ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 4

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

4

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016

UNED

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

SERIE I — Prehistoria y Arqueología
SERIE II — Historia Antigua
SERIE III — Historia Medieval
SERIE IV — Historia Moderna
SERIE V — Historia Contemporánea
SERIE VI — Geografía
SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

N.º 1 — Historia Contemporánea
N.º 2 — Historia del Arte
N.º 3 — Geografía
N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2016

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 4, 2016

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · *http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII*

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · *http:/www.laurisilva.net*

Impreso en España · Printed in Spain

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte es la revista científica fundada en 1988 que publica el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Está dedicada a la investigación en la Historia del Arte de todas las épocas y acoge trabajos inéditos de investigación, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de estudio que abordan y que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico. Va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales del Arte en general. Su periodicidad es anual y se somete al sistema de revisión por pares ciegos. La revista facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de su publicación en esta edición electrónica. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII se publica en formato electrónico y en papel.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte. (*Space, Time and Form. Serie VII*) is a peer-reviewed academic journal founded in 1988 and published by the Department of History of Art at the School of Geography and History, UNED. It's devoted to the study of Art History of all periods and is addressed to the Spanish and international scholarly community, as well as to professionals in the field of Art. The journal welcomes previously unpublished articles, particularly works that provides an innovative approach, contributes to its field of research, and offers a critical analysis. It is published annually. The journal provides open access to its content beginning with the publication of the present online issue. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII is published online and in print and is indexed in the databases and directories enumerated above.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII está registrada e indexada en Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE). En octubre de 2015 ocupaba el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

EQUIPO EDITORIAL

Edita: Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Director del Consejo de Redacción: Antonio Urquízar Herrera (UNED)
Editoras: Inés Monteira Arias (UNED), Inmaculada Vivas Sáinz (UNED)

COORDINADORA INVITADA DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. Nº 4, NUEVA ÉPOCA (2016):

Mieke Bal, University of Amsterdam

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Arciniega García, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia
Yayo Aznar Almazán, Departamento de Historia del Arte, UNED
Mieke Bal, University of Amsterdam
Diana Carrió Invernizzi, Departamento de Historia del Arte, UNED
Consuelo Gómez López, Departamento de Historia del Arte, UNED
Susanne Kubersky-Piredda, Biblioteca Hertziana de Roma
Alexander Marr, Department of History of Art. Cambridge University
Inés Monteira Arias, Departamento de Historia del Arte, UNED
Esther Pons Mellado, Conservadora del Museo Arqueológico Nacional de Madrid
Genoveva Tusell García, Departamento de Historia del Arte, UNED
Antonio Urquízar Herrera, Departamento de Historia del Arte, UNED
Diana Wechsler, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

COMITÉ CIENTÍFCO

Francisco Calvo Serraller, Universidad Complutense de Madrid y Real Academia de Bellas Artes
Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona
Diane Bodart, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París
Antonio Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Csic, Madrid
Ute Dercks, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck, Florencia
Etelvina Fernández González, Universidad de León
Aurora Fernández Polanco, Universidad Complutense de Madrid de San Fernando
José Manuel García Iglesias, Universidad de Santiago de Compostela
Luca Molà, European University Institute, Florencia
Isabel Ruíz de la Peña, Universidad de Oviedo
Roser Salicrú i Lluch, Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena
Sigrid Weigel, Centre for Literature-Research in Berlin

DIRECTORA DE ETF. SERIES I-VII

María J. Peréx Agorreta, Decana Facultad de Geografía e Historia, Uned

SECRETARIA DE ETF. SERIES I-VII

Diana Carrió Invernizzi, Departamento de Historia del Arte, Uned

GESTOR DE LA PLATADFORMA OJS

Jesús López

COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII

Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas, Uned; Enrique Cantera Montenegro, Director del Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Uned; Virginia García-Entero, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Uned; Ana Clara Guerrero Latorre, Departamento de Historia Contemporánea, Uned; Patricia Hevia Gómez, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Uned; Ángeles Lario González, Departamento de Historia Contemporánea, Uned; José Manuel Maíllo Fernández, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Uned; Irene Mañas Romero, Departamento de Historia Antigua, Uned; Julio Arroyo Vozmediano, Departamento de Historia Moderna, Uned; Alberto Mingo Álvarez, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Uned; Inés Monteira Arias, Departamento de Historia del Arte, Uned; Inmaculada Vivas Sáinz, Departamento de Historia del Arte, Uned; Francisco José Morales Yago, Departamento de Geografía, Uned; Antonio José Rodríguez Hernández, Departamento de Historia Moderna, Uned.

LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. Nº 1, NUEVA ÉPOCA (2013)

Evaluadores/as que contribuyeron en el Número 1, nueva época, 2013, y autorizaron la publicación de su nombre con dos años de retardo:

Reviewers participating in the issue 1, New Era, who have agreed the publication of their names two issues after the paper review:

Álvaro Recio Mir (Universidad de Sevilla)
Amadeo Serra Desfilis (Universidad de Valencia)
Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid)
Concepción de la Peña Velasco (Universidad de Murcia)
Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid)
Eduardo Azofra (Universidad de Salamanca)
Federico López Silvestre (Universidad de Santiago de Compostela)
Fernando Castro Borrego (Universidad de La Laguna)
Fernando Pérez Mulet (Universidad de Cádiz)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universidad Jaume I de Castellón)
Isabel Ordieres Díez (Universidad de Alcalá de Henares)
Javier Gómez Martínez (Universidad de Cantabria)
Jesús Angel Sánchez García (Universidad de Santiago de Compostela)
Jorge Sebastián Lozano (Fundación Mainel)
José Castillo Ruiz (Universidad de Granada)
José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid)
José María Parreño Velasco (Universidad de Extremadura)
José Ramón Soraluce Blond (Universidad de A Coruña)
Juan Carlos Ruiz Souza (Universidad Complutense de Madrid)
Julián Diaz (Universidad de Castilla-La Mancha)
Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria)
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (Universidad Jaume I de Castellón)
M. Teresa Paliza Monduate (Universidad de Salamanca)
María de los Santos García Felguera (Universidad Pompeu Fabra)
María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid)
María José Mulet Gutiérrez (Universidad de las Islas Baleares)
María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid)
Miguel Anxo Rodríguez González (Universidad de Santiago de Compostela)
Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco)
Susana Calvo Capilla (Universidad Complutense de Madrid)
Teresa Sauret (Universidad de Málaga)

CORRESPONDENCIA

Revista Espacio, Tiempo y Forma
Facultad de Geografía e Historia, UNED
c/ Senda del Rey, 7
28040 Madrid
e-mail: *serie7.revista-etf@geo.uned.es*

SUMARIO · SUMMARY

13 Dossier
Art Moves: Performativity in Time, Space and Form by Mieke Bal
El Arte (Se) Mueve: Performatividad en el Tiempo, el Espacio y la Forma por Mieke Bal

15 Mieke Bal (guest editor)
Movement and the Still Image
El movimiento y la imagen fija

First reflections on movement

45 Miguel Ángel Hernández Navarro
Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia
Twisting Time: Fernando Bryce's Art of History

71 Nanna Verhoeff
Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time
Exploraciones de superficie: Imágenes 3D en movimiento como cartografías del tiempo

93 Ramón Salas Lamamié de Clairac
El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen
Dialectical Time: The Fourth Era of the Image

117 Mar García Ranedo
Desplazamientos (in)móviles
(Im)mobile Displacements

Technique: «mistakes» as movement

143 Jose Manuel Garcia Perera
El movimiento como simulacro en el mundo virtual: Michael Betancourt y el arte de la inmediatez
Movement as Simulacrum in the Virtual World: Michael Betancourt and the Art of Immediacy

159 Ernst Van Alphen
Exoticism or the Translation of Cultural Difference
Exotismo o la traducción de la diferencia cultural

171 Mónica Alonso Riveiro
Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible
Archaeology of Absence of Lucila Quieto: a Trip to the Impossible Image

193 Aylin Kuryel
Disorienting Images: A Bust with Multiple Faces
Imágenes que desorientan: una instalación con múltiples caras

219 Amparo Serrano de Haro
The Movement of Miracles
El movimiento de lo milagroso

Sharing space: discourses of display

235 Elisa de Souza Martínez
Ethnographic Image: In and Out of the Exhibition Space
La imagen etnográfica: dentro y fuera del espacio expositivo

261 Noa Roei
Making National Heritage Move: Ilya Rabinovich's «Museutopia» Projects
Dinamizando el patrimonio nacional: el proyecto «Museutopia» de Ilya Rabinovich

279 Fernando de Felipe & Iván Gómez
Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano
Chronoendoscopies: Imagining a Trip inside the Human Body

Being part of it: affect and the body

309 Jeffrey Manoel Pijpers
Affective Resonance: The Moving Potential of Music in Gilberto Gil's «Aquele Abraço»
Resonancia afectiva: el potencial dinámico de la música en «Aquele Abraço» de Gilberto Gil

329 Laia Manonelles Moner
Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal
Micro Utopias of the Quotidian, Meeting Spaces in Relational Art: An Approach to Some Performances of Marina Abramović and Tino Sehgal

351 Patricia Limido & Hervé Regnaud
Les racines de l'œuvre : puissance émotionnelle et forme artistique. Deux examples de land-art en France
Roots of Art: Emotional Impact and Artistic Form. Two Cases of Land-Art in France

373 Clara Laguillo Abbad
Hibridación de medios en la confluencia de forma, tiempo y espacio: de la *Danse Serpentine* al *Capturing Dance*
Hybridization of Artistic Media on the Crossroad of Shape, Time and Space: From *Danse Serpentine* to *Capturing Dance*

393 Miscelánea · Miscellany
(publicado sólo en la versión electronica de la revista, http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/index)

395 Raimundo Moreno Blanco
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del *Sancti Spiritus* de Ávila
Contributions to the Architecture and History of the Monastery of *Sancti Spiritus* in Ávila

417 José Manuel Almansa Moreno
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén)
Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

445 Antonio Perla De Las Parras & Carolina Peña Bardasano
Dos escudos de madera policromada del Ayuntamiento de Toledo
Two Wooden Polychromated Coat of Arms from the Town Hall of Toledo

459 Manuel Gil Desco
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder
Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

483 Ignacio José López Hernández
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854
Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1834

509 Noelia Fernández García
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol
The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

531 Rocío Garriga Inarejos
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage
Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

549 Reseñas · Books Review
(publicado sólo en la versión electronica de la revista, http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/index)

551 Jose Antonio Vigara Zafra
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

555 Jesús Ángel Sánchez García
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

559 Joaquín Martínez Pino
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): *Paradores de Turismo. La colección artística*. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.

563 Normas de publicación · Authors Guidelines

DOSSIER

ART MOVES:
PERFORMATIVITY IN TIME, SPACE AND FORM

by Mieke Bal

EL ARTE (SE) MUEVE:
PERFORMATIVIDAD EN EL TIEMPO, EL ESPACIO Y LA FORMA

por Mieke Bal

MOVEMENT AND THE STILL IMAGE

EL MOVIMIENTO Y LA IMAGEN FIJA

Mieke Bal[1]
Guest editor
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16540

Abstract

The dossier explores movement in four different meanings and their implications. This introductory article lays out these topics and places the contributions to the dossier in relation to them. It starts with movement in the most obvious sense – the cinematic. I examine how a few modernist figurative paintings display the primary features of the cinematic without resorting (only) to representing movement. The second meaning of movement comes from the act of perception. According to Henri Bergson, perception is a selection by the perceiving subject and that subject's memories. The third meaning of movement is affective. This is related to the synaesthetic nature of seeing, and the importance of especially tactility and hearing in it. The last meaning is the result of this: the potential to move us to action in the political domain.

Keywords
Moving images; Edvard Munch; cinematic; Jussi Niva; Henri Bergson.

Resumen
El presente dossier explora el movimiento y sus implicaciones en cuatro significados diferentes. Este artículo introductorio sienta las bases de estos temas y pone en contexto las contribuciones del dossier. Comienza con el análisis del movimiento en su sentido más obvio, el cinemático. Examino cómo algunas pinturas figurativas modernistas muestran las características primarias de la cinemática sin recurrir –únicamente– a la representación del movimiento. El segundo significado del movimiento procede del arte de la percepción. Según Henri Bergson, la percepción es una selección producida por el sujeto perceptor y sus recuerdos. El tercer significado del movimiento es afectivo. Está relacionado con la naturaleza sinestésica del ver y, especialmente, con la importancia del sentido del tacto y del oído implícitos en ella. El último significado es el resultado de esto: el potencial de conducirnos hacia la acción en el terreno político.

Palabras clave
Imágenes en movimiento; Edvard Munch; cinemático; Jussi Niva: Henri Bergson.

---

1. ASCA (Amsterdam School of Cultural Analysis), (*mieke.g.bal@gmail.com*).

RUNNING, PULLING, WALKING

FIGURE 1: EDVARD MUNCH, *GALLOPING HORSE,* OIL ON CANVAS, 1910-12 OSLO, Munch Museum.
FIGURE 2: EDVARD MUNCH, *UPHILL WITH A SLEDGE* OIL ON CANVAS, 1910-12 OSLO, Munch Museum.
FIGURE 3: EDVARD MUNCH, *WORKERS ON THEIR WAY HOME* OIL ON CANVAS, (1913-14) OSLO, Munch Museum.

A galloping horse, furiously approaching the picture plane, almost scaring the viewers as it is stampeding towards them. If not the viewer, at least we see that it scares the people around it in the picture. And so did the pioneering Lumière film of a train entering a station, titled *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat,* from 1895. How is that possible? In a painting, a horse cannot gallop; it can only appear to do so, in a stilled, «pregnant moment», to use the term introduced by Enlightenment writer Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) in his *Laocoon* from 1766. So, the viewer has nothing to fear. Any emotion of that kind would be contrived. And yet, even if we don't feel it, we *see* fear; fear is «in» the image.[2]

The painting was made by the great modern Norwegian artist Edvard Munch (1863-1944). Between Munch's 1910-12 work and the Lumière brothers' film a quarter of a century had passed, and at the time Munch painted this work, the cinema was already an established feature of urban life. Munch attended film screenings and even bought, and played with a camera himself. So, to say that his painting is cinematic would be easily be misunderstood in an utterly banal sense. But the idea that the painter was influenced by the cinema is not what I mean to say. Instead, I take «the cinematic» as an entrance into a theoretical question: what is a moving

2. LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*, translated by Edward Allen McCormick. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1962. See also the relevant commentary on this text and the topic of word-image relations in general by MITCHELL, J.W.Th.: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press 1985. On fear when watching early films, when close-ups of faces where easily seen as beheadings, see BUCK-MORSS, Susan: «The Cinema as Prosthesis of Perception», in *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity,* ed. C. Nadja Seremetakis, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

image? Or, to phrase it slightly differently: what makes an image moving? The same holds for the two other paintings I want to discuss in order to approach the issue of movement in art, *Uphill with a Sledge* (also from 1910-12) and the later *Workers on their Way Home* (1913-14), generally considered a masterpiece, and I would add: of cinematic painting. The two questions have very different answers, and the primary point of this dossier of papers of *Espacio, Tiempo y Forma* is to bring these together.

My choice for these paintings as objects to theorize through, in other words, as my «theoretical objects» is a double move – and here, I use the word «move» to underscore the fact that thought, and argumentation, is also a form of movement. In a first move, these three paintings stand for the cinematic quality of Munch's work. This quality, in turn, stands for me for the moving quality of images, including still ones. This moving quality does not have to be cinematic, nor even imply physical movement. But I choose the cinematic as my entrance into the discussion because this quality contains a number of different aspects, all relevant for the question of movement.[3]

I introduce the dossier *Art Moves* through these works. For, my argument concerns not only the movement in and of images but also the intellectual movement that happens when we take images as starting points, interlocutors, and supervisors in our attempts at theorization. All papers in this dossier theorize movement through a dialogue with an art object. The introductory text that follows presents four aspects of the dossier's topic: movement «in» the art object; its complex temporality and the place of the viewer in it; the interaction with the viewer, and the aftermath for the political. I begin with the most obvious one, which I here call «the cinematic». This concerns the image itself in its relationship to the «seventh art» that, anachronistically or «preposterously», illuminates it. Then I present the issue of time and its formal (linguistic) aspect, tense, through the question of perception, as the relation between image and viewer. There, my focus will be on the coexistence, in perception, of the act of perceiving in the present, and the role memory plays in that act. The following section concerns the effect on the viewer of the perception of moving art. This implies the political effectivity art can have. Together, these aspects define the moving quality of art.[4]

I have invited **Miguel Hernández Navarro**, an intellectual friend with whom I have collaborated on several occasions in the past, to add his unique vision to my

---

3. The concept of theoretical object was proposed by French philosopher and art historian Hubert Damisch in an interview with Yve-Alain Bois (1998, 8). Damisch says that a theoretical object «... obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself ... [and] forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory.» Bois, Yve-Alain et al.: «A Conversation with Hubert Damisch.» October 85 (Summer): 3–17 (8). On the idea of the move – in chess, thought, art and curating – see Alphen, Ernst van: «Moves van Hubert Damisch. Denken over kunst in geschiedenis»/ «Moves of Hubert Damisch. Thinking about Art in History», in Hubert Damisch, *Moves: Playing Chess and Cards with the Museum/Schaken en Kaarten met het Museum*. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 1997, 35-73, 97-124.

4. The qualifier «preposterous» is a multi-layered synonym of «anachronistic.» See Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History.* Chicago, the University of Chicago Press. For the many aspects of framing, see Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide.* Toronto: the University of Toronto Press, 2002 (Sp. Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje. Trans. Yaiza Hernández Velázquez. Murcia, Spain, Cendeac, 2009.)

inevitably limited one. He further elaborates the political aspect in its relation to history. He analyses art that demonstrate this aspect of movement that makes the topic relevant in relation to the world. Through the deployment of a concept of his invention, «art of history», illuminating thanks to its clarity, he details how the political aspects of art addresses history in the present. To facilitate a generalizing view of the moving quality of art not limited to the moving image that is cinematic but including still images, like Hernández Navarro I chose paintings rather than films to make this argument.[5]

THE CINEMATIC IMAGE

If I take these three paintings to make a case for the cinematic in still pictures, it is, however, not because in all three images we can see represented movement, nor because they move themselves, in the sense in which we consider the cinema to consist of moving images. In fact, in fig. 3 this is hardly the case. They are all three cinematic in different ways, as I will argue below. Conversely, nor is movement the only cinematic feature we can consider in a comparison of this kind. Of course, the cinema works with moving images. And not only do its images move; also, the «profilmic», the slice of the world parading in front of the camera, the space where characters perform their actions thanks to actors performing their roles, tends to be full of movement.[6]

Yet, there are many other elements that play their indispensable part in making an image cinematic, and **Nanna Verhoeff** analyses many of these. And thus, in my second theoretical move, I argue that such elements make the image moving in a rich, complex and multiple sense of that word, which in all its fullness is the topic of this dossier. The first of these, the most obvious one and the one cinematic images share with painting and photography, is *framing*. The choice of the pro-filmic field, as well as the limitations imposed by the lens, are both elements that make pictures what they are, and distinguish them from reality. We can also discern this determination to choose and delimit the «pro-filmic» field – the spatial field of what is represented in the picture – in Munch's paintings. This is quite emphatic if we consider that the lens of the camera dictates a format, called «aspect ratio» – what used to be 3x4 and is now a standard 9x16, for example – but the canvas does not. An artist can freely choose the size and proportions of the canvas or panel. The three paintings each have a different format and, one could say, a different aspect ratio. This makes signs of framing as an act significant.

5. We have worked together in particular on the travelling exhibition *2MOVE,* which started in Murcia and for both of us stimulated further think on movement and time. Especially his article in the catalogue is a very useful complement to his article in this dossier. See Bal, Mieke and Hernandez-Navarro, Miguel Á.: *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia, Spain: Cendeac, 2008

6. Although it is a term from cinema studies, not at all used in art history, I will use «profilmic» throughout this article to emphasize the cinematic aspect of non-cinematic images such as, here, paintings.

Framing can be simply an inevitable element, but it can also be foregrounded. The man on the left of *Galloping Horse,* for example, is cropped at the shoulder, a cropping that the painter could easily have avoided. This is the kind of detail that alludes to the medium itself, in self-reflection. Thus, in *Woman Holding a Balance* and quite a few other paintings, Vermeer painted a nail on a wall, suggesting that the depicted painting a bit to the right of that nail – already a doubling of the medium – had been changed from one place to another. This change of place would leave a trace in the physical world, but is not necessary in a representation of it. Doing so is a way of underscoring the fact that the work is a painting, precisely because that representational detail was not necessary. Similarly, cropping the man figure at the shoulder in an image that represents movement so emphatically is emphasizing the fact that the painting frames its profilmic reality. It turns the image into a snapshot – the man can retract and disappear out of the frame at any moment. This precludes a naïve view of the painting as a transparent, realistic representation. We see a man, but thanks to the cropping, we are aware that in fact, we see (only) an image of him. Moreover, the entire outside of the field of vision is invoked. The edge of the frame becomes a border between inside and outside the picture.[7]

Another key aspect of cinema results from editing, or montage. The painting *Workers on their Way Home* is a masterpiece of cinematic painting in this respect. And I contend that this is so because here, precisely, there is not such obvious movement, apart from what the title suggests. The three main figures seem to be standing still, but as if briefly stopping their walking. Thus, movement is implied, halted, and, the work suggests, will go on after we watch this scene. This foregrounds another aspect of visual art, cinema and painting alike: the encounter it stages and embodies. The man on the left is standing still. His is a full-bodied, frontal portrait. The second man, who seems to be shot from above, is making such a gigantic step that his front leg is long, his hind leg so short one could mistake it for something else. Especially since a similar shape, equally brown, perhaps a foot, is next to it, totally detached from the man behind to whom a realistic reading would make it belong.

The two extensions together give the figure an animal aspect. This second figure, who looks up to the viewer, is the most awkwardly positioned one in space, and thus most emphatically insists that the painting is (also) a flat image. The awareness of this double status of the picture comes in useful for reading the third figure. For, the third man is positioned in a perspectival reading in front of the second but in a flat reading rather to his right. This figure is proportionally the largest if we just consider the size of the three men's heads, and his body is half cropped not by the side edge but by the picture plane. He may be taking care of a cart, a child, or an undefined burden, and he may be standing, pushing or walking. We see that we cannot see what it is he is doing.

---

7. On Vermeer's nail and its theoretical implications, see Bal, Mieke: «Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art.» In *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, eds. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, and Keith Moxey, New York: Cambridge University Press, 1998, 74–93. On the frame as border between inside and outside, and the background in Kant, see Derrida, Jacques: *The Truth in Painting*. Trans. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago, University of Chicago Press, 1987 (or. 1978).

The stream of people on the right and behind the larger figures derive their sense of movement more from their sheer number than from any visible movement. The person on the right-hand edge of the image is cropped so that it is hard to say with certainty whether or not he or she is riding a bicycle. The round shape, barely outlined, between its legs may be a wheel, or just one of those abstract whirling shapes through which Munch brings movement even where the image as depiction does not at all ask for it. What makes this painting cinematic, then, is the sense that each of the three men is «filmed» from a different angle; from left to right: frontal, from above, and sideways. Thus, the «film» this painting becomes is experimental, as a spatial collage, rather than a straightforwardly moving image. Unlike what Munch can have known about the cinema, this scene may have been shot by multiple cameras; or the montage has made it into a multiscreen film. Or, more simply, the painting presents three different, consecutive takes of the film. It is its internal lack of spatial coherence that brings movement into it. This is movement of a different sort: not profilmic but specifically filmic, and in that respect, examining the ins and outs of what the cinematic can be or do.[8]

As my comments on *Workers* already indicates, another feature of the cinematic is spatial organisation; what we are used to calling «perspective». The spatial perspective is remarkable in all three of these paintings. In *Galloping Horse* and in *Workers on their way home* this is due to an exaggerated linear perspective, elongated to create a deep space. Munch does this frequently, always to great effect. Sometimes the elongation is the most remarkable element; sometimes the exaggerated height makes the perspective seem longer. This is Munch's way of drawing attention to the dilemma of painting: as an image it is flat; as a picture, in the sense of depiction, it attempts to achieve the illusion of three-dimensionality.

Something like this happens in the middle painting. In *Uphill with a Sledge* the spatial effect comes from an equally exaggerated perspective, but now this is less elongated than tilted. This is a view from above that foregrounds the steepness of the hill and makes the shape below of a hardly plausible same size as the man, and entirely flat. I saw it as a boat, with its two rounded ends. It was as if we are seeing it not just from the top of the hill, but from a bird's eye view, straight above it. Then I realised it is a row of houses on a island, mirrored in the water, except that I don't see water, only dull snow that does not reflect. In this case, it is not a bird's eye view but a frontal view. This view is only applicable to that shape, however. This makes this painting, also, spatially incoherent enough to attract attention to its status as a painting – both image and picture. The two thirds of the image are still shot from above but not straight up; a bit more obliquely, not from a bird's eye view nor frontal but from the top of an adjacent hill. But this is not a single «take» either. The picture of the man pulling the sledge makes him more sharply oblique than is humanly possible without losing one's balance. The man in the green suit,

8. On *Workers* and the construction of space as cinematic, see Chéroux, Clément: «Depth of Field», 83-105 in *Edvard Munch: The Modern Eye,* edited by Angela Lampe and Clément Chéroux. London: Tate Publishing, 2012. I am currently curating an exhibition at the Munch Museum in Oslo, under the provisional title «Emma and Edvard: Looking Sideways», opening on February 4th, 2017.

in contrast, although standing right next to the sledge-puller, is standing straight up without the slightest effort. His right arm, truncated, is lengthened by some fine lines, indicating movement. This must be a frontal take from eye level. Again, the spatial organisation makes the painting look more like a collage than a single image.

That playing with spatial organisation is more than a protest against the domination by linear perspective in the history of Western art becomes clear in this dossier in the contribution of **Nanna Verhoeff**, already mentioned. Her detailed commentary on the way Werner Herzog's 3D film *A Cave of Forgotten Dreams* both espouses the natural walls that support the millennia-old cave paintings he documents, and in the process designs a cartography of time that brings the long-gone past to life in what can be seen, also, as an animation. An indispensable complement to my presentation of movement, her analysis demonstrates the cultural relevance of the self-reflexion of the medium of 3D film, the moving image more in general, and exploration in time and space together. Verhoeff explores in great detail the layeredness of time and space in the moving image, and as such, her article can be considered a fundamental theorization of the movement of images.

Verhoeff also demonstrates that it would be missing the point of this dossier to equal movement with the cinematic, even if the latter is its most concrete embodiment. The way her analysis implicates the old cave paintings in the movement offers a beautiful transition to the consideration of movement in other media. **Ramón Salas Lamamié de Clairac** explores the movement of images from the side of still images – photographs – in the direction of the Benjaminian dialectical image. Taking José Luis Brea's last book as his point of departure, he adds, as Verhoeff does, a fourth dimension, or (in the dialogue with Brea) era, to the temporality of art. **Mar García Ranedo** also examines the cinematic qualities of photography when deployed sequentially, and then adds drawing, as a movement in space, body, and psyche. Central in her analysis of a range of photo sequences is the notion of displacement, in many senses of the word, when still images move. This can be brought to bear on Munch's many series of paintings, variations on themes not really designed as such but inevitably «becoming» (Deleuze) serial.

But this experimentation with space is not all there is. We can also notice something cinematic – not often recognized as such – that is most characteristic for Munch: «mistakes». Shifts, errors, glitches, and mistakes in perspectival drawing: these are all examples of a movement from one image to another that deploys the technical elements to make a change. The cinematic quality is enhanced by the fact that the image quality seems to vie with a camera that is able to play with depth of field. It is almost as if we see camera movement and change of focus – two notorious «mistakes» in filming that can also be used to enhance certain aspects and meanings. But, one can object, in this respect the painter is freer than the cinematographer, and can, and does vary with sharpness and blur regardless of how the depth of field, shallow or deep, justifies it. When seen as cinematic, this becomes

a self-reflexive devise. In this respect the middle painting is the most radical one.[9]

Both the man pulling the sledge and the figure in an amazing light green suit on his right are barely readable, blurry figures, consisting of stains of paint rather than clear brush strokes. The main character, if I may call this patch of blue and brown paint so, has a triangle by way of a face, like a snout, which makes him look like a wolf in human clothes. His legs, on the other hand, are molten into a single one, and his left arm seems also missing. The light, summery suit of the man on the right is doubtlessly coloured for chromatic effect, rather than for profilmic (realistic) reasons. The contrast between their colours makes the painting almost abstract.

And this bring us to colour. Colour is one of painting's aspects it has in common with the cinema, although not yet in Munch's time. The artist used colour not only to transgress the boundary between image and picture and in the wake of that distinction, between abstraction and figuration. He gave colour synaesthetic functions: in a medium that serves the sense of sight only, he «argued» through painting that sight is never alone; that the other senses participate in sense-perception. For this reason (among others) **Jeffrey Manoel Pijpers**' article on music, discussed below, is so relevant here. In the most famous of his paintings, *The Scream*, from 1893, Munch makes the colours perform the sound. Yet, the line between figuration and abstraction also becomes extremely fine. While the horse in the painting first mentioned has sharply distinguishable features, and an eye that signifies the fury, almost madness, of the wildly running animal, his rider, and the children on its right are again barely readable blurs.[10]

Nevertheless, the figure, perhaps a child, facing the viewer, with some spots of brownish-red in a white patch indicating her facial features, looks clearly terrified. Munch thus demonstrates that readability is not dependent on sharpness at all. Here, painting goes beyond cinema, and demonstrates that the aesthetic and representational modes of the two media are in dialogue with each other, rather than in imitation or critique. The work also demonstrates that media can interact, share features and functions, but not quite merge, as **Clara Laguillo Abbad Correo**'s analysis, discussed later, argues. Both media are able to deploy their art in «mistakes» in order to enhance the medium itself. The blur and variation of depth of field tell us that we are not watching a transparent depiction of a profilmic reality, but a crafted, artificial image as such. Similarly, the uneven application of paint of which Munch was a master keeps us aware that what we see is not at all some real life situation, but something that is more disturbing, rather than less. Instead of

9. In our film *Madame B,* Michelle Williams Gamaker and I have also used both blurs and shallow depth of field to enhance the social isolation of the main character, and her being looked at by invisible others. See Bal, Mieke: *looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*. Oslo, Munch Museum 2017 (in prep.).

10. On colour denoting sound in *The Scream* see Ydstie, Ingebjørg: «'Painting is what the brain perceives through the filter of the eye'», in *Edvard Munch: the Modern Eye.* London, Tate Publishing, 2012, 257-263. Colour is also in important element in Jay A. Clarke's close analysis of *The Sick Child,* another one of Munch's famous paintings (1885-86). Clarke, Jay A.: «Originality and Repetition in Edvard Munch's *The Sick Child*, in Erik Mørstad (ed.), *Edvard Munch: An Anthology.* Oslo, Olso Academic Press, 2006, 43-64. On colour in relation to abstraction, see the last chapter of Bal, Mieke: *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens.* London, Bloomsbury, 2013.

avoiding the realistic illusion by eliminating figuration altogether and move towards pure abstraction, the artist keeps the figuration in sight while emphatically showing how it is made, and using abstraction to do so. Mistakes can be a mediator between the false opposition of figuration and abstraction.

That the productive deployment of «mistakes» is a fundamental issue of the movement that characterises art is demonstrated in several articles in this dossier. **José Manuel García Perera** addresses the use of technological mistakes, called glitches in contemporary media art, comparing this to «mistakes» in old master art, which occur especially when movement is not only inherent in the image but explicitly represented in the picture. The challenge Perera discusses is the loss of a reality of which the glitch would then be a mistaken presentation, for these arts are entirely based on the idea of simulacrum, the image without referent; of a fundamental *in*authenticity.

This issue is of wider relevance when we consider that the abandonment of authenticity as a standard for the comparison, always active, always illusory, between *re*presentation and reality, is also at stake in «exoticism», or surprise before ethnic and cultural otherness, which impacts on our judgments of artistic value. In his contribution **Ernst van Alphen** thus brings up the question of «mistakes» in making value judgments that considered universal but in fact highly specific. Placing his article in this section is my way of enhancing that universalising value judgments is a true error, not just a difference of opinion. Van Alphen, who does not use the word «mistake», brings this issue to bear on the wider issue of globalisation of today, which makes us all prone to such errors. He argues that the early text by Victor Segalen, written in the 1910s but published posthumously only in 1955, theorised the consequences of the experience with diversity and the influence of the domestic cultural framing a traveller brings to it, with an understanding of the problem of judgment still rare today. All the travelling doesn't mean that the travellers «always carry in their baggage movements of thought and opinion». The loss of a reliable standard can actually be helpful for the «experience of diversity» Segalen advocates, rather than erasing difference or keeping it in place with polite respect. Thus, Alphen's article brings the question of art's moving quality and the contribution of mistakes and inauthenticity to bear on the tenacious problem of postcolonial views of globalisation.

In a comparable train of thought **Monica Alonso Riveiro** discusses the traumatic consequences of the Argentine dictatorship and its linguistic intervention when the verb «to disappear» became transitive, so that it was possible to assign a subject and an object to the act of «disappearing people». With great acuity Alonso Riveiro studies an art project by one of the members of HIJOS – children of the disappeared – who collaged photos of the absent parents into the family snapshots. Ghosts or shadows, or simple additions, these restorations of families through corrupting photographs are clearly – and in fact, emphatically – false, inauthentic. Like the use of glitches, these are wilful mistakes. And yet, the possibility of at least imagining what the family could have been offers an experience of the impossible. The artistic creation of «small memories» produces artworks that have no single author, nor a plausible referent, nor a moment of emergence. These negativities

set in motion a process that enables the public to participate in the making of an experience hitherto impossible. **Aylin Kuryel**, finally, makes a perceptual mistake by the viewer, a mistake her chosen artwork provokes, the starting point of her analysis. This leads to a theorisation of art's agency. This idea offers a fantastic mediating concept between the movement inherent in the image and the action, or performativity, of the image moving the spectator.

MOVEMENT AND MEMORY

In Munch's *Galloping Horse*, of the second child figure we don't see the face. Only her arms going up suggest fright. The difference between the two children's expression of fear is a theoretical object in itself: by positioning the children in opposite directions, one frontal and one with the back to the viewer, the artist seems to say that the whole body participates in the experience and subsequent expression of fear. Fear, of movement, and fear as movement. The element of fear in the painting relates the physical movement of the horse to the emotional movement of the children. This combination is at the heart of the attempt, in this dossier, of bringing the moving quality of images to the fore, whether they are moving images, such as cinematic or performative ones, or not, as in photography or sculpture, painting and drawing, or the work Alonso Riveiro analyses. What more do Munch's three paintings tell us about movement in the still image? This question concerns the issue of the temporal dialogue between present and past that is memory, which lies at the heart of Hernández Navarro's theoretical object. Munch has famously declared: «I paint not what I see but what I remember.»[11]

With that utterance, Munch demonstrates his «pictorial intelligence» – his capacity to articulate in philosophically relevant terms what matters in art. In this section I expand on that short statement with the help of the philosophy of perception. We care about art because it does something to us; hence, its performativity matters. But what is it that it does, and in which existential domains? The phrase «art moves» is meant to bring together reflections on the performativity of art in its foundation in space and time, and the way it works through its form. Art works performatively in space, since visual art exists and functions in space, and therefore, also influences the space around it, which, in turn, has an impact on the people who inhabit that space. Even in an exhibition of still images such as paintings and drawings, and more clearly sculptures, visitors walk around and hence, see the images in (their own) movement and if they are affected by them, in other words, moved, this happens in spatial movement.[12]

---

11. Munch wrote this in a small publication with slogans and statements on art. Munch, Edvard: *Livsfrisens tilblivelse*, Oslo, 1928?, Munchmuseet MM UT 13], <*http://www.emunch.no/FACSIMILENo-MM_UT0013.xhtml#.VscUf53Kwll*>.

12. I borrow the phrase «pictorial intelligence» from the title of a book on Tiepolo. Alpers, Svetlana and Baxandall, Michael: *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press, 1994. For a lucid overview on performativity, see Culler, Jonathan: «The Performative», 137-165 in *The Literary in Theory*, Stanford, CA, Stanford University Press 2007. For further study, see Austin, J.L.: *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University

Images also move in time, since artworks not only emerge from a time (usually in the past) and reach us from that past in the present. Also, they function in the time of the encounter, hence, in the present, and orient us towards the future. And, through the way the artwork looks, hence, through its form, it acts upon us emotionally as well. In this dossier we consider the three movements of the artwork together, whether it is a still or a moving work. In this, the title of this journal hits the nail on its, or art's head. This is not a relatively arbitrary view of art but an account that is anchored in a philosophical argument about the nature of perception and the way memory participates in that act. Art is only one, albeit a key instance of this.

What is at stake is an understanding of the relationship between the image and the moving image. Munch's three paintings have amply demonstrated that this is a lively «debate» conducted in painting. Both in painting and in cinema this relationship is reflected upon in the form of self-reflection; artists in each medium borrow from the other to enhance their own medium's capacities. Painting and cinema each produce images, different ones in many respects. Yet, they also share something fundamental that is a property of images as objects of perception. Here, I turn to Henri Bergson, one of the philosophers of the Western tradition who has had a lasting impact, not only on philosophy but on cultural thought and analysis more in general. He had an especially profound influence on Gilles Deleuze (1925-1995), who, in turn, was to become an important cultural philosopher of our time, in particular with his philosophical vision of the cinema. In a number of books, among which the famous *Cinema* books, Deleuze took on, and re-activated, Bergson's work. Through this detour, Bergson's legacy has become of prime importance for cinema studies, and conversely, cinema has anachronistically become a model, also, for other visual or audiovisual cultural expressions.[13]

Especially Bergson's book *Matter and Memory* from 1896 is of vital importance to my argument, and to the contributions in this dossier. This «essay on the relationship between body and mind», as the book's subtitle has it, starts with a thesis about perception. And perception is our access to, or entrance into art, with visual perception as the primary, but not only form of perception. To put it succinctly, Bergson opens his book with the claim that perception is not a *construction,* as we have considered it in the post-realist era, but a *selection*. The subject makes that selection from among all the perceptible things in the world around her, in view of her own interests. When Deleuze reminded us of it and elaborated it in relation to film, this simple idea has transformed contemporary thinking on representation, which for a long time was bound to an opposition between mimesis (seen as

---

Press, 1975 [1962] for the initial formulation; Derrida, Jacques: «Signature, Event, Context.» In *Limited Inc*., trans. Samuel Weber, 1-23. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988, for an extension of the concept; and Butler, Judith: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York: Routledge, 1993 and *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997 for a theorization of performativity's political relevance.

13. Deleuze, Gilles: *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. On Bergson, Deleuze published *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1988. For an accessible introduction to Deleuze's philosophy of cinema, see Marrati, Paola: *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Trans. Alisa Hartz, 2008.

imitation) and construction. Perception, in Bergson's radically different view, is an act *of* the body and *for* the body as it is positioned in the midst of things to select from. It also brings the viewer into the orbit of what art is, and thus questions the idea of art's autonomy.[14]

Perception is an act in the present. This is important as a definitional element of images. But this would entail a naïve presentism if it wasn't for the indispensable participation of memory. While occurring in the present, perception is bound to memory. Munch said as much in the sentence I quoted. He would not even have needed the denial («I paint not what I see») but merging the two temporalities, he could have written: I paint what I see, hence, what I remember». A perception image that is not infused with memory images is impossible. It would make no sense, nor would it have a sensuous impact, since we perceive *with* as well as *for* the body. In a very useful summary of his argument, at the end of the book, Bergson writes that memory participates in perception. That participation accounts for the subjective nature of perception, even if the things we perceive exist outside of our consciousness. He writes:

> In concrete perception memory intervenes, and the subjectivity of sensible qualities is due precisely to the fact that our consciousness, which begins by being only memory, prolongs a *plurality* of moments into each other, *contracting* them into a single intuition.

The final part of this sentence explains why Bergson insisted on duration so strongly. As Gilles Deleuze wrote in *Bergsonism*, «Bergsonian duration is ... defined less by succession than by *coexistence*». In other words, even if duration is a stretch of time, it exists itself in the present tense. The spatial incoherence of Munch's *Workers* foreground the multiplicity that moves half-way towards but not yet reached the contraction.[15]

But for our interest, in this dossier, in movement, which further specifies the bond between time, space, and form, it is important to realise that this coexistence of different moments (which is another way of saying, these memories) has a spatial aspect to it. It is a *timespace*. And this timespace is given shape in art. Again, a particular medium exemplifies this most clearly. Timespace is perhaps most typically visible in video installation. There, the simultaneous presence of – and, hence, the simultaneous movement on – multiple screens embodies the coexistence of duration and different moments. It is a visible instance of Bergson's plurality of moments contracted into «a single intuition». In this sense, video installation is the most extreme manifestation of the cinematic, as Pepita Hesselberth has argued. Writing about the work of Finnish video artist Eija-Liisa Ahtila, Leevi Haapala also points to this in his definition of video installation when he writes: «... a video installation displayed over several screens must be seen as a space for the pure movement of a *trace*». «Trace» is a very fortunate choice of word; for a trace, too,

---

14. Bergson, Henri: *Matter and Memory*. Trans. N. M. Paul and W. S. Palmer. New York, Zone Books, 1991 [1896]. Part of this account of Bergson's ideas come from the introduction to my book *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila.* London, Bloomsbury, 2013.

15. Bergson (op.cit.) 1991, 218–19; emphasis added. Deleuze, Gilles: *Bergsonism* (60; emphasis added).

embodies a conflation of past and present. **Amparo Serrano de Haro**'s analysis of a contraction of an old-master work with a contemporary video work thus turns a «mistake» into the occasion for a trace. This brings the mistake into the orbit of art practice «with» old master painting. And the term «trace» is meant, here, to suggest that mistakes in general must be seen as traces, hence, evidence of movement through time and space.[16]

Although it is obvious that time and space cannot be separated, it is still difficult to construe them as an indivisible unit. How can we see the articulation of space and time together? Through movement. We can do this through the notion that they are both only understandable and functional in relation to the subject of perceiving. According to Bergson, space is not geometrical, as Renaissance perspective tried to visually argue; consequently, it is neither measurable nor identical for everyone who perceives it. Instead, our sense of space develops according to what Bergson calls a «natural feeling» – with the subject as its beginning point. This natural feeling is heterogeneous and different for everyone, depending on wherever they are. The three paintings I am discussing are, among other things, devoted to exploring alternatives to homogenized space. The multiple perspectives of *Workers*, the eccentric height in *Uphill,* and the way the snowy road disappears in the far end of *Horse* whereas the vanishing point cannot be seen due to the horse's large size in the extreme foreshortening: all three painting exemplify spatial heterogeneity. And all three, as if arguing against linear perspective, focus attention on a spatially problematic foreground to emphasise the tricky nature of a perspectival conception of vision.

The same is the case for time. Duration is the model for this heterogeneity; hence, again, the function of the cinematic as model. But it is easiest to understand through the case of space. Like duration, Bergsonian space can be neither divided nor measured. In *Time and Free Will* Bergson calls this space «extensity», seeing it as something that emanates from the subject. In Munch's paintings taken together, space is precisely that: heterogeneous, multiple, both fictional and real, both subjective and extensive, or deictic. This is why they embody the relational aspect of the experience of them; why they compel «thinking in film», with equal emphasis on the filmic, time-bound, durational aspect of the images and on the spatial, extensive aspect of the preposition «in». This is how installation spaces, but equally, if well curated, all exhibition spaces, or even more generally, discursive spaces, become contact spaces, in the sense of Mary-Louise Pratt's «contact zones». In this sense, art is itself «exotic» according to Segalen as analysed by **van Alphen**.[17]

---

16. Hesselberth, Pepita: *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me.* London, Bloomsbury, 2014. Haapala, Leevi: «A Divided Sentence, a Split Viewer: Observations on Distal Sensuousness in Eija-Liisa Ahtila's Moving Image Installations.» In Essling, Lena, ed. *Eija-Liisa Ahtila: Parallel Worlds*. Stockholm: Moderne Museet, 2012, 161–71 (171; emphasis added).

17. Bergson, Henri: *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Trans. F. L. Pogson. New York: Harper and Row. 1960 [1889]. I have borrowed the phrase «thinking in film» from Eija-Liisa Ahtila, in an interview. See Iles, Chrissie, «Thinking in Film: Eija-Liisa Ahtila in Conversation with Chrissie Iles.» *Parkett* 68, 2003, 58–64. I have used the phrase also as a title for my book on Ahtila's work. For Pratt, see below.

In connection to his discussion of value judgment in the confrontation with difference, the pair of papers that analyse exhibitions, symmetrically, of the appropriation of otherness (**Elisa de Souza Martinez**) and, if I may say so, of the «expropriation» of self by **Noa Roei**, make the point very concrete and demonstrate how it works in practice. De Souza Martinez' analysis of the way ethnography in museums tend to counter the creation of a contact space because ethnography is based on otherness, rather than contact, can be productively juxtaposed to Roei's analysis, also of a museum exhibition, but one that is an artist project. This time the relation between the artist who presents the collection and the museum is inverted: it comes from the intimacy of his own culture – indeed, the artist's own work as the practice of exposition becomes an artistic theme. Again, at the heart of the project is the idea of the nation; in the case Roei studies, the artist's infelicitous experience as a national subject. Both articles also show how close art making and curating can be to one another.

The third article in that section discusses another paradoxical self-other relationship in a space we hardly consider as such: the human body. **Fernando de Felipe & Iván Gómez** follow what they call a performative, immersive journey in, mostly cinematic, explorations of the inside of the body. They consider especially the interest in not just understanding, but actually *seeing* the brain. The drive to probe into what cannot be reduced to materiality only – the heterogeneous «matter» of the brain and consciousness – leads to microscopic examinations, fictional ploys and props, and imaginative movements from outside to inside.

The effect of visual art, including still images and sculptures, the fact that artworks affect us, is the consequence of the heterogeneity and at the same time, the subjectivity of timespace in the sense sketched above. Bergson was a contemporary of Munch, even if it is highly unlikely they knew about each other's work. This is too bad, though, because they could have had a great dialogue. Munch would have been able to contribute to this dialogue a vision of the relationship between figuration and abstraction, for which Bergson's view of matter and memory would have provided the necessary philosophical underpinning. As would Deleuze's view of abstraction, not as a lack of form but as a promise of, or potential for form; its possibility. The loose brush strokes and semi-abstract shapes in the three paintings, especially *Uphill,* while fitting perfectly in the modernist painting styles of the time, also relate to the issue of memory. Bergson suggests that living in duration is a form of gathering: each moment is accompanied by the memory of preceding ones, not necessarily in the chronological or causal order of their occurrence.[18]

The bits of paint can be seen as such a gathering. They barely hang together formally. Yet, they end up serving the depiction of their subject matter excellently – if the subject matter is what each of us makes of it, that includes effort, cold, snow, people, height, a sledge and a boat. All these elements gathered together make sense of the painting. This is possible because we all remember seeing, not these

18. For Deleuze's view of abstraction, see Rajchman, John: «Another View of Abstraction.» *Journal of Philosophy and the Visual Arts* 5 (16), 1995, 16–24.

things but things like it: running animals or people, fearsome views and sensations. A summery light green suit or one of any other bright colour, even if it produces a strange encounter to see it in the snow. Memory works that way because it is a material, bodily practice. It is something we do; it consists of acts, not impressions that come to passive people from the outside. The acts of memory take place in the present. Just like perception. That is why the strange encounters with artworks are also close encounters, as we can learn from **van Alphen**'s analysis of Segalen's text - encounters of a special kind (a third kind?).[19]

Perception, like memory, involves both the materiality of objects and of the human body. Bergson considers the body to be a material entity, and he consequently sees perception as a material practice. Given his insistence on the inseparability of time and space, the image is, therefore, in movement *by definition*. It is material, not because of the support – canvas, paper, screens - we associate with images, but because the bodily action of mobilizing the image is material. Hence, my point for this dossier is this: *all images, including «still» ones, move*. And even if I have started to argue this through the idea of the cinematic, this moving quality is not limited to figurative images. Even radically abstract and emphatically still paintings move. The example of the abstract painting *Mime* by Jussi Niva can help understand this.

On one level, and with the help of its title, this painting an be considered a clever mimesis of three-dimensional formations in two-dimensional painting. And it is, but not without challenging a simplistic view of mimesis itself. What seems a collage of boards of wood is in fact painting on a flat board. The brush strokes are thick, to suggest – or let's say the word, imitate – not only the pattern of wood but also movement; the movement of the hand that painted coexists with the immobile support on which the work was painted. I have chosen this work because it imitates three-dimensionality in more ways than one. It is as if the panels jump out of their assigned space; as if the panel has exploded. So, on the one hand, the entire work is a model of mimesis. On the other hand, the suggestion of movement by means of thick brush strokes brings mimesis and abstraction together, not in a relation of imitation but of encounter. So, the avoidance of mimesis through the flight into abstraction as its alleged opposite is an unnecessary and even undesirable move.

As Andreas Huyssen explains in an essay on Art Spiegelman's contested two-part comic book *Maus* from 1996, the same Theodor Adorno who cautioned so vehemently against the dangers of representation («after Auschwitz») offers reflections on mimesis that complicate any taboo on representation – indeed, his reflections stipulate that mimesis is necessary (2003, 122–137). As a general solution, the move to abstraction as an avoidance of representation is neither logically tenable nor aesthetically or cognitively satisfactory. Contemporary art that seeks to have political effect is groping for strategies that avoid the drawbacks of reductive representation, facile

19. With this formulation I am alluding to the 1977 Steven Spielberg film *Close Encounters of the Third Kind*. In another formulation, in the context of postcolonial theory, this can be seen as a «contact zone». For this concept, see Pratt, Mary-Louise: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge. 1992. On memory as an act performed in the present, see the collective volume ed. by Bal, Mieke, Crewe, Jonathan, and Spitzer Leo: 1999. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.

emotion, and instant recognition of critical issues – three meanings of political art that must be bracketed. At the same time, it is also continually seeking ways in which it can *act* as art; how is it possible for the work to perform something for someone? Here, Niva's painting encounters **Aylin Kuryel**'s bust that re-presents neither Atatürk nor Hopkins.

Representation in that interactive sense is an indispensable tool to act qua art. For all these reasons, a relationship with representation – no matter how tenuous or negative – is indispensable for art to be able to act, and to achieve political effectivity. The way Niva's painting foregrounds the representation, by brush strokes, of something as seemingly irrelevant as the wood on which it is painted, in fact does something of the same order as Munch's cropping and collage. This, too is a collage; of panels, flat sheets, and three-dimensionality all in one. Especially the lower right-hand part of Niva's painting is making it possible to maintain the distinction between two- and three-dimensionality. The edge of the black on the right side of the suggested tear is unreadable in this sense. It can be a cut in a flat sheet or a fold in a 3D object. And the edge on the other side suggests that the wooden panel is moving upwards, the black an abyss. More to the left we see rigid folds, or creases, emphasizing that this is wood, not canvas. But it is not wood; it is paint, applied onto wood. The paint causes the creases, not the wood. And the creases are not «real», only painted; perfect mimesis, in an abstract painting.

Once we see this, the allegedly abstract painting becomes all movement, producing uncertainty about what we see. But Niva adds to, or thickens the idea of collage. More specifically, his work with its mimesis of wood and the movement of the painting hand suggests that Munch, too, challenges the distinction between support and painting when he leaves the canvas visible, covering it only partially and thinly with the paint that is meant to move from the ontological domain of the support to that of the imaginative and imaginary that rules in the image. Thus he bites into the flatness of the flat image. With Niva's work before us we can see that it is not so much a mimesis of the wood in paint strokes, but an encounter of the two, emancipating the support from its invisibility and turning it into a visible presence.[20]

Between Munch's visible patches of bare canvas, frequently with thin paint dripping over them, in figurative painting and Niva's perfect mimesis of the pattern of wood in what goes for abstract painting, there is, of course, a huge difference, even an opposition – albeit not the cliché one between figuration and abstraction. In distinction from Munch, Niva does not leave the panel unpainted. On the contrary, Niva's way of challenging the distinction between flat and three-dimensionality, which equals the distinction between image and picture, is the application of thick paint; so thick that wood pattern and brush pattern merge, and thus bring

20. Huyssen, Andreas: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003. For more on Niva's painting in relation to the tension between figuration and abstraction, see Bal, Mieke: «Timely Remains.» In *Jussi Niva: Timely Remains*, 66–117. Helsinki: Parvs Publishing, 2010. One example among many of Munch's bits of visually bare canvas (although it has been primed) is the lower portion of his 1925-26 *The Wedding of the Bohemian* (Woll, vol. IV, p. 1393).

FIGURE 4: JUSSI NIVA, MIME, OIL ON BOARD, 2015. 210 X 170 CM GALERIE FORSBLOM, STOCKHOLM. Photograph by Gunter Lepkowski.

FIGURE 5: JUSSI NIVA, MIME, OIL ON BOARD, 2015. 210 X 170 CM GALERIE FORSBLOM, STOCKHOLM.
Photograph by Gunter Lepkowski (detail of the lower right-hand corner).

movement in our act of seeing ambiguity. But this is a difference in, say, material method, not in the theoretical point both artists are making.

Niva's painting demonstrates that the art object does not consist of paint on a support but is one object; that flatness and three-dimensionality cannot be distinguished by eyes alone; that seeing such objects is not a still act but a movement. This makes Bergson's conception of the image synonymous with the moving image. Because the image – as a collation or conflation of both perception in the present and memory, also in the present even if it produces images of the past – is necessarily in movement, the question «What is a moving image?» becomes moot. It is not simply a more specific version of W.J.T. Mitchell's «What is an image?» question. The movement of the image in film is a technical concretization, a manifestation, or even an embodiment, of the movement inherent in the image as such. Such physical movement is theoretically relevant, foregrounding an aspect of all images, just as Munch did with paint.

And if we add to this the second meaning of the word «moving» as on the level of emotion – or, as I would prefer to say, affectively – engaging, we can see that the question already partially answers itself. For a more precise understanding of affect I refer the reader to the article by **Jeffrey Manoel Pijpers** mentioned above.

In addition to the sonic topic's help in «seeing-hearing» the synaesthetic quality of images, his article brings the indispensable theory of affect to bear on a concrete case. His is the discussion of affect that demonstrates the concept's usefulness in cultural analysis. He brings up what he calls «diasporic affect» produced in music and thus extends the realm of what we call images to a larger, multi-sensorial domain. This is not easy, and rarely done with the subtlety artworks require. Moreover, Pijpers' case study articulates the intricacies of affect with movement in time and space, through history and exile, in ways that foreground the political relevance of the concepts we are studying in this dossier. Thus he binds all aspects of art's movement together.

Bergson's thinking integrates a third movement. To the profilmic movement of the unique occurrence that is recorded – say, the running horse – and the movement inherent in perception – the bystanders, withdrawing from the path of the horse, move to do so – he adds a dimension by implicating memory. With affect in sight we can now also include the affective movement – say, the children's fright in process when the horse thunders by, in the memorial aspect of movement.

This movement of timespace and emotion is, of course, easiest to grasp in art that explicitly addresses all three. One such art form is performance, where the movement in time and space is obvious but the way the performers create affect, less so, and the analysis of the mix of movement and its ritualized minimalisation allow utopian encounters on a micro level, as **Laia Manonelles Moner** demonstrates in her analysis of work by Marina Abramovic and Ulay. In an analysis of two instances of «land art» **Patricia Limido & Hervé Regnaud** also bring the affective movement in contact with the physical one, of the artworks as well as of the viewer, who must walk along the coast to see the works in one case, and with the memorial one, through the discussion of allusions to historical events that had occurred on the site of the artworks. And **Clara Laguillo Abbad Correo** takes the complex interaction between the present, moving body of dance and the technology that aims to record it, on both sides of the twentieth century, as an opportunity for theoretical reflection on how media merge.

The Bergsonian knot of the moving aspects of images implies that the image itself – not its support – is both moving and material. Niva's work is the best thinkable incarnation of this idea. The Bergsonian knot implies that the image is plural and functional – it *does* something, which makes it *performative*. And although Munch could not know this term, he surely knew, or intuited, its meaning. His paintings, whether of movement, such as these three, or of still situations, of which there are many, bristle with performativity. And so does Niva's work, abstract as it may be.[21]

---

21. For an excellent overview of the many aspects and implications of Bergson's conception of the image, see Moulin, Olivier, «L'image comme fonction médiatrice chez Bergson.» *L'image*, ed. Alexander Schnell, Paris: Vrin 2007, 65–90. I cannot develop the conception of affect that underlies my view of the Bergsonian knot. On affect in relation to art, and in addition to Pijpers' contribution here, I rely mainly on these two publications: Alphen, Ernst van: «Affective Operations of Art and Literature», *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics* 53/54 Spring/Autumn 2008, 20-30, a theoretical account, and «Making Sense of Affect», *Francis Bacon: Five Decades*, ed. Tony Bond, Sydney 2012, Museum of New South Wales, 65-73, an analysis of paintings in terms of affect.

ART MOVING US POLITICALLY

During the last decades of his long career Munch painted more and more what we would now call «social situations». While earlier on, thematically his work tended to be frequently concerned with sexual attraction, symbolic figurations, entertainment, and difficult relations between men and women, in these three paintings, labour, and especially here, in cold weather, is topical. This is not a necessary condition for art we would consider socially or politically relevant, however, even if in these three paintings this is quite obvious. This combination of the effort and the cold is likely to affect the viewer. To account for the political force of art beyond a thematic analysis, it matters that there is one more movement involved with Bergson's concept. In 1907, the philosopher coined the term «creative evolution».

He used this concept to describe this type of movement. It occurs when understanding and action are imbricated. Without such an understanding we would be powerless to effect change, and art would be politically impotent. This fourth Bergsonian movement, the *readiness to act*, lies at the heart of the political potential of the image, film, and video installation, on the condition that it works together with the other three. And just as the cinematic is the over-determined instance of the moving image, and Niva's work of the indissoluble bond between support and paint, as between figuration and abstraction, so video installation can be seen as an over-determined instance an art form that stimulates Bergson's fourth movement.[22]

If we consider the art form as a concrete instance of the multiply-moving image, then video installation, or Malani Nalani's shadow plays, can create the *literal* embodiment of this potential in a *fictional* space that, with the help of the viewer, can become a political, democratic space. This does not mean that video installation is somehow privileged as a medium for political art, but only that it foregrounds an aspect of art that makes it politically effective. As the cinematic helps to articulate the movement of images, and paint to mobilize its own dependency on a support, video installation can serve our theoretical purposes of grasping how art, in general and hence, including still images such as paintings, can be eminently operative for political effect by virtue of its fundamentally moving quality. But if we extend the thematic of the political from Munch's attention to labour to a more general domain, more needs to be said about what is political, and what makes art political.

The term «the political» as I use it here is best understood in distinction from «politics.» Although both belong to the domain where social life is structured and to which it is subjected, these two terms are each other's opposite. Political theorist Chantal Mouffe defines the two terms as follows:

---

22. Bergson, Henri: *Creative Evolution*. Trans. A. Mitchell. Landham, MD: University Press of America, 1983 [1907]. I have been unpacking the political potential of art for the last eight years, on the basis of the ideas summed up in the following section. Four books on this topic have resulted so far, each exploring an artistic medium through the work of one artist: Bal, Mieke: *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art.* Chicago, Ill, University of Chicago Press, 2010 (sculpture); translated as *De lo que no se puede hablar. el arte política de Doris Salcedo*. Bogotá, Colombia, Panamericana, 2014; *Thinking in Film* (op. cit.) (video installation); *Endless Andness* (op.cit.) (abstraction); and *In Medias Res: Inside Nalini Malani Shadow Plays,* Ostfilden, Hatje Cantz. (shadow plays).

> ... by «the political» I mean the dimension of antagonism which I take to be constitutive of human societies, while by «politics» I mean the set of practices and institutions through which an order is created, organizing human coexistence in the context of conflictuality provided by the political.[23]

In this distinction, politics is the organization that settles conflict; the political is where conflict «happens». Yet, it is by virtue of the political that social life is possible. It can thrive, be alive, and also be dangerous. No wonder, then, that we usually seek to avoid conflict by means of consensus. Politics comes in to avert the potential of danger. Politics, which responds to it, constantly attempts to dampen the political. As Mouffe cogently argues, the culture of consensus resulting from politics does not at all eliminate conflict; it suppresses it, and thus leaves it to its own, underground, and, hence potentially volcanic devices. We can think of that volcanic quality of social reality when seeing the sideways look of the furiously galloping horse, or the wolfish face of the man nearly falling sideways on the too-steep hill. The slanted look means that we cannot see *what* the eyes in the paintings see. We only see *that* they see. The sense that something is about to happen is not only about physical movement but can as well pertain to the social situation, perhaps about to erupt. Politics is in fact highly exclusivist, and lives by «the negation of the ineradicable character of antagonism» (10). It is also in blatant contradiction to the lived social reality, in which conflict is generally present.

French philosopher Jacques Rancière makes a similar distinction, but his terms are different. Mouffe's «politics» equals Rancière's «police,» and what Mouffe calls «the political» corresponds to «politics» in Rancière's work. Both thinkers argue that the conflictual nature of social life and the need to disagree, or at least have the opportunity and liberty to do so, are of vital importance. Rancière uses the term «mésentente» to describe this conflictual element of social reality. This is an untranslatable word that combines misunderstanding with not getting along. Unfortunately, it is unilaterally translated into English as «disagreement» (1999). The misunderstanding part is, however, just as crucial. Frequently, it is that misunderstanding that foments the disagreement. Even if I have reasons to use Mouffe's terminology, I do want to keep in mind the dual resonance of Rancière's «mésentente.»[24]

To suggest how this would work when it is a bit more concrete, I give an example from Mouffe. It concerns individualism as an ideology. She continues her presentation of the two antagonistic domains of politics and the political with reference to that area of real conflict in contemporary societies:

---

23. Mouffe, Chantal: *On the Political*. New York and London, Routledge, 2005, (9). The following is derived from the introduction to my book *Of What One Cannot Speak.*

24. I find Rancière's terminology confusing and even a bit manipulative, since the term «police» has a clear, established meaning that turns the broader use of it into a somewhat paranoid suggestion about what Althusser called «Ideological State Apparatuses» (1971). Badiou discusses Rancière's concepts and distinctions (2006, 107–123) and seems to sense also some paranoid tone when he says this about the distinction: «He has the tendency to pit phantom masses against an unnamed State» (121). Badiou considers the political militant the «central subjective figure of politics» (122) and thereby demonstrates that the distinction does not matter to him. Rancière, Jacques: *Disagreement: Politics and Philosophy*. Trans. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999; Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. London: New Left Books, 1971; Badiou, Alain: *Metapolitics*. Trans. Jason Barker, London: Verso, 2006.

> ... the dominant tendency in liberal thought is characterized by a rationalist and individualist approach which forecloses acknowledging the nature of collective identities. This kind of liberalism is unable to adequately grasp the pluralistic nature of the social world, with the conflicts that pluralism entails; conflict for which no rational solution could ever exist. (10)

Paradoxically, then, individualism, which takes multiplicity as its starting point, is unable to deal with the actual plural nature of the social world. The hypostasis of individual freedom is in fact a severe limitation of multiplicity. The repression of group identities in the name of the individual makes for an easy slide from individualism to consensus, or worse, dictatorship. Taking place within a contact zone, the encounter between individual and art work, where the art work can take considerable power and the individual is rarely alone, is a healthy antidote against excessive individualism.

Working with conflicts is necessary, not to eradicate them at the cost of plurality, but to makes things speakable, communicable; to turn enemies into adversaries, Mouffe contends. The former, the notion of enemy, draws sharp us/them distinctions that cast the «them» into the role of enemy to be fiercely combated, so that there is no need to come to terms with the conflict; the latter, the notion of adversary, accepts such distinctions between groups but still acknowledges the legitimacy of the «them» – the adversary, to be engaged in debate. Hence, the adversary is not a «them» but a «you» – another to be faced, with whom discussion and disagreement is possible and on whose account the hope that «mésentente» can one day be resolved is never quite given up. This is the encounter of the third kind that art helps us to experience, appreciate, and emulate.

Perhaps it is a bit clearer, now, what it entails that art integrates space, time and form. For, not only is its ontology bound to these three dimensions; also its capacity to function, to do something; to be performative. And since art exists in and for the public domain, it partakes inevitably of the political. The movement inscribes the art work in timespace. It mobilizes viewers, prepares them to be ready to act, including changing their minds where these are fixated on preconceived opinions. In an interview with Anita Seppä Niva does not talk about the political potential of his work at all. Instead, he explains, in lucid and even simple terms, how he makes his art moving. He states:

> ...the works in the Mime series are loaded with elements that lead to fracture, such as acute angles where the surface of the painting takes a surprising turn. I also deliberately use a forceful stroke technique to give the planes a spatial direction and an accelerated motion. Often, however, this conflicts with the three-dimensionality. I am intrigued by such disturbances, violation or intervention.[25]

Niva's insistence on fractures and disturbances betokens the movement that goes from the surface of the work with its vigorous brush strokes to the viewer willing to undergo the rhythm this creates. It is the specific, powerful form of the work that makes that movement possible.

---

25. Niva, Jussi: *Mime.* Catalogue, Galerie Forsblom, 2016. (n.p.)

MOVEMENT: SPACE, TIME AND FORM AS ONE AGENT IN THE POLITICAL

The distinction discussed above takes movement into account in its insistence on the dynamic nature of the social sphere, or the political. But the distinction does not mean that politics and the political can be radically distinguished. On the contrary, the distinction is indispensable precisely because they cannot. They coexist because there is also a spatial aspect both domains share, and that is the aspect that zooms in on visual art. While staying closer to the political than to politics, throughout her prolific oeuvre, political theorist Wendy Brown offers a stimulating discussion that I bring in here because it is based on a sense of space. I see her definition of politics, which she bases on the Greek antecedent word, as being very close to Mouffe's «political»:

> The rich connotative content of ***politeia*** suggests that politics refers always to a condition of plurality and difference, to the human capacity for ***producing*** a world of meanings, practices, and institutions, and to the constant implication of power among us – its generation, distribution, circulation, and effects.[26]

For Brown, the conditions of a functioning political domain are the formation of judgments, the performance of democratic acts, and the availability of what she calls «political spaces.» It is that sense of political spaces I am interested in here.

The first two of Brown's conditions are alternatives to the predominant derivation of the good from the true and to the institutionalized rituals of democracy, respectively. Art has great political potential if it disentangles the good from the true. Then, it compels viewers who are affected by it to make judgments about such issues as, for example, justice, or semiotic force, or affective intensity; not truth. Making such judgments is an exercise of democratic agency. I understand the latter term to require contexts where the issues that make up the political can be spoken. Where this is not possible («of what one cannot speak»), other means must be invented to prevent Wittgenstein's conclusion, which, abducted to this context, becomes dreadfully negative because of its submissiveness («thereof one must be silent»).[27]

Such a logic silences agency in the way violence does. The spaces that democratic agency necessitates are contexts in which the antagonisms can be enacted without resulting in the enmity that leads to war, terrorism, and other forms of lawless violence. They are places where, instead, judgments and acts of democratic dispute – even silently, in the form of thought and deliberation – are not only allowed but actively enabled and stimulated. It is in the absence or scarcity of such spaces, and

---

26. Brown, Wendy: «Postmodern Exposures, Feminist Hesitations.» In *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, 30–51. Princeton, NJ: Princeton University Press 1995 (38; emphasis in text).

27. I have derived the title of my book on Salcedo's work from the final sentence of the *tractatus.* Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. David Francis Pears, and Brian McGuinness. New York and London: Routledge, 2001 [1921]. I consider it, and the refusal of the conclusion he draws, as a guideline to understand the affective quality of art: Of what one cannot speak one must show. See also the film we made on this basis: Bal, Mieke and Gamaker, Michelle Williams: *A Long History of Madness.* Amsterdam, Cinema Suitcase, 2012.

of access to them, or their invisibility, that art can be political by seeking to open them up. Art constructs political spaces. The museum, gallery, or other publically accessible spaces where art can live are, or should be, such political spaces.

BIBLIOGRAPHY

Alpers, Svetlana and Baxandall, Michael: *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Alphen, Ernst van: «Moves van Hubert Damisch. Denken over kunst in geschiedenis»/ «Moves of Hubert Damisch. Thinking about Art in History», in Hubert Damisch, *Moves: Playing Chess and Cards with the Museum/Schaken en Kaarten met het Museum*. (Rotterdam 1997: Museum Boijmans van Beuningen), 35-73, 97-124.

—, «Affective Operations of Art and Literature», *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics* 53/54 Spring/Autumn 2008, 20-30.

—, «Making Sense of Affect», *Francis Bacon: Five Decades*, ed. Tony Bond, Sydney 2012, Museum of New South Wales, 65-73.

Althusser, Louis: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. London: New Left Books, 1971.

Austin, J.L.: *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975 [1962].

Badiou, Alain: *Metapolitics*. Trans. Jason Barker. London: Verso, 2006.

Bal, Mieke: «Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art.» In *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, eds. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, and Keith Moxey, New York: Cambridge University Press, 1998, 74–93.

—, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, the University of Chicago Press, 1999.

—, *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide.* Toronto: the University of Toronto Press, 2002 (Spanish: *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje*. Trans. Yaiza Hernández Velázquez. Murcia, Spain, Cendeac, 2009).

—, «Timely Remains.» In *Jussi Niva: Timely Remains*, 66–117. Helsinki: Parvs Publishing, 2010.

—, Thinking in Film: *The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila.* London, Bloomsbury, 2013.

—, Endless Andness: *The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. London, Bloomsbury, 2013.

—, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political* Art. Chicago, Ill, University of Chicago Press, 2010 (Spanish: *De lo que no se puede hablar. El arte política de Doris Salcedo*. Bogotá, Colombia, Panamericana, 2014).

—, In Medias Res: *Inside Nalini Malani Shadow Plays*. Ostfilden, Hatje Cantz, 2016.

—, *looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*. Oslo, Munch Museum 2017 (in prep.).

Bal, Mieke, Crewe, Jonathan, and Spitzer Leo: 1999. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.

Bal, Mieke and Gamaker, Michelle Williams: *A Long History of Madness.* Amsterdam, Cinema Suitcase, 2012.

Bal, Mieke and Hernandez-Navarro, Miguel Á.: *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia, Spain: Cendeac, 2008.

Bergson, Henri: *Matter and Memory*. Trans. N. M. Paul and W. S. Palmer. New York, Zone Books, 1991 [1896].

—, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Trans. F. L. Pogson. New York: Harper and Row. 1960 [1889].
—, *Creative Evolution*. Trans. A. Mitchell. Landham, MD: University Press of America, 1983 [1907].
Bois, Yve-Alain *et al.*: «A Conversation with Hubert Damisch.» *October* 85 (Summer): 3–17.
Brown, Wendy: «Postmodern Exposures, Feminist Hesitations.» In *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, 30–51. Princeton, NJ: Princeton University Press 1995.
Buck-Morss, Susan: «The Cinema as Prosthesis of Perception», in *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity,* ed. C. Nadja Seremetakis, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
Butler, Judith: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex».* New York: Routledge, 1993.
—, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
Chéroux, Clément: «Depth of Field», 83-105 in *Edvard Munch: The Modern Eye,* edited by Angela Lampe and Clément Chéroux. London: Tate Publishing, 2012.
Clarke, Jay A.: «Originality and Repetition in Edvard Munch's *The Sick Child*, in Erik Mørstad (ed.), *Edvard Munch: An Anthology.* Oslo, Olso Academic Press, 2006, 43-64.
Culler, Jonathan: «The Performative», 137-165 in *The Literary in Theory*, Stanford, CA, Stanford University Press 2007.
Deleuze, Gilles: *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
—, *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
—, *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1988.
Derrida, Jacques: *The Truth in Painting*. Trans. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago, University of Chicago Press, 1987 (or. 1978).
—, «Signature, Event, Context.» In *Limited Inc*., trans. Samuel Weber, 1-23. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
Haapala, Leevi: «A Divided Sentence, a Split Viewer: Observations on Distal Sensuousness in Eija-Liisa Ahtila's Moving Image Installations.» In Essling, Lena, ed. *Eija-Liisa Ahtila: Parallel Worlds*. Stockholm: Moderne Museet, 2012, 161–71.
Hesselberth, Pepita: *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me.* London, Bloomsbury, 2014.
Huyssen, Andreas: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.
Iles, Chrissie: «Thinking in Film: Eija-Liisa Ahtila in Conversation with Chrissie Iles.» *Parkett* 68, 2003, 58–64.
Lessing, Gotthold Ephraim: *Laocoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*, translated by Edward Allen McCormick. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1962.
Marrati, Paola: *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Trans. Alisa Hartz, 2008.
Mitchell, J.W.Th: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
Mouffe, Chantal: *On the Political*. New York and London, Routledge, 2005.
Moulin, Olivier: «L'image comme fonction médiatrice chez Bergson.» *L'image*, ed. Alexander Schnell, Paris: Vrin 2007, 65–90.
Munch, Edvard: Edvard Munch, *Livsfrisens tilblivelse*, Oslo, 1928?, Munchmuseet MM UT 13], <*http://www.emunch.no/FACSIMILENo-MM_UT0013.xhtml#.VscUf53KwlI*>.
Niva, Jussi: *Mime.* Catalogue, Galerie Forsblom, 2016. (n.p.)

Pratt, Mary-Louise: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

Rajchman, John: «Another View of Abstraction.» *Journal of Philosophy and the Visual Arts* 5 (16), 1995, 16–24.

Rancière, Jacques: *Disagreement: Politics and Philosophy*. Trans. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. David Francis Pears, and Brian McGuinness. New York and London: Routledge, 2001 [1921].

Ydstie, Ingebjørg: «'Painting is what the brain perceives through the filter of the eye'», in *Edvard Munch: the Modern Eye.* London, Tate Publishing, 2012, 257-263.

DOSSIER

FIRST REFLECTIONS ON MOVEMENT

RETORCER EL TIEMPO: FERNANDO BRYCE Y EL ARTE DE HISTORIA

TWISTING TIME: FERNANDO BRYCE'S ART OF HISTORY

Miguel Ángel Hernández Navarro[1]
Autor invitado

Recibido: 07/03/2016. Aceptado: 22/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16541

Resumen[2]

Durante las últimas dos décadas, toda una generación de artistas se ha interesado por el pasado actuando como virtuales historiadores: investigando, trabajando con documentos primarios y promoviendo visiones críticas de la historia. Este artículo examina la obra del artista peruano Fernando Bryce bajo ese prisma del «arte de historia». A través de un particular método de trabajo, que el artista ha llamado «análisis mimético», Bryce reflexiona sobre la construcción de la historia, la geopolítica, la identidad en Latinoamérica, sobre todo en Perú, los conflictos bélicos del siglo XX o incluso de la vigencia y genealogía del pensamiento revolucionario. Con una estética aparentemente de archivo, Bryce selecciona documentos que posteriormente copia en tinta china sobre papel para construir nuevas lecturas de la historia. Su selección, descontextualización, visualización de historias pasadas y olvidadas contribuye a traer el pasado al presente. Y su método de trabajo –el copiado anacrónico de documentos, la performance de la historia, su repetición «trastornada»– retuerce el tiempo y cuestiona los discursos hegemónicos acerca del pasado.

Palabras clave

Dibujo; Historiografía; Archivo; Anacronismo; Temporalidad; Política; Arte Latinoaméricano.

Abstract

Over the last two decades, a whole generation of artists approach to the past as if they themselves were historians: investigating, working with primary documents

---

1. Universidad de Murcia (*mahernandez@um.es*).

2. Este texto se enmarca en el proyecto de I+D *Temporalidades de la imagen: heterocronía y anacronismo en la cultura visual contemporánea*, Ministerio de Economía y competitividad, HAR2012-39322. Fue escrito durante una estancia en la Society for the Humanities (Cornell University) y quisiera agradecer los comentarios de su director, Timothy Murray, y del resto de los becarios. También quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a Mieke Bal por su lectura atenta y sus siempre pertinentes sugerencias y, por supuesto, a Fernando Bryce por la cesión de las imágenes y los derechos de reproducción.

and promoting a critical engagement with history. This article considers the work of Peruvian artist Fernando Bryce through the prism of this «art of history». Using a particular work method—which the artist has dubbed «Mimetic analysis»—Bryce reflects on the construction of history, geopolitics, identity in Latin America, particularly in Peru, the armed conflicts of the 20th century or even the validity and genealogy of revolutionary thinking. With an archive-like aesthetics, Bryce selects documents that he subsequently copies in ink on paper in order to construct new readings of history. His selection, de-contextualization and visualization of past and forgotten stories helps bring the past into the present. And his work method –anachronistically copying documents, performing history, repeating it preposterously– twists time and questions the hegemonic discourses about the past.

Keywords

Drawing; Historiography; Archive; Anachronism; Temporality; Politics; Latin American Art.

EL ARTISTA COMO HISTORIADOR

Desde mediados de la década de los noventa, a través de las más variadas poéticas, técnicas y disciplinas –el cine, el vídeo, la fotografía, la instalación, la pintura o el dibujo–, artistas de lugares y contextos diferentes han comenzado a reflexionar sobre el pasado como si fueran virtuales historiadores. Por medio de la investigación en archivos, el trabajo con documentos del pasado y una escritura visual y material realizada con imágenes y objetos, estos artistas se han interesado por los procesos de construcción de la historia como disciplina, suscitando toda una serie de preguntas que parecían reservadas a los profesionales de la academia: cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, a quién pertenece, a quién beneficia, a quién olvida... y sobre todo cómo es posible elaborar una historia diferente, alejada de los modos tradicionales en la que ésta se ha producido y transmitido. Estas cuestiones, y otras muchas, han ido construyendo paulatinamente un campo específico de problemas, conceptos e intereses que nos induce a afirmar la existencia en el arte reciente de una suerte de «giro historiográfico».[3]

En *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano),* intenté examinar con detalles el surgimiento de este campo de problemas como un paso más allá del «giro de la memoria» –que centró los debates durante los años noventa– y observé sus relaciones con el pensamiento acerca de la historia desplegado por Walter Benjamin en la década de los treinta del siglo pasado.[4] Allí sugería que, detrás del paradigma del archivero, el acumulador o coleccionista del pasado, era posible observar una inclinación particular hacia la «escritura crítica del pasado» –no necesariamente a través del texto– que hacía que teóricos calificasen a estas prácticas de «arte historiográfico» (Dieter Roelstraete), «nueva historiografía» (Ernst van Alphen) o arte interesado por la historia (Mark Godfrey).[5] Invirtiendo el término «Historia del Arte», yo preferí llamar a estas prácticas simplemente «arte de historia», y observé el modo en que sus practicantes –«artistas historiadores» entre los que se encuentran Jeremy Deller, Matthew Buckingham, Deimantras Narkevicius, The Atlas Group, Tacita Dean o Francesc Torres, por nombrar tan sólo unos pocos– compartían una noción de historia que podía resumirse en tres aspectos: 1) la presencia tangible de la historia en el presente –que toma cuerpo a través de la concepción material del tiempo y el uso de los objetos e imágenes como lugares colmados de tiempo–; 2) la necesidad de imaginar y visualizar el pasado –la toma de conciencia de que la historia se nos aparece en imágenes y, por tanto, es posible transmitirla, escribirla, a través de ellas–; y 3) el sentido de la historia como algo abierto que puede ser modificado –de ahí el compromiso con el pasado, que vincula historia y política–. Esta percepción del pasado, mostrada allí, tiene mucho que ver

3. Roelstraete, Dieter (2009): «After the Historiographic Turn: Currents Findings». En E-Flux, 6 <*http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/*> [03/03/2016].

4. Hernández Navarro, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas, 2012.

5. Roelstraete, Dieter: *Op. Cit.*; Van Alphen, Ernst: «Hacia una *nueva historiografía*: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios visuales*, 6 (2009), 30-47; Godfrey, Mark: «The Artist as Historian», *October*, 120 (2007), 140-172.

con el sentido del tiempo que Walter Benjamin desarrolló tanto en «Sobre el concepto de historia» (1939) como a lo largo de su inacabado proyecto sobre los pasajes parisinos y la modernidad.[6] En ambos lugares es posible observar una particular *concepción de la historia* –como tiempo abierto, múltiple y con posibilidad de ser completado y redefinido, un tiempo que apela al presente y establece una relación de responsabilidad del hoy con el ayer–; un modo específico de *conocimiento de la historia* –la historia se presenta a través de imágenes fugaces que condensan monadológicamente el tiempo–; y una manera singular de *construcción o transmisión de la historia* –una escritura del tiempo, que en Benjamin está establecida a través del montaje y constelación de imágenes, citas y materiales del pasado–. La tesis que yo intentaba defender en aquel libro era que los artistas del giro historiográfico encarnaban el modelo de historiador imaginado por Benjamin. Por supuesto, no pretendía sugerir, ni mucho menos, que los artistas historiadores estuvieran influidos directamente por Benjamin, ni buscar una relación de dependencia entre conceptos y prácticas, sino más bien contribuir a la puesta en contacto de nociones comunes y concepciones del mundo semejantes. Y observar que, de algún modo, los conceptos desarrollados por Benjamin mantenían una relación de amistad a través del tiempo con el sentido de la historia desplegado por la obra de muchos de los artistas contemporáneos. Se trataba de advertir que la lectura de Benjamin nos podía venir bien para comprender mejor el sentido de las prácticas de historia. Y al revés, que las prácticas de historia nos servían para leer a Benjamin y dotar a sus ideas de un sentido y un vigor renovado.[7]

Ahora, en este artículo, me gustaría volver sobre algunas de aquellas cuestiones para hacerlas funcionar en el análisis de la obra del artista peruano Fernando Bryce (Lima, 1961), cuyo trabajo se atiene a esta calificación de «arte de historia» tanto por su interés en los temas históricos –su trabajo «acerca» del pasado– como sobre todo por la disposición y el proceso de elaboración de las obras, que lo convierte en sí mismo en un historiador. A través de un particular método de trabajo, que el artista ha denominado «análisis mimético» –y que a grandes rasgos, consiste en el dibujo en tinta china sobre papel de periódicos, revistas y otros documentos de circulación masiva–, Bryce reflexiona sobre la construcción de la historia, la geopolítica, la identidad en Latinoamérica, sobre todo en Perú, los conflictos bélicos del siglo XX o incluso la vigencia y genealogía del pensamiento revolucionario. Con una estética aparentemente de archivo, Bryce selecciona documentos que posteriormente manipula (copia, dibuja, altera) para construir nuevas lecturas de la historia. Su selección, descontextualización, visualización de historias pasadas y olvidadas contribuye a traer el pasado al presente, pero es sobre todo su método de trabajo el que activa la historia. Copiar la historia, repetirla paródicamente, *performarla*, hacerla actuar de nuevo como una reverberación… es un modo de retorcer

6. Benjamin, Walter: «Sobre el concepto de historia», en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, 35-59; *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

7. Esta lectura de la historia deben mucho al modelo de análisis de doble temporalidad establecido por Mieke Bal a lo largo de su obra. Véase especialmente BAL, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History.* Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

el tiempo y desarticular los discursos hegemónicos que han construido el pasado y que siguen operando en el presente.

PARA-HISTORIA: CONTAR EL PASADO DESDE LOS MÁRGENES

Bryce investiga en archivos, selecciona documentos del pasado, procesa los datos y los «publica» –a través de la exposición–. Hay, pues, en su práctica algo del oficio del historiador.[8] Un historiador, sin embargo, que trabaja más allá de eso que Michel de Certeau identificó como los sistemas de legitimación y acreditación del saber establecido.[9] Un historiador en los bordes de la academia o, como él mismo se ha definido en alguna ocasión, un «parahistoriador».[10] Esta figura, la del «historiador ilegítimo», ha sido utilizada por Georges Didi-Huberman a la hora de observar el trabajo de autores como Carl Einstein, Aby Warburg o Walter Benjamin, que siempre estuvieron en la periferia de la disciplina.[11] Autores centrales en la formulación de lo que él ha llamado «la historia del arte anacrónica» y para los cuales la historia no era una cuestión disciplinar, sino que se trataba más bien de una obsesión, una práctica vital.[12] En un juego de palabras, Didi-Huberman sugiere que para estos autores sin cátedra (*chaire*) la historia se hacía carne (*chair*).[13] De algún modo, el trabajo de Bryce, pero también el de otros muchos artistas historiadores, se encontraría en este lugar de la carne, de la obsesión, del compromiso vital, más allá de la academia y de la legitimación disciplinar. Es desde ese lugar periférico, exterior, lateral, desde el que Bryce investiga, analiza y construye relatos sobre el pasado, cuestionando los modos en que éstos han sido transmitidos, volviendo a mirar literalmente la historia a contrapelo, examinando cómo se han fraguado los discursos y relatos que hemos heredado.

El trabajo de Bryce es complejo y podríamos establecer varios modos de afrontarlo. Su implicación con la historiografía se encuentra tanto en la selección de problemas y casos concretos como en el tratamiento –a través del análisis mimético,

---

8. «Bajo esa definición de 'oficio', Fernando Bryce es por descontado una clase peculiar de historiador. Un buzo que se sumerge por temporadas en bibliotecas, archivos, museos y los trabajos de otros cronistas para extraer bajos condiciones muy particulares, los residuos fragmentarios, discontinuos y en una cierta manera aleatorios de una serie de acontecimientos y momentos históricos filtrados por el complejo tamiz de la documentación.» Medina, Cuauhtémoc: «Historio(a)grafía», en Cuevas, Tatiana y Majluf, Natalia (eds.): *Fernando Bryce: dibujando la historia moderna.* Lima, Museo de Arte de Lima, 2012, 254-289, 263.

9. De Certeau, Michel: *La escritura de la historia*. México D. F., Universidad Iberoamericana, 1993, 76.

10. Majluf, Natalia: «Ver la historia», en Cuevas, Tatiana y Majluf, Natalia (eds.): *Op. Cit*. 228-253, 228.

11. Didi-Huberman, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005 (2000).

12. Partiendo desde una tradición historiográfica diferente, la problemática del anacronismo ha sido examinada en varias ocasiones por Mieke Bal desde principios de los noventa. Quizá su posicionamiento más evidente se encuentra en *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (*Op. Cit.*), donde Bal va un punto más allá del modelo de lectura «anacrónica» que había desplegado en *Reading Rembrandt: Beyond the Image-Word Opposition* (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1991) y observa que la propia obra de arte es un espacio de cita de temporalidades. Para los desarrollos más recientes en su pensamiento de lo anacrónico y lo heterocrónico –también incorporado a sus propia práctica artística–, véase BAL, Mieke: *Tiempos trastornados: Historia, análisis y políticas de la mirada*. Madrid, Akal, 2016.

13. Didi-Huberman, Georges: *Op. Cit.* 55.

del dibujo– y el montaje en la sala de exposiciones. En su obra se dan cita varias de las estrategias del arte reciente relacionadas con el arte de historia: 1) el trabajo a partir de documentos del pasado –en la estela del arte de archivo–; 2) la utilización del dibujo como práctica de resistencia –cercano a la reivindicación de lo manual y lo anacrónico frente al avance de la tecnología–; y 3) el sentido performativo en la repetición y la reverberación de la historia a través de la parodia –como sucede, por ejemplo, en las performances históricas de Jeremy Deller, Francis Alÿs o Simon Fujiwara–. Todos estos modos de hacer se articulan y funcionan al mismo tiempo, proporcionando el verdadero potencial artístico de su trabajo. Sólo la necesidad de análisis crítico me hace ahora identificar estos elementos por separado, traicionando la propia lógica compleja de la obra, donde todo funciona al mismo tiempo. La escritura crítica despieza la obra artística como si la tuviera en una mesa de autopsias. Pero en la obra viva, en la sala de exposiciones, no hay una separación. El caso de estudio, la selección de documentos, su tratamiento y su exposición son un todo articulado cuyo entrelazamiento no es posible deshacer. La obra de Bryce se convierte en un potente «arte de historia» precisamente en ese anudamiento.

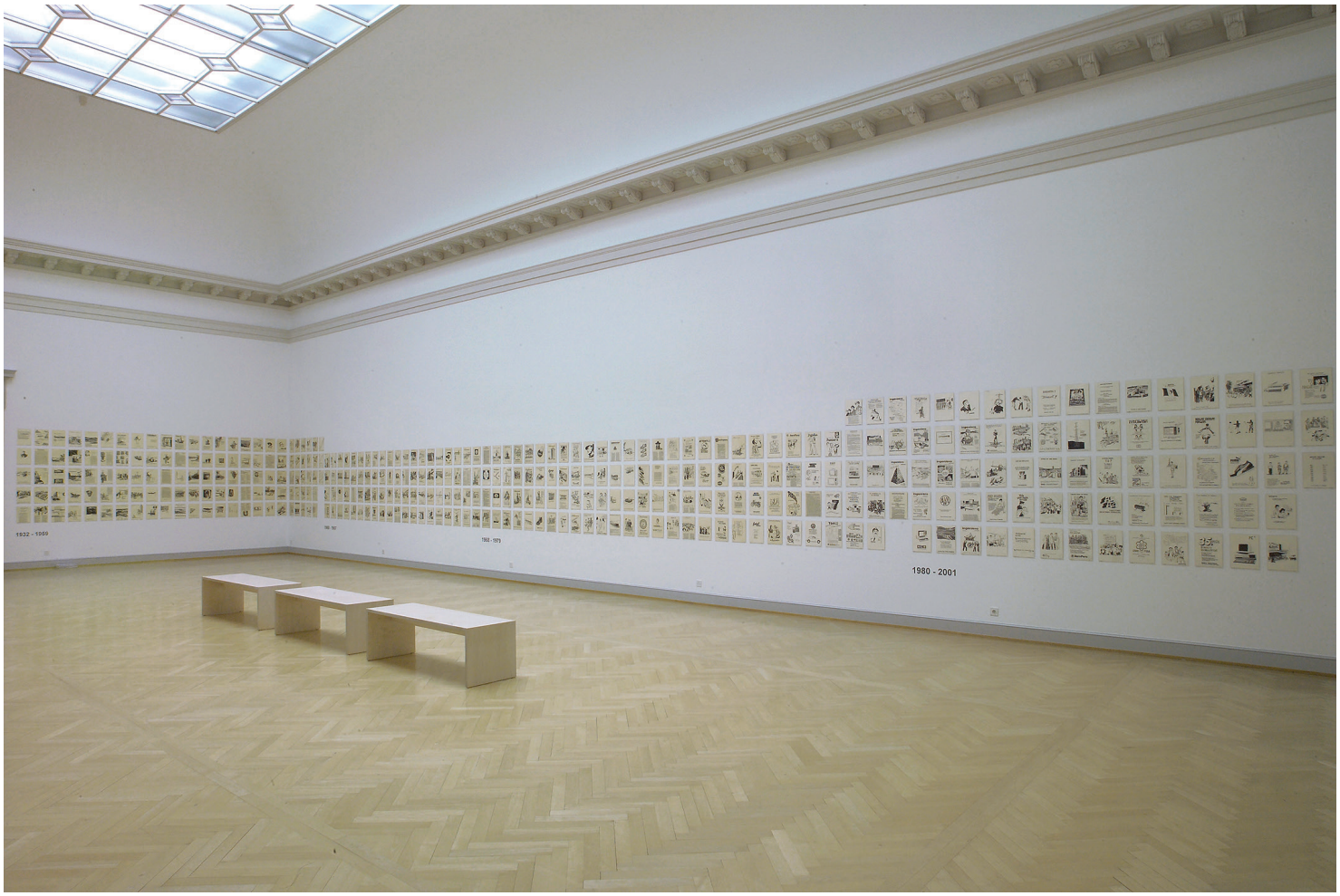


FIGURA 1. FERNANDO BRYCE. *Atlas Perú*, 2000-2001.

El punto de partida de la práctica de Bryce es siempre el documento –un tipo particular de documento: revistas, periódicos, folletos, libros…–. A partir de la selección y manipulación de estos restos de la historia, tiene lugar la crítica de las historias oficiales. Quizá por esta razón, por este partir del documento, su obra ha sido estudiada en el marco de la «pulsión archivística» del arte contemporáneo. Por ejemplo, Andrea Giunta la ha situado en el marco de la seducción y el trabajo con los archivos, Agustín R. Díez Fischer la ha visto como un ejemplo de lo que él llama «pintura de archivo» y Anna Maria Guasch la ha examinado como una forma de «contra-archivo», capaz de alterar las historias transmitidas, señalando sus fisuras y sus paradojas.[14]

Desde finales de los años noventa Fernando Bryce ha trabajado en varias series que siempre parten de documentación específica acerca de problemas concretos de la historia del siglo XX –especialmente de la primera mitad del siglo–. Estudios de caso que casi podrían verse como capítulos de una especie de «amplia pero siempre incompleta *historia general*» –por decirlo con las palabras de Natalia Majluf– en la que ocupan un lugar destacado cuestiones como la construcción de las identidades nacionales y la pervivencia de los procesos de colonización, la representación mediática de los conflictos bélicos y sus consecuencias en la situación geopolítica internacional o la genealogía y los avatares de las ideas de progreso y revolución.[15]

Sin lugar a dudas, uno de los capítulos centrales de esta «historia general» tiene que ver con los procesos de configuración de la identidad peruana. Es lo que aparece, por ejemplo, en obras como *Cronologías* (1997-1998), en la que Bryce explora la vida cotidiana en el Perú gobernado por Alberto Fujimori (1990-2000), o en *The Progress of Peru* (1998) –una de las primeras piezas en las que utiliza el «análisis mimético»–, que vuelve sus ojos a una publicación del mismo nombre que durante los años treinta presentaba visiones complacientes sobre el progreso social y tecnológico peruano que, observadas desde el presente, se revelan como una ilusión vinculada con la propaganda. Pero es sobre todo la ambiciosa *Atlas Perú* (2000-2001) [Figura 1] donde Bryce desarrolla la reflexión sobre el imaginario construido en torno a Perú y «lo peruano» desde mediados de los años treinta hasta el cambio de siglo. Conformado por más de quinientos dibujos «copiados» de las fuentes más diversas –revistas, periódicos, folletos, manifiestos políticos…–, este atlas muestra las aspiraciones de bienestar, las representaciones de un mundo en el que se esconden los problemas y se construye una imagen de la nación plagada de arquetipos e ilusiones.

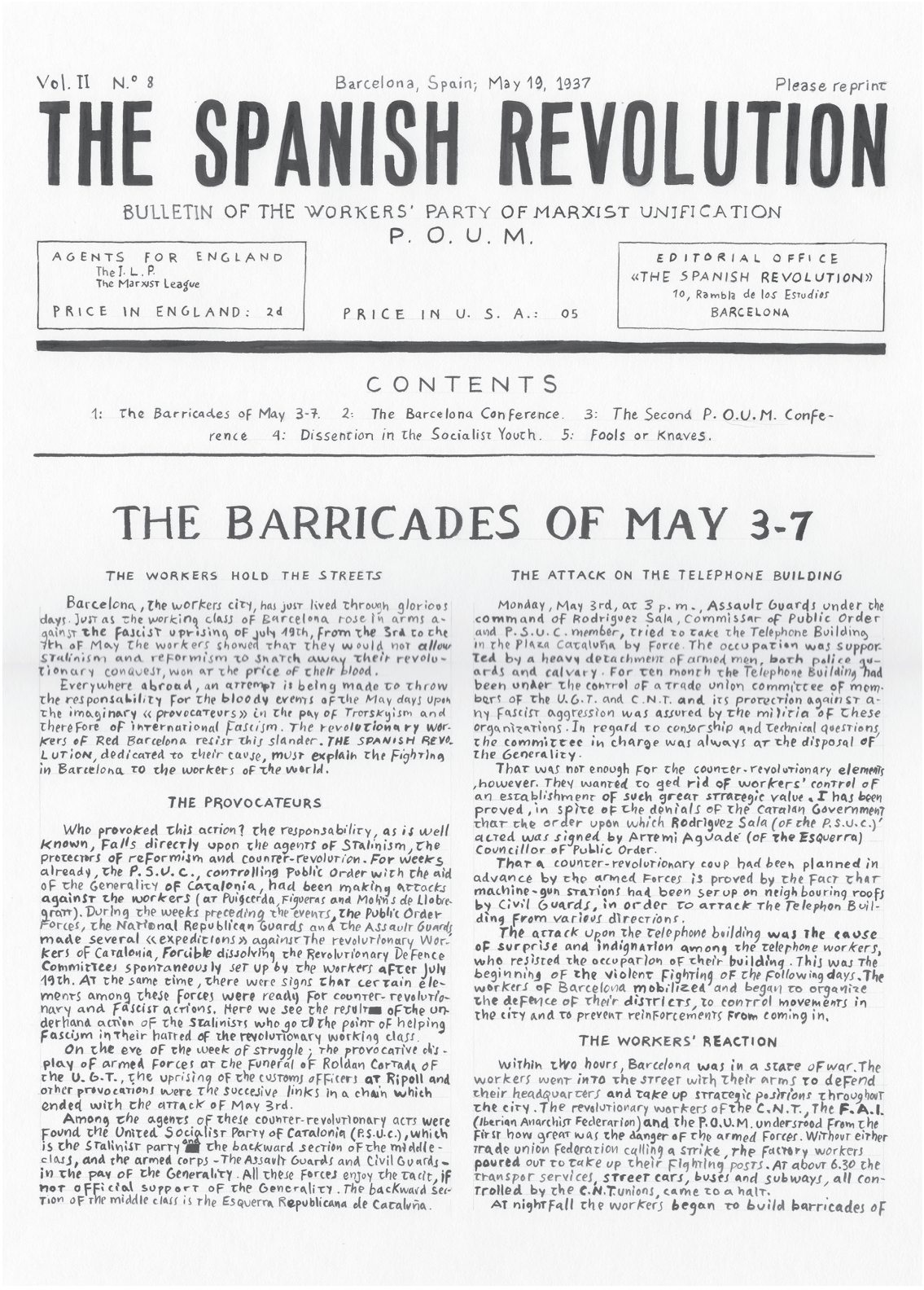
El interés por la configuración de las identidades nacionales y el imaginario en torno al mundo colonial es algo que no abandona el trabajo de Bryce y que siempre aparece en él de un modo u otro, tal y como puede verse, por ejemplo, en series como *Américas* (2005), donde copia carátulas y páginas de *Américas*, la revista

14. Giunta, Andrea: «El glamour de los archivos», en Alberro, Alexander (ed.): *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2011, 89-14; y *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Fundación ArteBA, 2014; Díez Fischer, Agustín R.: «Pintura en el reino de la imagen. Archivo y práctica pictórica en el arte contemporáneo», *Nierika. Revista de estudios de arte*, 5 (2007), 55-67; Guasch, Anna Maria: *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011, 291-293.

15. Majluf, Natalia: *Op. Cit*. 228.

FIGURA 2. FERNANDO BRYCE. *Die Welt*, 2008.

de la Organización de los Estados Americanos (OEA), y se interesa por el modo en que el *panamericanismo* escondía la hegemonía política, económica y cultural de Estados Unidos sobre el resto del hemisferio. O en *Kolonial Post* (2006) y en *Südsee* (2007), donde aborda algunos de los desarrollos y consecuencias del colonialismo alemán, estableciendo sutilmente un hilo de continuidad entre las primeras expansiones de Alemania sobre África en el periodo colonial y las ambiciones de conquista desplegadas en el Nazismo. Más adelante, en *Die Welt* (2008) [Figura 2], a través



Vol. II N.° 8 Barcelona, Spain; May 19, 1937 Please reprint

THE SPANISH REVOLUTION

BULLETIN OF THE WORKERS' PARTY OF MARXIST UNIFICATION
P. O. U. M.

AGENTS FOR ENGLAND
The I. L. P.
The Marxist League
PRICE IN ENGLAND: 2d

PRICE IN U. S. A.: 05

EDITORIAL OFFICE
«THE SPANISH REVOLUTION»
10, Rambla de los Estudios
BARCELONA

CONTENTS

1: The Barricades of May 3-7. 2: The Barcelona Conference. 3: The Second P. O.U.M. Conference 4: Dissention in the Socialist Youth. 5: Fools or Knaves.

THE BARRICADES OF MAY 3-7

THE WORKERS HOLD THE STREETS

Barcelona, the workers city, has just lived through glorious days. Just as the working class of Barcelona rose in arms against the Fascist uprising of July 19th, from the 3rd to the 7th of May the workers showed that they would not allow Stalinism and reformism to snatch away their revolutionary conquest, won at the price of their blood.

Everywhere abroad, an attempt is being made to throw the responsability for the bloody events of the May days upon the imaginary «provocateurs» in the pay of Trotskyism and therefore of International Fascism. The revolutionary workers of Red Barcelona resist this slander. THE SPANISH REVOLUTION, dedicated to their cause, must explain the Fighting in Barcelona to the workers of the world.

THE PROVOCATEURS

Who provoked this action? the responsability, as is well known, falls directly upon the agents of Stalinism, the protectors of reformism and counter-revolution. For weeks already, the P. S. U. C., controlling Public Order with the aid of the Generality of Catalonia, had been making attacks against the workers (at Puigcerda, Figueras and Molins de Llobregrat). During the weeks preceding the events, the Public Order Forces, the National Republican Guards and the Assault Guards made several «expeditions» against the revolutionary Workers of Catalonia, Forcible dissolving the Revolutionary Defence Committees spontaneously set up by the workers after July 19th. At the same time, there were signs that certain elements among these forces were ready for counter-revolutionary and Fascist actions. Here we see the result of the underhand action of the Stalinists who go to the point of helping Fascism in their hatred of the revolutionary working class.

On the eve of the week of struggle; the provocative display of armed forces at the Funeral of Roldan Cortada of the U. G. T., the uprising of the customs officers at Ripoll and other provocations were the succesive links in a chain which ended with the attack of May 3rd.

Among the agents of these counter-revolutionary acts were found the United Socialist Party of Catalonia (P.S.U.C.), which is the Stalinist party, the backward section of the middle-class, and the armed corps - The Assault Guards and Civil Guards - in the pay of the Generality. All these Forces enjoy the tacit, if not official support of the Generality. The backward section of the middle class is the Esquerra Republicana de Catalunia.

THE ATTACK ON THE TELEPHONE BUILDING

Monday, May 3rd, at 3 p. m., Assault Guards under the command of Rodriguez Sala, Commissar of Public Order and P.S.U.C. member, tried to take the Telephone Building in the Plaza Cataluña by Force. The occupation was supported by a heavy detachment of armed men, both police guards and calvary. For ten month the Telephone Building had been under the control of a trade union committee of members of the U.G.T. and C.N.T. and its protection against any Fascist aggression was assured by the militia of these organizations. In regard to consorship and technical questions, the committee in charge was always at the disposal of the Generality.

That was not enough for the counter-revolutionary elements, however. They wanted to ged rid of workers' control of an establishment of such great strategic value. It has been proved, in spite of the denials of the Catalan Government that the order upon which Rodriguez Sala (of the P.S.U.C.) acted was signed by Artemi Aguadé (of the Esquerra) Councillor of Public Order.

That a counter-revolutionary coup had been planned in advance by the armed Forces is proved by the Fact that machine-gun stations had been set up on neighbouring roofs by Civil Guards, in order to attack the Telephon Building from various directions.

The attack upon the telephone building was the cause of surprise and indignation among the telephone workers, who resisted the occupation of their building. This was the beginning of the violent Fighting of the following days. The workers of Barcelona mobilized and began to organize the defence of their districts, to control movements in the city and to prevent reinforcements from coming in.

THE WORKERS' REACTION

Within two hours, Barcelona was in a state of war. The workers went into the street with their arms to defend their headquarters and take up strategic positions throughout the city. The revolutionary workers of the C.N.T., The F.A.I. (Iberian Anarchist Federation) and the P.O.U.M. understood from the first how great was the danger of the armed Forces. Without either trade union Federation calling a strike, the factory workers poured out to take up their Fighting posts. At about 6.30 the transport services, street cars, buses and subways, all controlled by the C.N.T. unions, came to a halt.

At nightFall the workers began to build barricades of

FIGURA 3. FERNANDO BRYCE. *The Spanish Revolution*, 2003.

Vol. I N.° 7 Barcelona, December 2, 1936 Please reprint

THE SPANISH REVOLUTION

WEEKLY BULLETIN OF THE WORKERS' PARTY OF MARXIST UNIFICATION OF SPAIN
P. O. U. M.

AGENTS FOR ENGLAND
The I.L.P.
The Marxist League
PRICE IN ENGLAND: 2d.

AGENTS FOR U. S. A.:
Y. P. S. L.
The Labor Book Shop
PRICE IN U. S. A.: 05

EDITORIAL OFFICE
«THE SPANISH REVOLUTION»
10, Rambla de los Estudios
BARCELONA

CONTENTS

The Working Class and the Recognition of the Spanish Fascists. - The Death of Durruti. - Municipal Socialism in Badalona. - Dangers of Trade Union Control of Industry. - The First Women's Battalion. - The Militias and Militarization. - The Campaign of the P. S. U. C. Against the P. O. U. M. - The Batllo Silk Mills

The Working Class and the Recognition of the Spanish Fascists

The announcement that Fascist governments of Italy and Germany have recognized the so-called national junta of Burgos, the governing body of the Spanish Fascist forces, both clarifies and complicates the international political situation. At present we are not going to comment on this change in the European political setting, but will concentrate on considering the situation from the point of view of the international working class movement.

We have continually maintained, against those who would give a Spanish appearance to our struggle, that its scope is not limited to a struggle between «Spanish» Fascism and «Spanish» capitalist democracy. The international war between the working class and Fascism is being fought out in our country. It is the workers' revolution against the capitalist counter-revolution.

The capitalist states, with Italy, Germany and Portugal at their head, have from the beginning of the civil war lent their determined support to the party of Franco and the other reactionaries of the Spanish counter-revolution.

On one side and the other, both parties have understood that the struggle taking place in Spain is a class struggle of international scope and significance. On the edge of the workers's movement, the reformist bureaucracies, such as the Second and Third Internationals, have insisted upon interpreting our revolution as a struggle of the working class in support of the bourgeois democratic republic.

A large part of the international work of the P.O.U.M. has been concerned with the unmasking of this falsehood. In the interviews of our comrades with the Foreign press correspondents, in our radio broadcasts in French, Italian, Russian, English, Polish, German and so one, in our correspondence with workers' organizations in various countries and in our foreign language bulletins edited by the International Secretariat of the P.O.U.M., our party has clearly stated that we and the Spanish working class are fighting not for capitalist democracy, but for the socialist revolution, for the dictatorship of the working class and for the Union of Iberian Socialist Republics.

The work of the P.O.U.M. in the recent Brussels Congress against War and Fascism, in which the correct position toward our revolution for the revolutionary workers throughout the world was discussed, was an undeniable triumph for our point of view. Not only because the delegates came away convinced that our political line was correct, but also because the lies and poison published by the two branches of the Stalinized press have greatly confused the international workers' movement and our work at Brussels was able to clarify this situation.

The action of the Italian and German government is a logical consequence of their position. They are helping their kind, by giving Spanish Fascism the moral support of recognizing the Burgos Junta, they are strengthening their own political alliances. However, there are other aspects of the situation which are less logical. There are the Socialists in the Second International who stand for neutrality toward the Spanish struggle and there is the Third International and the Soviet Union who disarm the working class by saying that the Spanish workers are fighting for capitalist democracy.

The international working class ought to anticipate the declaration of war, unloosing the Socialist revolution. That is the only way to save ourselves from war. The only possible escape for the international workers' movement in these crucial moments, is to break loose with their revolution and march forward to the taking of political power. If this power is left in the hands of the capitalists it will throw them headlong into an imperialist war, imperialist even to those countries which will limit themselves to defending their colonial interests.

The international workers' movement should come to the aid of our revolution, sending men and arms, and carrying through the Socialist revolution in their own countries. Only thus can they prevent their respective capitalists classes from imposing «neutrality» as their international policy, and stop them bringing secret help to Franco and his Fascists.

He is terribly deaf, isn't he?
Yes. Almost English.

FIGURA 3 BIS. FERNANDO BRYCE. *The Spanish Revolution*, 2003.

FIGURA 4. FERNANDO BRYCE. *The Spanish Revolution,* 2003.

de la reproducción de páginas de periódicos internacionales como *The New York Times*, *L'Humanité* o *El comercio*, publicadas entre 1885 y 1920, explorará el periodo del imperialismo clásico con un carácter más general, observando algunos de los momentos determinantes de un reparto del mundo cuyos efectos aún padecemos en la actualidad.

La presencia constante del conflicto y la violencia es otra de las líneas maestras del trabajo de Bryce. La reflexión sobre las grandes confrontaciones bélicas del siglo XX y sus consecuencias da lugar a algunas de sus piezas más representativas. Realizadas en su mayor parte durante la década del 2000, estas obras ofrecen la imagen del siglo como un escenario convulso y de lucha continua de ideologías y visiones del mundo. Un siglo convertido –por utilizar las palabras de Enzo Traverso– en un «campo de batalla».[16] En *The Spanish Revolution* (2003) o en *The Spanish War* (2003), Bryce centra su mirada en la contienda bélica española, y lo hace desde un punto vista particular, seleccionando documentos y estableciendo posiciones que están más allá de las visiones habituales y transmitidas sobre el conflicto.[17] Por ejemplo, en la primera de estas obras [Figura 3], compuesta por 21 dibujos, selecciona documentos de *The Spanish Revolution*, la edición inglesa del periódico del POUM, el Partido Obrero de Unificación Marxista, publicado en Barcelona entre 1936 y 1937. Por un lado, muestra la guerra a través de una facción disidente, prácticamente

16. Traverso, Enzo: *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

17. Basilio, Miriam: *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Burlington, Ashgate, 2013. Véase especialmente el capítulo 5: «Recuperating Historical Memory: Contemporary Art and Museums», 229-266.

FIGURA 5. FERNANDO BRYCE. *El mundo en llamas*, 2010-2011.

silenciada y apenas representada en las versiones oficiales; y, por otro, ofrece la visión del conflicto desde el exterior, puesto que esta publicación despliega también un sentido de autorrepresentación y especialmente una toma de conciencia de que la disputa se encontraba en el marco del debate ideológico internacional. Este sentido geopolítico del conflicto, que lo sitúa en un ámbito más allá de la conflagración «fratricida» –que progresivamente ha tenido éxito en las visiones conservadoras de la Guerra– y lo vincula con lo que Traverso ha llamado «la guerra civil europea»,[18] es también explorado en *The Spanish War* [Figura 4], una serie de 117 dibujos en la que la mirada se amplía tanto hacia los dos bandos de la Guerra Civil como a una pluralidad de fuentes que incluye todo tipo de materiales impresos –carteles,

18. Traverso, Enzo: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*. Valencia, Universidad de Valencia, 2009.

periódicos, calendarios, portadas de libros o incluso retratos de militares y políticos–. Bryce ofrece aquí un complejo panorama visual de la Guerra Civil que, sin embargo, no intenta promover la idea de equivalencia entre ambas posiciones –esa idea que tiende a limar ideologías–, sino que claramente –y eso se observa incluso en la proporción de materiales destinados a un bando y a otro– toma partido por la ideología emplazada en el bando republicano.[19]

Esta lucha de ideologías y visiones del mundo es explorada en una de sus series más célebres, *El mundo en llamas* (2010-2011) [Figura 5], compuesta por 95 dibujos basados tanto en portadas de periódicos de distintas tendencias y orígenes (*L'Humanité*, *The New York Time, Le Matin, Brusseller Zeitingung* o *El Comercio*) como en la publicidad de las grandes producciones cinematográficas del momento (*Ciudadano Kane, La Amenaza invisible* o *La sombra del Terror)* aparecidas en *El Comercio* de Lima. Estos documentos, que abarcan el arco temporal de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sirven a Bryce para sugerir las connivencias y relaciones entre dos formas particulares de narración, el periodismo y la publicidad, y observar los modos en que el espectáculo penetra en la información a la vez que la violencia y ansiedades de la guerra hacen su aparición en el cine y la industria del entretenimiento. La yuxtaposición en un mismo espacio de ambas realidades, expuestas ahora bajo el dibujo unificador de Bryce, nos hace conscientes de estas extrañas semejanzas no siempre visibles. El hecho de que los anuncios de las películas provengan del periódico de Lima da cuenta de la globalización del conflicto pero también expresa, como sugiere Majluf, un punto de vista particular, una ubicación concreta que pretende «oponer una narrativa alternativa a la historia oficial producida desde Europa».[20]

Junto a este trabajo con los conflictos y las ideologías, Bryce ha seguido interesándose también por la genealogía y los avatares de las ideas y aspiraciones de cambio y revolución a lo largo del siglo. Por ejemplo, sus series sobre la Revolución cubana (*Revolución,* 2004*)* o sobre el ascenso del estalinismo (*URSS*, 2011) observan las ilusiones del pensamiento revolucionario pero también sus fracasos. Como señala Kevin Power, en ellas, igual que sucede en las series dedicadas a la Guerra Civil española, es posible advertir un sentido melancólico por ese mundo imaginado cuyo futuro no pudo llegar a cumplirse –porque fue cortado de raíz o porque se convirtió en algo que poco tenía que ver con sus ideales originales–.[21] En esas ideas frustradas que Bryce hace evidentes en sus series-homenajes dedicadas a figuras centrales del pensamiento crítico, como Walter Benjamin (2002) o Leon Trotsky (2003), se encuentra, sin embargo, la brasa y la memoria de los sueños que nos permiten transformar el presente.[22]

---

19. Véase Basilio, Miriam: *Op. Cit.* 230.

20. Majluf, Natalia: *Op. Cit.* 232.

21. Power, Kevin: «Fernando Bryce: pensar con la historia», en Tatay, Helena (ed.): *Fernando Bryce*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2005, 169-187, 183.

22. «Hay una fuerza social y una voluntad humana que subyace y trasciende a los momentos revolucionarios y los partidos que las cooptan y que se va articulando de distintas formas, productivamente, en la historia de las multitudes y que es aquella que ha demandado libertad y minado sujeciones y opresiones durante siglos. Ésa es la tradición democrática valedera que es conquista colectiva de libertades, conocimiento y mejor vida para todos y no

FIGURA 6. FERNANDO BRYCE. *ARTnews* 1944-1947, 2015.

En los últimos años, el trabajo de Bryce se ha interesado también por la exploración de la configuración mediática de conceptos como «cultura», «barbarie» o «civilización». Cuestiones presentes ya en sus trabajos sobre la construcción de las identidades en el mundo colonial y que siguen vigentes de formas diversas, ya sea a través de la exposición de las reacciones de los medios a casos concretos de destrucción del patrimonio y la cultura –la biblioteca de la Universidad de Lovaina o la Catedral de Reims–, como sucede en *To the Civilized World* (2013-14), o de la obsesión por el universalismo humanista de las publicaciones de la UNESCO tras la Segunda Guerra Mundial, centro de una de sus piezas más recientes, *The Book of Needs* (2015). Esta última fue expuesta hace unos meses en la galería Alexander and Bonin (Nueva York) junto a otras dos series que reflexionan sobre el rol del arte

la aceptación sumisa de las concesiones del poder» (BRYCE, Fernando y TATAY, Helena: «Conversación», en TATAY, Helena (ed.): *Op. Cit.* 357-370, 366).

moderno en la configuración de la hegemonía cultural internacional: *Arte Nuevo* (2015), producido a partir de textos e imágenes de tres revistas internacionales de arte (*Art d'Aujourd'hui, Arte Nuevo* y *Ver y estimar*) publicadas en París y Buenos Aires durante los cuarenta y los cincuenta; y *ARTnews 1944-1947* (2015) [Figura 6], en la que Bryce copia anuncios de exposiciones aparecidos en esta revista neoyorkina durante el periodo inmediato a la finalización de la guerra. Con estas obras Bryce vuelve a interesarse por la ideologización y capitalización del universo artístico, una cuestión central ya en algunas piezas célebres de su carrera, como *Visión de la pintura occidental* (2002), que giraba en torno a la constitución y declive del Museo de Reproducciones Pictóricas que itineró por varios lugares de Lima durante la segunda mitad del siglo XX.

UN COPISTA ANACRÓNICO

El trabajo documental o de archivo de Bryce ya valdría por sí solo como arte de historia. Visualiza y trae a la luz documentos del pasado que habían sido olvidados, torna su mirada sobre ellos, los devuelve al presente, los despliega en el espacio y los selecciona. En su sola selección y yuxtaposición ya hay un sentido de la historia y una toma de conciencia de los modos en que ésta se ha transmitido. Como se ha notado en más de una ocasión, Bryce trabaja aquí con el modelo del Atlas warburgiano; un modelo dialéctico que a través del intervalo y la yuxtaposición rompe la narración lineal de la historia y la abre a asociaciones impensadas.[23] El solo hecho de descontextualizar y desplazar los documentos contribuye en sí a desvelar la historia que hay tras ella. Una ruptura de la historia lineal y un despliegue del anacronismo. Por decirlo con las palabras de Didi-Huberman, «el montaje es una *exposición de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de la cronología*. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento».[24] La historia se despieza y se muestra en su mismo proceso de construcción, maleable, móvil y contingente. A través de los intervalos y los espacios silenciados, podemos intuir claramente la toma de decisiones y la artificialidad de la construcción histórica que ofrecen las piezas de Bryce. Su «orden» no es visto como natural, sino que remite a una toma de decisiones remontable por el espectador. Es quizá por eso por lo que Miriam Basilio sugiere que Bryce opera con un «archivo abierto» en el que se implica al receptor en el nuevo significado de la historia: un archivo que «crea posibilidades para que el espectador piense sobre el proceso de investigación acerca de los sucesos históricos».[25]

---

23. Cangi, Adrián: «El caso Warburg. Enfermedad, expresión y anacronismo», *Psicoanálisis ayer y hoy. Revista digital*, 10 (Marzo, 2004). En: <*http://www.elpsicoanalisis.org.ar/nota/el-caso-warburg-enfermedad-expresion-y-anacronismo-adrian-cangi/*> [20/2/16]. Sobre Warburg, el atlas y el montaje, véase Didi-Huberman, Georges: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Reina Sofía, 2010.

24. Didi-Huberman, Georges: *Cuando las imágenes toma posición. El ojo de la historia,* 1. Madrid, Antonio Machado, 2008, 159.

25. Basilio, Miriam: *Op. Cit.* 228 (traducción nuestra).

La apertura del relato y la apelación al espectador, que ya de suyo abre el tiempo y la historia, va un paso más allá en la obra de Bryce, que, a través del procesado de la información, trasciende la mera selección y montaje de los elementos encontrados. Este «procesado» de la información sucede en varios tiempos. Tras la investigación y selección, el artista escanea y retoca los documentos para unificarlos digitalmente. Después, los fotocopia y, sólo más adelante, a través de esta unificación previa, procede al copiado con pincel en tinta china sobre papel de los que ha decidido seleccionar para la exposición –tan sólo una porción de todos los que forman parte de la recogida–. En el trabajo de Bryce hay, pues, una modificación del documento: la selección e investigación es sólo una parte; el verdadero procesado de la información viene después, a través de ese método de trabajo que el propio artista ha denominado «análisis mimético».

Este uso del dibujo no es nuevo en el arte contemporáneo, y habría que encuadrarlo dentro de una especie de retorno de lo artesanal y de lo material en el que el dibujo ocupa una posición especial.[26] Una rápida mirada al arte reciente basta para advertir el gran número de artistas que en los últimos años han regresado al dibujo y lo han tomado como centro de su práctica.[27] Entre ellos, algunos han explorado su potencial en la representación de lo social y la reflexión sobre la imagen documental. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la obra de Andrea Bowers o Sam Durant, cuyos dibujos basados en fotografías conceden un sentido diferente a las imágenes masivas que han circulado y han configurado nuestra experiencia de eventos de la historia. Como ha observado Claire Gilman, en sus dibujos –como en los de otros artistas– tiene lugar una traducción de medios que desarticula el sentido original de la imagen y lo reproduce en el presente, llamando nuestra atención sobre los modos en los que el pasado se transmite.[28] En cierto modo, estos trabajos también podríamos considerarlos como «arte de historia». A través del dibujo y la copia manual, estos artistas se apropian de la imagen y «ejercen su propia forma de agencia. En un tiempo de contienda global y caos, en el que no está claro qué hacer o cómo responder, el dibujo como traducción confirma que la acción todavía es posible».[29]

El dibujo, un medio que parece estar «fuera de su tiempo», funciona así como una especie de resistencia a las tecnologías contemporáneas de la imagen. Esta supuesta desincronización ha sido observada por Hal Foster como una de las líneas maestras de cierto tipo de arte contemporáneo, «lo asíncrono», que utiliza tecnologías pasadas de moda para dar cuenta del mundo del presente, produciendo una especie de «desajuste» temporal con la actualidad.[30] Para Foster, lo asíncrono se

---

26. Véase Lange-Berndt, Petra (ed.): *Materiality.* Londres, Whitechapel Gallery, 2015; y Kurczynski, Karen: «Drawing Is the New Painting.» *Art Journal,* 70, 1 (2011), 93–110.

27. Una recopilación de prácticas recientes puede verse en: Dexter, Emma (ed.): *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. Londes, Phaidon, 2005; y Price, Matt (ed.): *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*. Londres, Phaidon Press Limited, 2013.

28. Gilman, Claire: «Marking Politics: Drawing as Translation in Recent Art», *Art Journal* 69, 3 (2010), 115-127.

29. *Idem*, 125 (traducción nuestra).

30. Foster, Hal: Diseño y delito, y otras diatribas. Madrid, Akal, 2004. El término «asíncrono» –traducción de *non-synchronous*– proviene directamente de Bloch, Ernst: «Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics», *New German Critique*, 11 (1977), 22–38.

produce a través de la yuxtaposición y el montaje de objetos, estéticas, tecnologías o procedimientos que pertenecen a diferentes registros temporales. En esencia, se trata de «hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y mantener juntos diferentes indicadores temporales en una única estructura visual».[31] Ejemplos de estas prácticas serían el colapso entre medios que producen los dibujos-proyectados de William Kentridge, las siluetas de pared de Kara Walker, la interrupción del movimiento de las diapositivas de James Coleman o los usos de imágenes del pasado y el montaje con imágenes y realidades del presente que observamos en las obras de Stan Douglas. Todos ellos hacen colapsar la historia y la linealidad progresiva del tiempo a través del frenazo, la interrupción y la alteración del medio.[32]

En la obra de Bryce es posible identificar una estética de lo pasado de moda en el tono sepia de los papeles y en las imágenes que parecen volver del pasado.[33] Pero es sin duda el modo de trabajo, el sentido que tiene el dibujo, el que lo vincularía con ese sentido de lo asíncrono que mencionaba Foster, con un montaje de tiempos que rompe la cronología. Como observa Rodrigo Quijano, allí se intuye una especie de resistencia a la hipertecnologización, pues «el dibujo es, finalmente, y en medio de la ola digital y tecnologizada, una herramienta de exploración *low-fi*, de privilegiado rescate en el tiempo».[34] Y es que Bryce utiliza el dibujo como una especie de copiado analógico del documento. Como él mismo dice, «lo que hago es como un lentísimo fax».[35] En el tiempo de la cultura de la copia y las tecnologías de la reproducción instantánea, Bryce utiliza un medio obsoleto de copia que recuerda al de los monjes medievales previos a la invención de la imprenta. Trabaja, pues, como un copista medieval. «Un copista intempestivo», como ha escrito Carlos Jiménez.[36] Un copista anacrónico que retuerce el tiempo. Emplea una tecnología de copiado anterior a la tecnología –mecánica– con la que el documento se ha producido. Y la utiliza desde el presente. Es como si retorciese el tiempo y le diese le vuelta, como si apresase el documento que copia entre la visión desde el presente –la proyección hacia atrás– y la tecnología del pasado –que empuja el objeto hacia delante, para sacarlo del quicio de su tiempo, para trastornarlo y moverlo de su sitio–.[37] En sus propias palabras: «Lo que más me interesa, antes de 'transmitir' algún mensaje, es la estrategia anacronista de transpolar estas imágenes del pasado en un contexto

31. *Idem,* 137.

32. Este trabajo de alteración del medio también ha sido observado, sobre todo a la luz de la obra de James Coleman, por Krauss, Rosalind E.: «Reinventing the Medium», *Critical Inquiry,* 25 (2), 289-305.

33. He trabajado esto con algo más de detalle en «Retóricas de la obsolescencia. El arte contemporáneo y el retorno de lo material», *Revista de Occidente,* 357 (Febrero, 2011), 27-46. La consolidación de lo obsoleto y la preocupación por el tiempo como estrategia maestra del arte contemporáneo quedó patente en el número de la primavera de 2002 de la revista October, que para celebrar su número 100 dedicó un especial a la cuestión de la obsolescencia. Inspirado directamente en la filosofía de la historia de Benjamin y especialmente en su crítica al progreso, los editores, George Baker y Rosalind Krauss, observaron las potencialidades de los usos del pasado en el arte del presente.

34. Quijano, Rodrigo: «El presente aludido», en Tatay, Helena (ed.): *Op. Cit.* 115-127 (116).

35. Trivelli, Carlo: «Como un lentísimo fax. Entrevista(s) con Fernando Bryce por Carlo Trivelli», en Majluf, Natalia (ed.): *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*. Buenos Aires, malba, 2012, 23-31.

36. Jiménez, Carlos: «Fernando Bryce: The Untimely Copyist», *Art Nexus* 9, 76, (Enero 2010), 44–49.

37. Sobre el sentido del tiempo fuera de quicio, desquiciado o trastornado véase Bal, Mieke: *Tiempos trastornados.*

actual, y esto se da por mero contraste con la actualidad. La imagen es antigua pero el dibujo es nuevo».[38]

Se trata de una especie de hackeo o alteración de la tecnología, aunque sea un hackeo precario, realizado a mano, a través de algo que podríamos llamar «tecnología de segunda mano», una tecnología que no está en uso y que es utilizada aquí con su memoria de programa.[39] El propio artista estaría de acuerdo: «No haces propaganda, sino que estás cuestionando algo. En ese sentido es un trabajo crítico. Un trabajo de segunda mano, si se quiere».[40] Un trabajo a contra-tiempo que utiliza el medio de modo aberrante, empleándolo para un fin que no es el «socialmente establecido» en el presente. Es lo que observa Cuauhtémoc Medina al escribir que «la metodología de Bryce juega constantemente con la seducción y la aberración de un anacronismo: sugiere que nos hemos topado con un amanuense desempleado, un notario sin cartera, un ludita atravesando temporalidades empeñado en deshacer con la iconoclasia de su plumilla, en un asalto interminable de trazos, a la era de la imprenta y la fotografía».[41]

EL TRAZO Y LA LETRA: ENTRE LO VISIBLE Y LO LEGIBLE

El resultado de ese copiado analógico genera una obra que está a medio camino entre la escritura y el dibujo y que nos hace preguntar si las obras de Bryce se ven o se leen. ¿En qué medida sus obras son dibujos o textos, o las dos cosas a la vez? Como han estudiado en detalle W. J. T. Mitchell o Mieke Bal, más allá de la artificial separación entre estas esferas establecida durante el modernismo, las relaciones entre lo legible y lo visible, entre palabra e imagen, son una constante en las artes visuales.[42] En el ámbito del arte moderno y contemporáneo encontramos los más variados ejemplos de interacción entre palabra e imagen desde las vanguardias a la actualidad.[43] En el terreno del dibujo, las fronteras entre trazo y letra son si cabe aún más estrechas. Es el significado que proyectamos sobre ciertos trazos el que convierte el signo en lenguaje, en letra; los pictogramas serían un ejemplo de estas fronteras lábiles entre ambos registros. Algunos artistas como Robert Morris llevaron esto al límite y borraron de un plumazo las diferencias entre dibujo y texto. Sus *Memory Drawings* (1963) son un ejemplo de este texto-dibujo en el que la forma y el significado, la imagen y la palabra, se confunden.[44]

---

38. Correspondencia personal con Kevin Power. Citado por Power, Kevin: *Op. Cit.* 183.
39. He desarrollado este término en Bal, Mieke y Hernández Navarro, Miguel Á.: *2Move: Video Art Migration*. Murcia, Cendeac, 2008, 131-135.
40. Bryce, Fernando y Tatay, Helena: «Conversación», en Tatay, Helena (ed.): *Op. Cit.* 357-370 (359).
41. Medina, Cuauhtémoc: *Op. Cit.* 268.
42. Mitchell, W. J. T.: *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009; BAL, Mieke: *Reading Rembrandt...*; *The Mottled Screen: Reading Proust Visually.* Stanford, Stanford University Press, 1997.
43. Véase Morley, Simon: *Writing On the Wall: Word and Image In Modern Art*. Berkeley, University of California Press, 2003.
44. Mitchell, W. J. T.: «Wall Labels: Word, Image, and Object in the Work of Robert Morris», en *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1994, 62-79.

Las obras de Bryce despliegan textos e imágenes. Están compuestas por trazos, líneas y abstracciones que leemos como textos, pero que no por eso pierden su condición formal. Por ejemplo, en cada una de las páginas copiadas hay elementos que cambian y elementos que se repiten [Figura 3]. Las palabras son diferentes, pero la disposición de la página, el titular, las líneas que separan los textos, permanecen aparentemente igual, como si fueran repeticiones minimalistas de algún tipo de forma abstracta.

Este cuestionamiento de los límites entre dibujo y escritura se hace evidente en el momento en el que entramos a la exposición de cualquiera de sus trabajos. Allí nuestra mirada tiene que ir ajustándose, como un zoom constante, entre la imagen de la serie –que la vemos como un todo– y las diversas piezas que la constituyen. Porque las obras de Bryce no funcionan aisladas; sus piezas son como páginas de un libro. Un libro abierto y desplegado en el que hay una secuencia de lectura, un orden concreto establecido por el artista, pero que no está impuesto para el espectador, cuya mirada salta de un lugar a otro, construyendo su propio orden de lectura. Un orden que tiene que ver también con el tiempo que le dedicamos a cada una de las piezas y las veces que volvemos sobre ellas.

Sin embargo, la obra no sólo opera en el ámbito de la lectura del documento. Muchos de los textos, de hecho, no son legibles sin la competencia lingüística del espectador. Están escritos en español, francés, inglés, alemán... La experiencia de la obra no es sólo la experiencia de lectura literal de lo que «está escrito» en los textos. Hay una dimensión más allá de esa lectura. Uno es rodeado por un magma de signos e imágenes. Por encima del significado intencional del artista, del trabajo de investigación y del conocimiento de la historia, la obra se despliega en el espacio como un libro en el que el tiempo reverbera y la historia nos rodea más allá del significado.[45]

REPLICAR EL PASADO: APROPIARSE DE LA HISTORIA

No he podido evitar las veces que he visitado una exposición de Bryce fotografiar todas las piezas con el móvil para leerlas con detenimiento en casa y llegar a la lectura que el artista propone de la historia. Ahora que escribo este texto, pienso que es curioso el juego de reproducciones que ahí se produce. Acabo generando en el móvil una fotografía digital del dibujo de un documento mecánico. Esta dimensión de la reproducción me resulta pertinente. Ocurre también con el catálogo de la exposición, que es una paradoja en sí mismo: un objeto múltiple de originales que ya no lo son. Una especie de facsímil inverso. Este tipo de relaciones entre copia y original es propio de las obras de Bryce. En sus series, la copia manual del documento múltiple acaba convertida en un original. En palabras de Sergio Chejfec, «el original viene a ser el producto serial –un poco el apropiacionismo a lo Warhol–,

45. Sobre la experiencia histórica que sobrepasa lo lingüístico, véase Ankersmit, Frank: *La experiencia histórica sublime*. México, Universidad Iberoamericana, 2010.

pero es la «copia», al ser minuciosamente manual, el elemento que asume los atributos de la inspiración estética».[46]

La obra abre así la discusión sobre el original y la copia, pero también sobre el concepto de simulacro, puesto que sus dibujos acaban funcionando como un documento de segundo grado, simulando al original que replican.[47] Sus dibujos, como el simulacro en el sentido entendido por Gilles Deleuze, «ponen en tela de juicio la noción misma de copia y de modelo».[48] Más que como copias deberíamos observarlos como replicantes, como dobles que acaban teniendo su propia entidad. El dibujo, de esta manera, es la creación de un segundo documento; no una copia indistinta y transparente. Es así como lo ha visto Medina, que ha entendido la obra de Bryce como «una sombra que a la vez remite y revoca, homenajea y reemplaza a su referente. Más que una copia, el análisis mimético pretende elaborar un *Doppelgänger* segmentada y desviado del archivo».[49]

Este «desvío» ocurre, entre otras cosas, porque cada uno de los dibujos, en apariencia semejantes a la fuente, son sin embargo esencialmente diferentes. Cuando uno examina en detalle los dibujos se da cuenta de que la tipografía difiere sutilmente del supuesto original y que quedan huellas del proceso de escritura –y lectura–: marcas, tachones y sombras que rompen la transparencia de la copia y que reclaman la atención sobre sí mismas [Figura 7]. Según Chejfec, esta memoria de la escritura implica también una especie de «reauratización» del trabajo de la escritura, un intento de «producir aura a partir de una materialidad serial».[50] Y es que frente a las obras nos encontramos ante algo más que frente a un documento serial; estamos ante un tiempo de trabajo que se nos muestra a través de sus imperfecciones y restos. Allí evocamos el hacer del artista; sentimos, de algún modo, el tiempo empleado en la tarea de «dibujar la historia».

El artista, pues, mancha el documento, dejando en él la memoria del proceso de escritura. Su obra no es entendible totalmente sin esta alusión a su dimensión performativa. La copia «ritualizada» del documento es una especie de acción en sí misma, «una actuación de escritura» que conlleva una especie de «lectura reconstructiva».[51] El dibujo continuo sirve como una lectura corporal. El artista funciona así como una suerte de médium, que transcribe el documento como poseído por la historia, pero que en ese proceso de escritura lo transforma, precisamente a través de la actuación. Es en esta transformación donde el artista se apropia de la historia contada y la hace suya. De algún modo, su presencia, su mancha corporal,

---

46. Chejfec, Sergio: *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza, Jekyll & Jill, 2015, 99.

47. Véase Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978. Para una visión clarificadora sobre el simulacro en el arte contemporáneo, véase Foster, Hal: *El retorno de lo real.* Madrid, Akal, 2001, especialmente el capítulo «El arte de la razón cínica», 101-129.

48. Deleuze, Gilles: *La lógica del sentido*. Barcelona, Barral, 1971, 324.

49. Medina, Cuauhtémoc: *Op. Cit*. 277.

50. Chejfec, Sergio: *Op. Cit.* 83.

51. Este término es empleado por Sergio Chejfec (*Idem* 23) cuando se refiere a su propia costumbre temprana de copiar a mano textos de Kafka. Allí también observa el sentido de la escritura como actuación: «El hecho de escribir, el dibujo de la letra, la ceremonia silenciosa, todo me sometía a unos protocolos que no me pertenecían pero que silenciosamente me brindaban una hospitalidad que el mundo cercano me escatimaba. Y de allí procede también el otro elemento, la escritura como algo que debía ser actuado».

AVISOS

En la sección "Diversos" la línea S. 0.05
En la sección "Preferencia" id 0.10
En la de "Reclamos" la línea 0.20
Defunciones y despedidas 1 á 2 veces 5.00

El Comercio

SUSCRICIONES

En Lima y el Callao al mes $ 1.40
En el extranjero al semestre 12.00
En las demás provincias, al trimestre 4.20
Números sueltos: cada número 0.03

Fundado en 1839 — Teléfono de la redaccion: 246 — Lima, domingo 2 de Agosto de 1914 — Administracion: teléfono 1 — Número 34,690

La Conflagración Europea

Alemania declara la guerra á Rusia y moviliza 4.800,000 hombres

Italiá considera que no está obligada á tomar las armas

Se asegura que ha notificado a Alemania su neutralidad en el conflicto

Parece que Inglaterra permanecerá á la espectativa

GRAN EXCITACION EN PARIS — VIVAS A ITALIA EN LOS BULEVARES

SE ESPERA DE UN MOMENTO A OTRO UN CHOQUE EN LA FRONTERA FRANCO-ALEMANA

Manifestaciones en Italia contrarias a la guerra

El Kaiser hace al Zar responsable de la guerra

El canciller alemán es aclamado por el pueblo

ENTUSIASMO POR LA GUERRA EN BERLIN

Los Telegramas recibidos ayer tarde por "El comercio," que publicamos en nuestra primera edicion, dejaban comprender ya la inminencia de la guerra entre Alemania y la alianza Franco-Rusa, pues se anunciaba que el primero de estos paises, habia dirigido un ultimatum a Rusia y Francia. La noticia pues de que Alemania habia declarado la guerra a Rusia, movilizando la enorme cifra de cuatro millones ochocientos mil soldados a la Frontera, noticia que entre otras interesantes telegramas de Europa nos llego en las primeras horas de la noche de ayer, no pudo causar sorpresa, si bien habra de producir verdadera impresión, por la circunstancia de que ella implica la generalización de un conflicto armado de la mas grande trascendencia mundial. Esta noticia, que en el primer momento nos trasmitió nuestro diligente correspondal en Buenos Aires, Fue ratificada una hora mas tarde, por nuestro servicio informativo ordinario. Naturalmente noticias de este género se esparcen con rapidez y tal ocurrio con el anuncio de la guerra ruso-alemana, que conocido en nuestras oficinas por gran número de personas que acudieron a ellas, ansiosas de enterarse del giro que tomaba el grave conflicto europeo, se extendió por la ciudad, produciendo verdadera sensación. Durante la noche, muchas personas, especialmente alemanes, Franceses e ingleses, se acercaron a nuestra sala de redacción en busca de los detalles que nuestro servicio telegráfico nos ha traido sobre el conflicto europeo, y han sido frecuentes las llamadas telefónicas en demanda de la confirmación de la noticia de la guerra.

Se ha notado especial espectación general cuanto a la actitud que asumira Inglaterra en la contienda, y al mismo tiempo, habia marcado interés por saber si Italia participaria ono en la guerra, respecto a este último punto, hay el anuncio de que habra de mantenerse neutral en el conflicto. Asi lo ha hecho saber el ministro de relaciones exteriores de Italia de San Giuliano al embajador [redacted] alemán en Roma, Flotow, cuando este Fundonario diplomático le plació que le manifestara cual seria la actitud de ese país en caso de que estallara la guerra. Sin embargo otras despachos manifiestan que Italia se mantiene fiel a la triple alianza y que puede verse envuelta en la actual contienda. Damos enseguida las telegramas que hemos recibido hasta las primeras horas de esta madrugada respecto a la situación europea.

Berlin, 1.9 de agosto - El Zar de Rusia Telegrafio el dia 29 al kaiser Suplicandole que prestara su apoyo para evitar una guerra europea e influir con Austria para que se abstuviese de seguir adelante sus operaciones contra Serbia. El emperador aceptó en el acto esta mediación diplomática en Viena pero durante este tiempo Rusia movilizaba sus tropas contra Austria, inmediatamente el emperador llamo la atención al zar sobre este echo, advirtiéndole ademas que con esta actitud de Rusia peligraba la mediación. Sin embargo se siguieron las gestiones en Viena, a la vez que Inglaterra hacia tambien lo mismo. El dia 31 cuando el austriaco iba a aceptar la mediación, el kaiser recibió la confirmación oficial de que el Zar había ordenado la movilización de todo su ejército y marina.

El emperador alemán volvió entonces a telegrafiar al zar diciendole que se veia obligado a tomar medidas defensivas y que contaba que habia hecho todo lo posible para mantener la paz mundial que la responsabilidad de las desgracias que este conflicto traiera no le alcanzan; y que la paz seria todavia posible mantenerla Si Rusia se abstenia de amenazar a Alemania y a Austria. Mientras tanto el cambio de Telegrafos con Firmaba que Rusia seguia movilizando a sus tropas mientras que Alemania gestionaba la mediación cerca de Austria y a súplicas del mismo gobierno ruso, al mismo tiempo que este amenazaba la seguridad de Alemania.

Berlin, 1.9 de agosto:— Comunican de Italia que este país se atiene estrictamente al pacto de la triple alianza. Los compromisos militares de Italia con la triple alianza estan asegurados. Italia se mantiene leal con sus aliados.

El descuento del Reichsbank (Banco Imperial de Berlin) se ha aumentado al tipo del 6 por ciento.

La prensa alemana en general condena enérgicamente el doble juego de Rusia. A esta idea unanime se ha adherido el "Volkszeitung" (prensa democrata) que siempre ha luchado en pró de la paz.

FRANCISCO JOSE
EMPERADOR DE AUSTRIA Y REY DE HUNGRIA

PEDRO KARAGEORGEVITCH, REY DE SERBIA

Berlin, 1.o de agosto:— Los rebeldes albaneses estan tratando de poner termino a las enemistades que existen entre ellos, porque la cabecilla desean la union, a fin de combatir contra los serbios.

Berlin, 1.o de agosto:— En la segunda cámara de Bowiera declaro el diputado socialista Hoffmann: "Nosotros estamos entregandes sus "cesos historicos, que probablemente requeriran para la defensa de la patria hasta el último hombre; las condiciones "engue se encuentra la patria "hacen que el pueblo aleman lu"che por ella, apoyado por los So"cialistas democratas."

El ultimatum de Alemania a Rusia se hizo la noche pasada, a las 12, y vencera hoy 1.o de agosto a las 12 m.

Berlin, 1.o de agosto:— El príncipe Enrique de Prúsia se ha dirigido a kiel.— El periodico socialista "Vorwarts" tambien atribuye a Rusia la responsabilidad de la catastrofe que se aproxima.

Berlin, 1.o de agosto:— La opinion aguarda que el Zar ha jugado criminalmente con la paz y la suerte de Europa.

Berlin, 1.o de agosto:— El Emperador Guillermo dirigio anoche desde el balcon del palacio real una alocución patriótica a las masas del pueblo que le aclamaban con jubilo. Dijo que si Alemania se veia obligada a ir a la guerra, sabria emplear su espada con el honor y la dignidad tradicionales del Germano; que esa guerra escoria sacrificio terrible, pero que serviria tambien para demostrar el peligro inmenso que corria su adversario. Concluyo declarando que Dios pretaria su apoyo al glorioso pueblo aleman en esta guerra.

San Petersburgo, agosto 1.o — El embajador de Alemania ha enviado una declaración Formal al ministerio de relaciones exteriores, diciendo que a las 7 y media del dia se ha declarado el estado de sitio en la capital alemana y sus suburbios.

Paris, agosto 1.o — Según un decreto oficial la movilización del ejercito Frances se completara en la media noche del domingo. Probablemente enseguida se declarara la guerra.

El embajador de Alemania ha sido llamado por su gobierno y han terminado las comunicaciones excepto entre los gobiernos.

Inglaterra ha quedado aislada del continente. Se cree que se prepara alli la movilización.

Las relaciones entre Alemania y Francia y entre Rusia y Austria continuaban hasta el último momento anoche.

Italia ha reiterado su alianza con Austria y Alemania pues ha declarado que solo tomara parte en la lucha si se la ataca.

Esta noche se están alistando millones de reservistas en toda Europa.

Nueva York, agosto 1.o — Cincuenta toneladas de oro han sido traidas a este puerto. Los banqueros están celebrando actualmente una interesante conferencia, para tratar sobre la situación Financiera.

Todos los servicios de las compañias trasatlanticas para Europa han quedado suspendidos. Entre las compañias que han paralizado la salida de sus vapores se cuentan la Gunard, la Internacional y la Mercantile Merine Company.

Paris, agosto 1.o — Las relaciones entre Rusia y Alemania son muy tirantes. Un despacho de la agencia central de noticias transmitido de Berlin a Londres, dice que hoy a las 12 del dia expiro el ultimatum pasado por Alemania a Rusia y que ambos paises han comenzado a hacer arreglar en sus respectivas capitales, para que alguna potencia neutral se encargue de sus intereses. El embajador de Alemania en Paris ha pedido al embajador de los Estados Unidos que se encargue de los intereses alemanes en Francia. El embajador Herrick contesto diciendo que daria cuenta al presidente Wilson y se espera el permi-

OMEGA
Relojes de alta precisión
UNICO AGENTE
C. Stierlen
Espaderos 233
Casa importadora de joyas y relojes

Salvitae
EL MEJOR SOLVENTE DEL ACIDO URICO

Gonosan
contra la gonorrea

FIGURA 7. FERNANDO BRYCE. Dibujo de la serie Die Welt, 2008.

interrumpe el flujo de significados, como un corte temporal que llega desde otro tiempo –el nuestro– para romper la ilusión de transparencia del discurso heredado. El artista es un medio que, literalmente, se pone «en medio».

El cuerpo está implicado en ese proceso laborioso que el espectador no deja de evocar y sentir cuando está ante la obra. Una laboriosidad que tiene algo de absurdo, de trabajo innecesario, supuestamente improductivo, pero que sin embargo sirve aquí para tomar el control de la historia.[52] A través de esta acción repetitiva el artista «incorpora» la historia, la transforma y la actúa en el presente. Miriam Basilio ha relacionado esta actuación en el presente con el sentido que Diana Taylor otorga a las acciones corporales, los «actos reiterativos» y los «modos de conocimiento» a través de los que es posible recuperar la memoria histórica suprimida o definida por los grupos hegemónicos.[53] Siguiendo esa lógica, el trabajo de Bryce estaría cercano a la serie de «performances históricas» llevadas a cabo por artistas como Jeremy Deller, en su recreación paródica de la Batalla de Orgreave (*The Battle of Orgreave –An Injury to One is an Injury to All–,* 2001) o Doris Salcedo, en su evocación del asalto al Palacio de Justicia de Colombia en noviembre de 1985 (*Noviembre 6 y 7,* 2002).[54] Modos de convocar la historia como reverberación tangible en el presente, pero también de instaurar en ella una diferencia capaz de transformarla. En el caso de Bryce, la copia del documento repite el documento, lo actúa, lo imita, pero al mismo tiempo lo modifica y lo altera. Se podría decir que su acción, literalmente, «cambia la letra» de la historia, introduciendo la diferencia en la repetición. Una diferencia que podría entenderse también como ese exceso en el mimetismo, capaz de servir como estrategia de resistencia ante el discurso del colonizador, del que habla Homi Bhabha.[55] La parodia que se puede inferir del acto de imitación del documento convierte, entonces, la acción de Bryce en una suerte de «*preposterous performance*», en el sentido doble que el término tiene en el idioma inglés: una acción aparentemente absurda, desquiciada, pero también un modo de trastornar y retorcer el tiempo.[56]

CONCLUSIÓN: EL TIEMPO-TORBELLINO

Al final de su libro sobre la centralidad del archivo en el arte reciente, Ernst van Alphen observa que «algunas –quizá muchas– de estas prácticas muestran una especie

52. Esta dimensión del trabajo ha sido explorada por artistas como Santiago Sierra a través de un prisma distinto, enfatizando su sentido de condena y repetición fatigosa. Es lo que ocurre de modo evidente, por ejemplo, en su acción *El trabajo es la dictadura*, en la que el artista contrató durante una semana a treinta personas desempleadas para escribir a mano una y otra vez la frase «el trabajo es la dictadura». El trabajo aquí es visto más como un castigo, que remite claramente al imaginario escolar. La reproducción de la frase es también la reproducción del sistema.

53. Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham, Duke University Press, 2003. Citado por Basilio, Miriam: *Op. Cit.* 230.

54. Véase AA. VV.: *Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular.* Madrid/México, D.F., CA2M Centro de Arte Dos de Mayo/MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2015; BAL, Mieke: *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2014.

55. Bhabha, Homi S.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.

56. Sobre el sentido de lo «*preposterous*», que podríamos traducir como «trastornado», véase BAL, Mieke: *Tiempos trastornados*.

de celebración ingenua, nostálgica y sentimental del pasado, usualmente limitado a un pasado personal, que no está activamente comprometido por el presente».[57] Si se usan de modo convencional y acrítico, este tipo de prácticas (el archivo, la fotografía, el cine, o los géneros como el documental, el álbum de familia o las películas domésticas) funcionan como un espejo de la crisis de la memoria. Es necesario que el archivo pueda ser reanimado y movilizado. Para que este arte realmente opere como estrategias de resistencia capaz de generar modelos alternativos de historia y memoria, debería desarrollarse de modo crítico y autorreflexivo, cuestionando desde el primer momento los medios utilizados. Sólo de ese modo, «la historiografía puede retomar su misión, no de dictar y borrar lo que hoy somos y hacemos, sino de servir al pasado y preservarlo en nuestro presente».[58]

Sin lugar a dudas, el trabajo de Fernando Bryce es uno de los ejemplos relevantes dentro de ese uso crítico del pasado. Su obra desplaza, altera, transforma y se apropia el documento. Rescata del olvido visiones del mundo, emplea las huellas y los desechos, los fragmentos de historia, construye con ellos dispositivos de lectura no autoritarios que abren el tiempo, y sobre todo despliega esa historia en el presente, la conecta con los problemas de nuestro mundo. Como señala Rodrigo Quijano, «el material que exhumaba las series de Bryce se plantea en un doble movimiento: rescata del pasado documentos e imágenes debidamente empolvadas por la historia oficial y, simultáneamente, detiene del presente todo aquello rápidamente destinado al olvido por el entramado mediático del poder vigente».[59] En este sentido, podría afirmarse que Bryce trabaja como un historiador benjaminiano, consciente de que la historia no es una cuestión del pasado, sino un problema del presente y que, para él, como para Benjamin, hacer historia significa también hacer política, pues escribir el pasado, construirlo, es un modo de establecer las posibilidades de cambio presente.

El tiempo retorcido, el anacronismo, la reverberación del pasado en el presente, la reactualización, la transformación... son aspectos que caracterizan la obra de Bryce. El artista tambalea los tiempos. Los traquetea. Los mueve hacia atrás y hacia delante. Sus instalaciones son puros torbellinos de tiempo. En ellas todos los tiempos se dan cita. Confluyen pero también chocan y estallan. El espectador se encuentra movido por esos tiempos múltiples y heterogéneos. Frente a las imágenes intenta adecuar su vista y su comprensión, entre medios y entre tiempos. Pero Bryce constantemente desincroniza su experiencia, introduciendo un alteración de la temporalidad que elimina cualquier certeza. Y es que nada hay cierto en lo que vemos: los dibujos no son sólo imágenes –sino también textos–, los textos se leen y se miran al mismo tiempo, la narración se altera, la secuencia del tiempo se rompe..., ni siquiera podemos tener claro que el artista haya copiado al pie de la letra los documentos. Todo se convierte en incertidumbre. Las instalaciones de Bryce son espacios en los que la historia se convierte en una pregunta continua. Y en ese

57. Van Alphen, Ersnt: *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. Londres, Reaktion Books, 2014, 265 (traducción nuestra).

58. *Ibidem*, 266.

59. Quijano, Rodrigo: *Op. Cit.* 121.

cuestionamiento del pasado, nos encontramos cercados por las imágenes-textos de la violencia, los discursos coloniales, la politización mediática de los conflictos… ¿Cómo afectan a nuestra producción de verdad o de imaginario? ¿También se han desactivado? ¿Qué papel ocupan en este régimen de incertidumbre? ¿Nos parecen ridículos, absurdos? ¿O lo ridículo es que sigan actuando, que sigan configurando el modo en que vemos y somos vistos, el modo en que somos gobernados y habitamos el mundo? Todas estas son las preguntas con las que uno sale en la cabeza tras experimentar una obra de Bryce. Su escritura de la historia no pretende ofrecer ninguna respuesta, ninguna verdad, ninguna visión autoritaria. Su historio*grafía*, su dibujo-escritura de la historia, nos abruma y nos moviliza. Y convierte el espacio artístico en un lugar de producción de incertidumbre. En un lugar absolutamente necesario para este presente eterno que parece haberlo dado todo por sentado.

BIBLIOGRAFÍA

Alberro, Alexander (ed.): *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2011.

Bal, Mieke y Hernández Navarro, Miguel Á: *2Move: Video Art Migration*. Murcia, Cendeac, 2008.

Bal, Mieke: *Reading Rembrandt: Beyond the Image-Word Opposition*. Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1991.

—: *The Mottled Screen: Reading Proust Visually.* Stanford, Stanford University Press, 1997.

—: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

—: *De lo que no se puede hablar: el arte polí*tico *de Doris Salcedo*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2014.

—: *Tiempos trastornados: Historia, análisis y políticas de la mirada*. Madrid, Akal, 2016.

Basilio, Miriam: *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Burlington, Ashgate, 2013.

Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978.

Bhabha, Homi S.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.

Bloch, Ernst: «Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics», *New German Critique*, 11 (1977), 22–38.

Cangi, Adrián: «El caso Warburg. Enfermedad, expresión y anacronismo», *Psicoanálisis ayer y hoy. Revista digital*, 10 (Marzo, 2004). En: <*http://www.elpsicoanalisis.org.ar/nota/el-caso-warburg-enfermedad-expresion-y-anacronismo-adrian-cangi/*> [20/2/16]

Cuevas, Tatiana y Majluf, Natalia (eds.): *Fernando Bryce: dibujando la historia moderna.* Lima, Museo de Arte de Lima, 2012.

Chejfec, Sergio: *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza, Jekyll & Jill, 2015.

De Certeau, Michel: *La escritura de la historia*. México D.. F.: Universidad Iberoamericana, 1993, 76.

Deleuze, Gilles: *La lógica del sentido*. Barcelona, Barral, 1971.

Dexter, Emma (ed.): *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. Londes, Phaidon, 2005.

Didi-Huberman, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

—: *Cuando las imágenes toma posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid, Antonio Machado, 2008.

—: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Reina Sofía, 2010.

Díez Fischer, Agustín R.: «Pintura en el reino de la imagen. Archivo y práctica pictórica en el arte contemporáneo», *Nierika. Revista de estudios de arte*, 5 (2007), 55-67.

Foster, Hal: *El retorno de lo real.* Madrid, Akal, 2001.

—: *Diseño y delito, y otras diatribas*. Madrid, Akal, 2004.

Gilman, Claire: «Marking Politics: Drawing as Translation in Recent Art», *Art Journal* 69, 3 (2010), 115-127.

Giunta, Andrea: ¿*Cuándo empieza el arte contemporáneo*? Buenos Aires, Fundación Arte-BA, 2014.

Godfrey, Mark: «The Artist as Historian», *October*, 120 (2007), 140-172.

GUASCH, Anna Maria: *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á.: «Retóricas de la obsolescencia. El arte contemporáneo y el retorno de lo material», *Revista de Occidente*, 357 (Febrero, 2011), 27-46.

—: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas, 2012.

JIMÉNEZ, Carlos: «Fernando Bryce: The Untimely Copyist», *Art Nexus* 9, 76, (Enero 2010), 44–49.

KRAUSS, Rosalind E.: «Reinventing the Medium», *Critical Inquiry,* 25 (2), 289-305.

KURCZYNSKI, Karen. «Drawing Is the New Painting.» *Art Journal,* 70, 1 (2011), 93–110.

LANGE-BERNDT, Petra (ed.): *Materiality.* Londres, Whitechapel Gallery, 2015.

MITCHELL, W. J. T.: «Wall Labels: Word, Image, and Object in the Work of Robert Morris», en *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1994, 62-79.

—: *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009.

MORLEY, Simon: *Writing On the Wall: Word and Image In Modern Art*. Berkeley, University of California Press, 2003.

PRICE, Matt (ed.): *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*. Londres, Phaidon Press Limited, 2013.

ROELSTRAETE, Dieter: «After the Historiographic Turn: Currents Findings», *E-Flux*, 6, 2009 < *http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings*/> [03/03/2016].

TATAY, Helena (ed.): *Fernando Bryce*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2005, 169-187, 183.

TAYLOR, Diana: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham, Duke University Press, 2003.

TRAVERSO, Enzo: *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

—: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*. Valencia, Universidad de Valencia, 2009.

VAN ALPHEN, Ernst: «Hacia una *nueva historiografía*: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios visuales*, 6 (2009), 30-47.

—: *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. Londres, Reaktion Books, 2014.

VV.AA.: *Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular.* Madrid/México, D.F., CA2M Centro de Arte Dos de Mayo/MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2015.

SURFACE EXPLORATIONS: 3D MOVING IMAGES AS CARTOGRAPHIES OF TIME

EXPLORACIONES DE SUPERFICIE: IMÁGENES 3D EN MOVIMIENTO COMO CARTOGRAFÍAS DEL TIEMPO

Nanna Verhoeff[1]

Received: 28/10/2015 · Approved: 29/02/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15497

Abstract
Moving images of travel and exploration have a long history. In this essay I will examine how the trope of navigation in 3D moving images can work towards an intimate and haptic encounter with other times and other places. The particular navigational construction of space in time in 3D moving images can be considered as a cartography of time. This is a haptic cartography of exploration of the surfaces on which this encounter takes place. Taking Werner Herzog's film Cave of Forgotten Dreams (2010) as a theoretical object, the main question addressed is how the creative exploration of new visualization technologies –here: from rock painting, and principles of animation, to 3D moving images– entails an epistemological inquiry into, and statements about, the power of images, technologies of vision, and the media cartographies they make. I am interested in the way in which the film shows how its technology is not a mere gimmick but rather a tool for exploring space and time in new ways. In other words, in my analysis of the film, I aim to explore how it invites an exploration of its own means for exploration. These questions turn new technologies into relevant sources for cultural, historical and philosophical reflection.

Keywords
3D moving image; cartography; navigation; animation; haptic visuality; surface; archeology; visualization.

Resumen
Las imágenes en movimiento del viaje y de la exploración tienen una larga tradición. En este artículo examinaré cómo el tropo de la navegación en las imágenes en tres dimensiones puede crear un encuentro íntimo y háptico con otros tiempos y otros lugares. La particular construcción relativa a la navegación del espacio en el tiempo en las imágenes en tres dimensiones puede ser considerada como una cartografía

1. Utrecht University (*n.verhoeff@uu.nl*).

del tiempo. Esta es una cartografía háptica de la exploración de superficies en las cuales ese encuentro tiene lugar. Tomando el film de Werner Herzog Cueva de los sueños olvidados (2010) como un objeto teórico, la cuestión principal que se formula es cómo la exploración creativa de las nuevas tecnologías de la visualización – ya sea desde la pintura sobre rocas, y los principios de animación, hasta las imágenes en tres dimensiones – implica una investigación epistemológica, con las consecuentes afirmaciones, sobre el poder de las imágenes, las tecnologías de la visión y los medios cartográficos que ellos crean. Estoy interesada en el modo en que el film muestra cómo su tecnología no es un mero truco sino más bien una herramienta para explorar el espacio y el tiempo de nuevas maneras. En otras palabras, en mi análisis de la película pretendo explorar cómo invita a la exploración por sus propios medios de exploración. Estas cuestiones convierten las nuevas tecnologías en fuentes relevantes para la reflexión cultural histórica y filosófica.

Palabras clave

Imagen 3D en movimiento, navegación, animación, visualidad háptica, superficie, arqueología, visualización.

EXPLORATIONS

Werner Herzog's *Cave of Forgotten Dreams* (2010), a 3D documentary about the prehistoric cave paintings in Chauvet in the South of France, raises questions about the relationship between image, technology, and epistemology. The film shows striking and vibrant Paleolithic drawings, mostly of animals, of more than 30.000 years ago. The depiction of galloping herds of animals is characterized by a high sense of motion and the bulges and contours of the rocky surface create a striking effect of three-dimensionality to the images. By navigating through the space the film camera charts the spatial structure of the cave with its labyrinth of corridors, walls, niches, and chambers. Moreover, while watching the descent and following the explorers very closely, one can almost feel the humid chill they experience in the depth of the rock formation. Characteristic of the film's visual style are the long *tracking shots* moving along the rock's walls, usually sideways, produced by the explorer-camera person. The voice-over informs us of the difficulty in getting access and how this is the first, and perhaps only time that a camera is allowed in the cave. Well-aware of the uniqueness of this moment, the viewer gets the sense that the explorative gaze of the film crew who enters the cave for the first time parallels her gaze as a spectator. This second-hand or visual exploration of space, so characteristic of travelogues and other types of moving-image navigation brings a sense of simultaneity, of liveness to the filmic experience.

While the connection to colonial and imperialist, and gendered, tropes of spatial exploration is clear, the film also speaks to a self-reflexivity in visual media forms that explore and investigate the specificities of their (new) technologies and processes of visualization. In this case of cinematic archeological exploration, the movie suggest how moving images of spatial navigation can construct, what we may call, a haptic cartography of time. Whereas one may argue that all films map narratives spatiotemporally because they are time-based representations of space, in this case of 3D navigational imagery something more is at stake. The mobile camera's navigation of the cave, its documentation of the surfaces, and its mode of exploration put us back in touch with another (image) time, extending the historical layering of the filmic image and, as I will argue below, augmenting the cartographic in this experience of navigation as a cartography in-the-making. Departing from the notion that moving as well as still images give expression, not only to their contents or subject matter but, more importantly, to the relationships between the seer and the seen, I would propose that the film itself, its mode of filming and editing, offers a distinct form of knowledge production countering other, perhaps more traditional visual methods that are anchored in distanced objectification of the objects studied.

The film experiments with and reflects on another aspect of exploration: not of discovery, dissection and containment, but of alternative ways of seeing itself. As such, it explores exploration. Here, «seeing itself» is staged as an encounter – an encounter at the surface. As Giuliana Bruno examines in her recent impressive study the many surfaces that surround us function as connecting tissue, as meeting

places that connect bodies, subjects, materials.[2] Following her approach to surfaces as sites for material relations, mediation can be conceived of as the process that takes place on the surface – irrespective of the fundamental phenomenological characteristics of material and sensory qualities that surfaces may have. This primary and inherently sensuous encounter can be re-mediated at another surface on which this new encounter takes place. This is a layering of sorts. And these surfaces connect via technologies of representation. Therefore, I am interested in the way this film as a study of exploration and visualization, provides an opportunity to think differently about the epistemological and theoretical stakes of mediated vision. In the case of the time travel that the films portray, it endeavors to produce a counter-cartography *of* time *in* time, in which the co-presence of two worlds – of viewer and image – is traced on the contours of the surface.

MOVING IMAGES

Explorations concern the potential power of images to move us. Being «moved» is an alternative to distancing mastery; going along is a very different attitude from taking possession; from capture. 3D technology can help us to develop and practice, and also understand and be aware of this attitude in looking. Space in 3D is not represented on a structured plane with a fixed vanishing point, but allows a closer engagement with the movements through space as well as time. But technology does not operate in cultural isolation. Indeed, Jihoon Kim has suggested that 3D moving images perhaps first and foremost invite investigation of «archaeological, aesthetic, cultural and industrial underpinnings suggested by 3D's varying forms from the predigital through to the digital age.»[3] Expanding this cultural and historical framing of 3D imagery, my argument here departs from the assessment of 3D imagery as a technology for visualization, but ultimately focuses on the reflection on the potential relational implications of spatial exploration and navigation, and the visuality this produces. My questions are fundamentally about the haptic and spatiotemporal underpinnings of (visual) navigation that Herzog's 3D documentary addresses, and through which the meanings of the technology come into purview. In other words, I am interested in the way the film explores, and invites an exploration of, its own means for exploration.

In particular, this 3D documentary suggests a haptic mode of visualization that is experimental in essence, and (hence) self-reflexive in its use of moving-image technologies and the way we can visualize, beyond our usual limitations, what is *elsewhere* and *elsewhen* – to examine another place and time. To be accessible, this

2. Bruno, Giuliana: *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality.* Chicago, IL, University of Chicago Press, 2014.

3. Kim, Jihoon: «Introduction: Three dimensionality as a heuristic device», *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies,* 19, 4 (2013), pp. 391-395, p. 392. About 3D technology and the role of Herzog's *Cave of Forgotten Dreams* in the introduction of digital 3D in European art houses, see Christie, Ian: «Will the 3D Revolution Happen? A Brief Perspective on the Long History of Stereoscopy (with Special Thanks to Eisenstein and Bazin)» in Annie van den Oever (ed.), *Technē/Technology*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, pp. 115-135.

«elseness» needs visualization, mediation, which unsettles the habitual nature of seeing and the close relationship between haptic experience and knowledge. Across time and space, it addresses a spectator explicitly situated in the «here» and «now.» In order to stage a more or less intimate and close encounter, the elseness –as a spatial and temporal conception of «otherness»– demands a direct engagement of the subject with this evocative confrontation with the past in a mix of observant reflection and communicative affect. This engagement puts the body of the spectator in the center of the event of viewing.

As an alternative to traditionally more distant (and distancing) modes of knowledge production in a haptic cartography of time, as we may call it, *Cave of Forgotten Dreams* explores the nature of exploration as such. The cave of the title is visually excavated as both an archeological site and a location-based image archive.[4] In the mode of an expedition or travelogue, the film provides access to the depths of the cave and allows the viewer-visitor to look around. But caves are never neutral spaces. In Plato's allegory of the cave a hollow space stands for the deceptiveness of representation. In Fritz Lang's *Metropolis* (1927) it evokes the social subjection of workers. In neither case the somewhat facile yet persistent association with female genitalia Freud brought to our attention is entirely absent. It is this near-inevitable but banal genderization and allegoric reading of the cave that Herzog's film – while certainly alluding to it in the poetic and melancholic voice-over – also counters through a variety of modes. Beside the more poetic and nostalgic undertones it invites reflection on visualization as a time-based mode of intellectual exploration. A central strategy for this reflection is the bringing to the fore of the tension inherent in the cinematic moving image between a more or less habitual desire for visual exploration and immersion on the one hand, and a resistance against these ambitions on the other.

That the production of knowledge is at stake –in this case, in the clearly traditional rhetoric of the film poster used for advertising, of the «lost masterpiece» from an ancient moment in human culture– becomes clear in Herzog's voice-over, as well as in the interviews with the scientists who explore and analyze the cave. They all ask questions about the meaning of the images and speak of the wonderment before, and (in)accessibility of these meanings. Instead of a sober, scientific exploration with a clear goal of opening up and mapping by traversing and dissecting the cave, in their explanation of their analytical methods the scientists insist on an epistemological modesty. A document of archeological as well as cartographic exploration, this 3D movie provides visually powerful images that evoke a haptic and sensuous *encounter with* the space of the cave, the texture of the rock formations, and the layers, relief and curves of the paintings. I argue that the film creates

4. Akira Mizuta Lippit speaks about a «cryptographic archive» in the case of the cave of Lascaux: «For many, those images form a vast cryptographic archive, the key to a material history of language and thought as forms of graphic expression.» Lippit, Akira Mizuta: «Arche Texts: Lascaux, Eros, and the Anamorphic Subject», *Discourse,* 24, 2 (2002), pp. 18-2, p. 20.

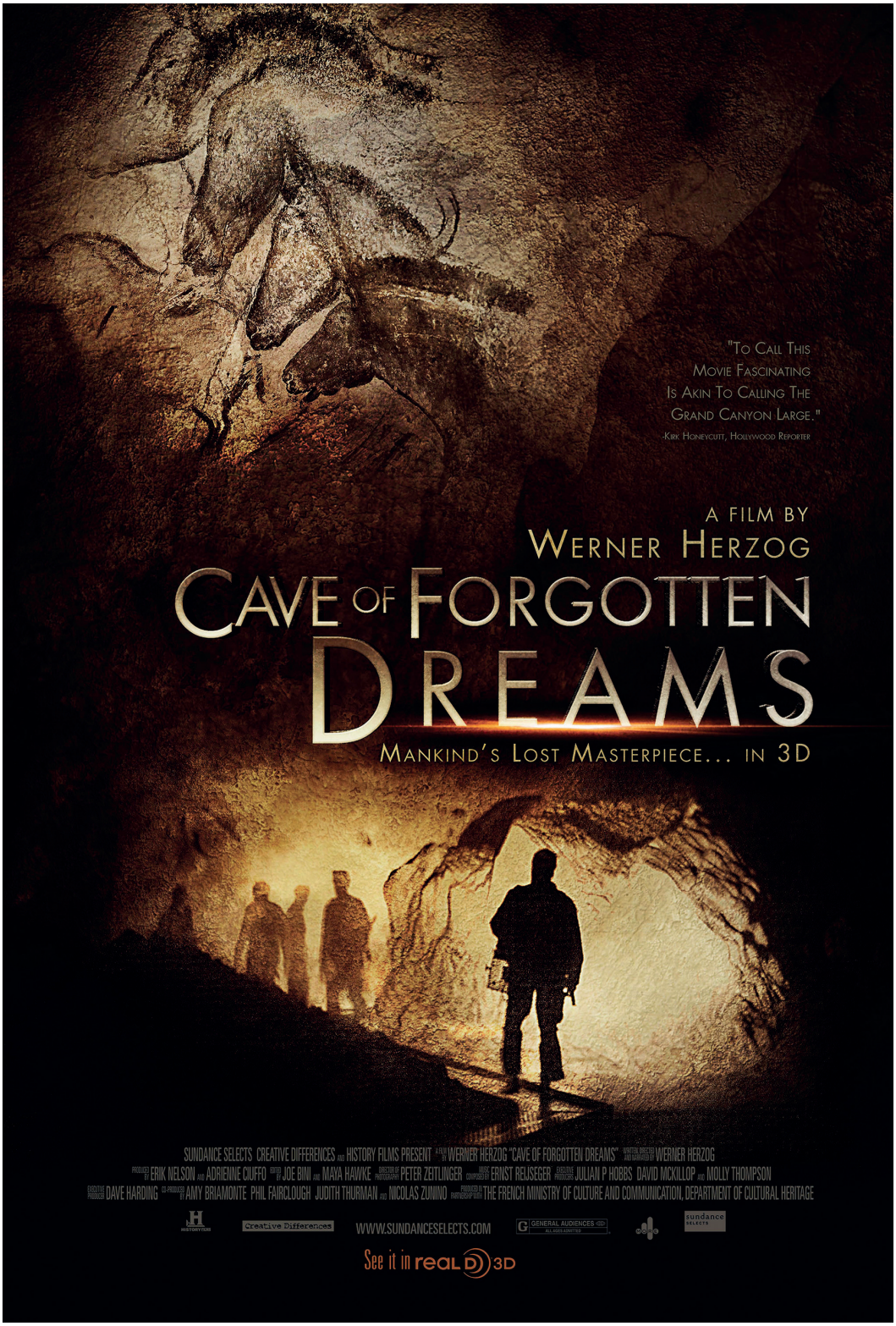


FIGURE 1: POSTER FOR THE MOVIE, SHOWING A DETAIL OF A GROUP OF GALLOPING HORSES, AND A SHOT OF THE FILMMAKERS/EXPLORERS WHO DESCEND INTO THE DEPTHS OF THE CAVE.

an auratic *presence* – in Walter Benjamin's sense – as well as a temporal *present*, of the deep history of the place.[5]

To begin with, the film questions the dichotomy of moving versus still images, a dichotomy that, paradoxically, *fixates* movement. Herzog's film stages an encounter between the (doubly) moving image of the tracking shot and the technically still images of the cave drawings on their silent walls that are brought to life by light and (camera) movement –a feature that Herzog himself calls «cinematic.»[6] In the following I address the multi-layeredness of both still and moving images of spatial (cartographic) and temporal (archeological) exploration as moving in multiple directions and temporalities– past, present, and future. Hence, the film is three-dimensional not only in spatial-visual terms, but also in temporality. One mode of transforming traditional exploration is the bond the film establishes between exploration and animation.[7]

ANIMATION IN NAVIGATION

The film's potential for dialogic encounter shows itself at the intersection of *animation* and *exploration.* The former brings space into time: in duration and into the present. The latter is a particularly haptic and navigational form of spatiotemporal mobility. Animation is, indeed, the art of difference and transformation. I take this conception of animation from South-African artist William Kentridge as he explains his stop-motion animation technique of constantly revised charcoal sketches. The succession of changing images gives life to images by setting them in motion. His signature method is one of *palimpsestic* –rather than *serial*– re-drawing and erasing of the same image with slight differences of which he manually shoots film frames. These drawings-for-projection are emphatically contemporary; the subject matter of his work deals very much with the (re-)writing and (re-)imaging of history.[8] Yet,

---

5. Benjamin, Walter: «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», *Illuminations*. New York, Schocken, 1969, pp. 217-252. For the relationship between cartography and architecture, and the cinematic image, from a feminist and «sensuous-theoretical» perspective, see Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London, New York, Verso, 2002.

6. In his above-mentioned essay, Lippit has also made a the argument for the cave paintings as anamorphic and animated/animating: «The Lascaux paintings appear to utilize the surface of the cave's walls in such a manner as to suggest not only movement but a singular vantage point. The phenomenon of anamorphosis appears at work in Lascaux if not as an intended method, then as an unintended result.» See Lippit, Akira Mizuata: *op. cit*., p. 26.

7. While too specific to elaborate here on the term «visualization» and its background in computer science, a useful documentation of the very early definition of the term can be found in the report by Mccormick, Bruce H. *et al*. (eds.): «Visualization in Scientific Computing», *Computer Graphics*, 21, 6 (1987), New York, ACM Siggraph.

Also, I want to point out the cartographic background of the term as used for the representation of scientific data, evidenced by the pervasiveness of the metaphor of «mapping» in other fields. About visualization principles in cartography, see Kraak, Menno-Jan and Ormeling, Ferjan: *Cartography: Visualization of Spatial Data*. New York, London, Pearson Education, 2011. For crossings of cartography and other disciplines, see Pickles, John: *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London, Routledge, 2004. About the consequence of the shift from the image as object to the image as interface for museums, see de Rijcke, Sarah and Beaulieu, Anne: «Image as Interface: Consequences for Users of Museum Knowledge», *Library Trends*, 59, 4 (2011), pp. 663-685.

8. William Kentridge explains his method in a video released by SFMoMA in 2009, available on the accompanying website for the 2010 exhibition *Five Themes* at MoMA. See <*http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/*> (accessed October 2015). About the archival character of Kentridge's work, the

formally and conceptually, as traces, they evoke the pre-historical and long-hidden cave drawings that Herzog's camera traces (follows) and tracks (records) precisely in his effort to animate them. Herzog, like Kentridge, animates the images. Or, rather, he tracks, or draws out the layers of animation already inherent in the paintings themselves.[9]

As we will see below, the cave paintings themselves also show images «with difference,» in Kentridge's sense, albeit with difference within the same image, for example, when portraying running animals with one body and multiple legs, suggesting movement. These recall Étienne-Jules Marey's chronophotography – an effect that Herzog himself calls «proto-cinema.» In his voice-over he compares the illusion of movement of the layered images to frames of animated movies – which indicates how movement is suggested by the dissection of movement into overlaid frames. Other panels in the cave show images that are overlain with «newer» images with probably thousands of years in between, as the voice-over explains. In this respect, the movie brings another layer to the animation of the paintings: produced by visualizing (and hence, according to my argument, analyzing) *transformation* and *difference* not only in temporal, but also in spatial terms - in moving as well as 3D images.

Different as they are in other respects, both Kentridge's animations of still images (drawings) and Herzorg's film that animates the cave paintings are strongly invested in replacing an optic mode of looking by a haptic one. Although there is much scholarship on haptic looking, I limit myself here to those aspects relevant for my case. The term, introduced in 1901 by Alois Riegl, has been brought to bear on impressionist painting by Gilles Deleuze. Haptic, from the Greek *aptô* («touching») is characterized by three related primary features relevant for both Herzog's film and Kentridge's animations. The haptic solicits *proximity*, inviting viewers to caress the image with the eyes; it is ultimately *formless*; and in consequence, lines *change* their function. I take this trifold characterization of the haptic from Mieke Bal who, departing from Deleuze and Guattari, has defined the haptic as enhanced by a «dialectic between form and formlessness» that emerges in the act of approaching the work of art that she analyzes. It is the disappearance of form into formlessness and the emergence and movement of lines that characterizes the haptic encounter.[10] Indeed, the haptic encounter in the case of Herzog's film seems to bring about

---

layering of techniques and times, and of the mnemonic quality of what he calls *tracing*, *tracking* and *tracting* – a distinction he makes for observing, recording, and «drawing out» –see Hecker, Judith and Kentridge, William: *William Kentridge: Trace: Prints From The Museum of Modern Art*. New York, Museum of Modern Art, 2010. About his palimpsestic animations, see Krauss, Rosalind, (2000) «The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection», *October*, 92 (2000), pp. 3-35.

9. This is an allusion to cel (or cell) animation technique –traditional animation based on a succession of individually hand-drawn frames on celluloid sheets. It raises questions about the role of «layers» in analogue techniques «infecting» digital cinema techniques that lay beyond the scope of this essay. For more in-depth inquiry into cel animation techniques see, for example, Thompson, Kristin: «Implications of the Cel Animation Technique», in de Lauretis, Theresa and Heath, Stephen (eds): *The Cinematic Apparatus*. London, Macmillan Publishers, 1980, pp. 106-120, and Riffel, Casey: «Dissecting Bambi: Multiplanar Photography, the Cel Technique, and the Flowering of Full Animation», *The Velvet Light Trap*, 69, 1 (2012): pp. 3-16.

10. Bal, Mieke: *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. London, New York, Bloomsbury, 2013, p. 92.

mobility rather than abstraction, in a parallel animation of gaze, surface and lines. The haptic look is particularly solicited by images animated by tracing (Kentridge) – created by following the flow of transition –as well as layering (Herzog)– by exploring the spatial dimension. Tracing can be understood as a haptic form of spatial exploration, and as such engages the more invasive yet paradoxically fundamentally distancing forms of exploration in an oblique polemic. As *per* Kentridge's method, tracing is an encounter with difference and transformation resulting in movement. It emphasizes space as an emphatically experiential category. Animation as such can be considered a thickening of both space and time in movement. Fred Truniger makes a similar point in his work on what he calls the filmic mapping of dynamic landscape. Commenting on seeing landscape on «experiential» rather than «aesthetic» terms, he considers this distinction as oppositional is problematic. Indeed, is the aesthetic not experiential? It is clearer with temporal specification: experiential temporality rather than aesthetic fixation.[11]

Seen in these terms, Herzog's film suggests a layering in animation, by literally bringing movement to the surface. Or to be more precise, working with the visual effects of succession as well as depth, making 3D beside a spatial also a temporal quality, the film proposes the relationality of the visual, in both temporal and spatial terms. A concept of central importance here is the *index*. Elsewhere, I have argued for an extension of the semiotic sign of the index (following Peirce). This is usually taken as either pointing to the past (the trace) or the present (deixis). I have pointed out how, in tools for navigation on the mobile screen, the index used as *tag* or digital spatial marker, encapsulates a *future*-oriented destination.[12] This destination-index should be understood as a shifting referent, rather than a fixed end-point. This understanding of the index implies that an image can no longer be seen only as a result, a fixed and visual representation, but rather as a temporally layered object for a dialogic and haptic, multi-directional engagement with space and time. The image is now a tool for more (subjective) engagement instead of contemplation of a distant object.

Paradoxically, then, with its emphatically nostalgic and «poetic» overtones, this film about ancient images is perhaps somewhat future-oriented as well, in its conception of imaging as process. In this sense it demonstrates navigation as a cartography in-the-making. This semiotic and performative starting point helps reconsidering the dimensionality of the image –be it still or moving.

Key characteristics of navigation are performativity and process. Inspired by Herzog's film, my point in this essay is thus an understanding of the layered-ness of images in time as well as space. Images are thus not fixed within an opposition of still versus moving –as is perhaps never really the case in filmic projection. Instead, this layeredness emerges in a haptic engagement with the image. As a consequence, the image never stands still. This is, for me, the extended but crucial sense

11. Truniger, Fred: *Filmic Mapping: Film and the Visual Culture of Landscape Architecture*. Berlin, Jovis Verlags- und Projektburo, 2013, p. 77.

12. Verhoeff, Nanna: *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation.* MediaMatters. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

of the idea of animation. By both tracing the walls with images as well as showing their spatial layering and the resulting optical effects of moving lines and light, the movie evokes a sense of presence – not only in (unfamiliar) space, but also and very powerfully at the very moment, and in the duration, of happening. This illusion of contemporaneity is a key feature of the time-based experience of the cinematic moving image. It is premised on deferral or temporal disjunction.

This experience of presence and absence, simultaneity and asyncronicity, is indeed quintessentially cinematic. This is perhaps why the visual form of navigation is such a powerful cinematic trope. Here, the movement through the space of the cave is doubled-up, combined with making images move *in* animation. This occurs through tracing the painted lines on the walls, but also zooming in and following the contours of the rocky surface in its flowing movement to and from the camera. Also, the flickering lights held close to the images bring about another layer of movement in a play of light and shadows. The movements as such are not only lateral, at a regulated and fixed distance, but also explore the irregularity of surface in the form of a haptic caress, following its three-dimensional dynamic face. Hence, this form of animation is emphatically 3D, perhaps even 4D: in spatial terms by visualizing spatial complexity at the surface, and in temporal terms as taking place in the encounter.

In his conceptualization of a haptic notion of perception that brings together movement and action with visual perception, architect and theorist Lars Spuybroek reflects on the cave as a concept. He refers to the work by Jean Clottes and David Lewis-Williams, who have studied rock paintings in French and Spanish caves. Spuybroek is particularly interested in their observations that the images of animals seem half-finished in paint, yet with light effects of torches shining on the caves' surfaces become «finished,» even animated. As Spuybroek poetically concludes, «the body looking at it 'flies' in.»[13] To me this underscores how the optical effect of the three-dimensional relief - what he calls the topography of the rocks –infuses the images at the surface with motion in the act of looking. This effect of finishing and, indeed, animating the image Spuybroek compares to the principle of interactivity of, for example, electronic art– a comparison that indeed foregrounds the «liveness» of the image as event in the encounter.

When we look back at the film, we can clearly see how the slow tracing of the painted rock surfaces by the camera is a signature of the film's visual style deployed to show the images not in isolation, but within their material and only partly-accessible spatial context. The explorers/cameras have to tread very carefully on the narrow pathways that provide (and restrict) passage through the space. The slow «stroking» and following the contours of the image surfaces of the subjective camera what the eye of both the explorer and the film viewer do provides both a sense of proximity and intimacy as well as of careful distance. Access and distance coincide

13. Spuybroek, Lars: «The Soft Machine of Vision», *The Architecture of Continuity*. Rotterdam, V2_Publishing, 2008, pp. 94-111, p. 101. See also Clottes, Jean and Lewis-Williams, David: *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves.* New York, Harry N. Abrahams, 1998.

in these images that create a relationality between image-object (the cave surfaces) and the image-subject (the eye of the beholder). Thus they make clear that seeing is not physical touching, and that tracing is not framing. They engage difference and refuse visual fixation, spatial dichotomies, and territorial domination. Instead, this engagement is more intimate or dialogic, with the image and its user-viewer as the two interlocutors in an I-you exchange. The desire for haptic encounters and dialogic engagement brings forward a different visual paradigm that deviates from a visual discourse based on distance, difference, and objectification.

The visual technologies involved here are a confrontation, or exchange, between contemporary 3D cinema and ancient 2D (but perhaps also already 3D) rock painting. These millennia-old drawings are mute and still, but come to life – are animated – in the encounter. In accordance with Peirce's dynamic conception of semiotics, in the relationship the subject, the knowledge producer, becomes vulnerable and changing. The flickering lights and subsequent movement intimate such vulnerability. This entails in some cases an archeological as well as a cartographic logic, dealing with issues of access, deixis, and the haptic aspect of being «in touch,» as I will explain below. The objective seems to be the experience of the exploration and excavation.[14]

Three main and intertwined aspects of the image are central so far: access, deixis and the surface. These three aspects work towards an engagement of the subject with the image at the surface. It is, precisely, the tension at the surface – the tension between closeness and distance that shapes the process of this form of animation. This process is dialogic, because it animates the image through the viewer's presence and response, intellectually, sensory and even physically, to the images in process.

CARTOGRAPHY OF TIME

In contrast to the more usual conception of the 3D image as offering a means for heightened spectatorial immersion in the moment, the exploration offered in Herzog's film operates more as an encouragement for spectators to actively engage with a visual imagery of *elsewhere* and *elsewhen*. Herzog shows an alternative mode of engagement, also in space, to the passivity allegedly suggested in the metaphor of immersion. His active immersion suggests a form of participating through «accessing» as a dialogic and experiential form of interpretation by exploration, more on the terms of the object itself, rather than the sinking into a different realm or (fictional) world. Hence my preference for the term engagement, of which active immersion would be a variant. A focus on dialogic encounters allows us to sidestep questions of scopic mastery and submission to «visual pleasures.»[15] Moreover, such a revision of immersion into active engagement allows us to investigate how

14. About the role of the subject in Peircian semiotics and the question of experience, see de Lauretis, Theresa: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, IN, Indiana University Press, 1984.

15. I allude here to Laura Mulvey's seminal critique of masculinist modes of looking, although of course, Mulvey wrote about classical Hollywood cinema, and not about 3D documentaries. Mulvey, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, 3 (1975), pp. 6–18.

technologies of vision are used for, and experienced as creative experimentation and engagement, rather than for an affirmation of the logic of dualism, classification, and separation.[16]

In the mode of an archeological exploration, Herzog's documentary *The Cave of Forgotten Dreams* is a quintessential travel film, both in a spatial and a temporal sense. The camera operators shoot the film as they descend into the cave, taking the viewer along as they encounter this unfamiliar territory. It provides visual-spatial access to the Chauvet cave – access both in terms of «admittance to» and «contact with» – which was discovered in 1994, and, as mentioned above, is inaccessible for the public for preservationist reasons. This detail is relevant, for it gives all viewers a privilege not otherwise available –a trope in virtual travel imagery with a long history. The coincidence of filming and access suggest equality between filmmaker and viewer– albeit a promise falsified by mediation. The lack of explanatory voice-over, and the silence that accompanies many of the images, also contributes to an auratic sense of respectful distance and shared wonderment between explorer/camera and viewer. Framed as an archeological descent into (geological) *deep time* and (human) *deep history*, central to the film –in both its image style and in the (sparse) narrative voice-over explaining this– is the issue of accessibility and epistemological restriction.[17]

This issue is inherent in the delicacy of the spatial integrity of the cave as both place and temporal object, and the precariousness of the knowledge we can have of it, but also in the process of mediation. The awareness of precarity that comes with the privilege already intimates an ethical issue. Literally, the makers of the film are restricted by the conditions of their access and, spatially, by narrow pathways through the cave. Moreover, they get limited time for their own access. The film is self-reflexive in this respect as well. In the exposé the voice-over explains this limitation upon entering the cave, emphasizing its exclusivity and limitation in explicitly auratic terms. Through the medium of 3D technology, the film democratizes the privilege by sharing the experience of an encounter with times so remote (and «forgotten» as the title suggests) that they are suggested to be from an early stage of humanity. Thus, the film searches for, and along the way suggests insight into what binds us all together, across time and space. This universalizing and perhaps somewhat dramatic and nostalgic ambition notwithstanding, the ambition

16. Theoretical physicist and feminist theorist Karen Barad critiques the separation between «words» and «things» in representationalism inherent in modern scientific thought – a separation that fundamentally complicates knowledge. See Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC, Duke University Press, 2007. For an interview with Barad and more about New Materialism as a critique of these principles, see Dolphijn, Rick and Van de Tuin, Iris: *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Ann Arbor, MI, Open Humanities Press, 2013.

17. Deep time is a concept used for geologic time, and deep history is a term that looks at the history of human kind from a longer perspective and based on a marking of difference between «history» and «prehistory». Mira Schor, quoted below, uses «deep past» when she discusses the Herzog film. All these terms have in common a spatial metaphor for time and deictically suggest a distance of the past from an «I» in the present.

of *sharing* experience is different from a long history of patriarchal and exoticizing imagery of the alterity of elseness.[18]

This sharing of the there-then in a discourse addressed to viewers in the here-now is where the idea of layering comes in. While the title, *The Cave of Forgotten Dreams*, reflects nostalgically on the distance of the elsewhere and elsewhen, we encounter a sense of temporal layering of place, or placetime, by «considering the deep past's uncanny co-existence with our present» as feminist artist and critic Mira Schor points out.[19] As such, the movie provides a time travel experience in the true sense: it establishes a relationship with the past through reflection on the question of accessibility of this past in the present, stimulating its viewers to participate in the reflection. It explores not only the space of the cave but also its time in a movie-image excavation that emphasizes the process of opening up the site and animating the painted images of the past in a fragile presence in the present. Herzog's film reflects on, and experiments with, the visualization of a layering of space that re-animates the «still» images that are endowed with movement, animation, with the curves of the walls and the effect of light on these curves. The tracking shots that follow the lines of the images, not just horizontally, but also by tilting and zooming and with the 3D effect, explore the texture of the image in depth, visualize the «depth-movement» as already intrinsic in the ancient images. The images already have movement in them, but the multi-dimensionality in the *encounter* is needed for that movement to become visible; for its performativity. The film needs the tools offered by 3D moving-image technology to deal with these layers, in a fashion that, indeed, may warrant the tweaking of McLuhan's canonical phrase into «The Medium is the Method.»[20]

One evocative aspect of (moving) 3D images is a heightened visual effect of spatial continuity with the image-space for the spectator, a continuity that produces a direct sensual impression of tangibility and immediacy. It is often pointed out that the vertical depth of the image accentuates an immersive effect, exemplified in high-speed chase scenes, or shots where the spectator seems to be plunged into the depths of space. Herzog's film proposes instead a haptic approach to three-dimensional images by explorative spatial tracking and a (horizontal) tracing of surfaces. It is in the middle ground, somewhere between self-effacing thrusts *into* space, into passive immersion, and the establishment of a self-affirming and dominant fixed point of view, that this technique also allows for more intimate, temporary haptic encounters. 3D imagery knows many forms and usages indeed. In my work on early

---

18. Another project that combines archeology and innovative, immersive visualization technologies in the case of cave exploration is Sarah Kenderdine's project in the Mogao Grottoes, Gansu Province, China. See KENDERDINE, Sarah, « Pure Land': Inhabiting the Mogao Caves at Dunhuang,» in *Curator: The Museum Journal*, Volume 56, Issue 2, pp. 199–218, April 2013.

19. SCHOR, Mira: «Wonder and Estrangement: Reflections on Three Caves», parts 1 and 2 of 3, online essay <*http://ayearofpositivethinking.com/2011/07/28/wonder-and-estrangement-reflections-on-three-caves-parts-12-of-3/*> (uploaded July 2011).

20. VERHOEFF, Nanna: «The Medium is the Method: Locative Media for Digital Archives», in Eckel, Julia et al. (eds.) *(Dis)Oriented Media and Narrative Mazes.* Bielefeld: Transcript, 2013, pp. 17-30. Janet Murray has used this phrase as well in her examination of the analysis of interaction design. See MURRAY, Janet: *Inventing the Medium: Principles on Interaction Design as a Cultural Practice.* Cambridge, MA, MIT Press, 2013, p. 16.

FIGURE 2: HIGHLY INTIMATE SHOT OF THE CAMERA THAT FOLLOWS THE EXPLORERS ON THE NARROW PATHWAYS, BRINGING THE CAMERA CLOSE, YET AT A CAREFUL DISTANCE, TO THE CONTOURS AND CURVES OF THE PAINTED ROCK SURFACE.

cinema I have pointed out how the aesthetic of the sublime in landscape depiction sets up a dual ambition of submission in awe and wonder, and a resulting desire for visual mastery.[21] This ambivalence results in tensions so effectively organized in, for example, high-paced, 3D action movies, very similar in effect to the so-called phantom rides of early cinema. These are point-of-view shots of passing landscape taken from a moving vehicle such as a train or car. As such, they boast about the technological possibilities of travel and the moving image together. What the use of 3D technology as exploratory rather than immersive counters is this rather long tradition of visual challenge and its overcoming through domination –called the sublime.[22]

For example, before, and contemporary to early cinema, the immensely popular 3D stereographs depicted locations that were meaningful for their capacity to offer a point of view, the spectacle that results, and the affective response they elicit.

---

21. VERHOEFF, Nanna: *The West in Early Cinema: After the Beginning*. Film Culture in Transition, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

22. For the sublime in aesthetic theory, see HIPPLE, Walter J.: *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 1957. About phantom rides in early cinema and their analogs in contemporary visual culture, see VERHOEFF, Nanna: «Pointing Forward, Looking Back: Reflexivity and Deixis in Early Cinema Installations», in GAUDREAULT, André, DULAC, Nicolas and HILDALGO, Santiago (eds.): *The Blackwell Companion to Early Cinema.* Oxford: Blackwell Publishing, 2012, pp. 568-586.

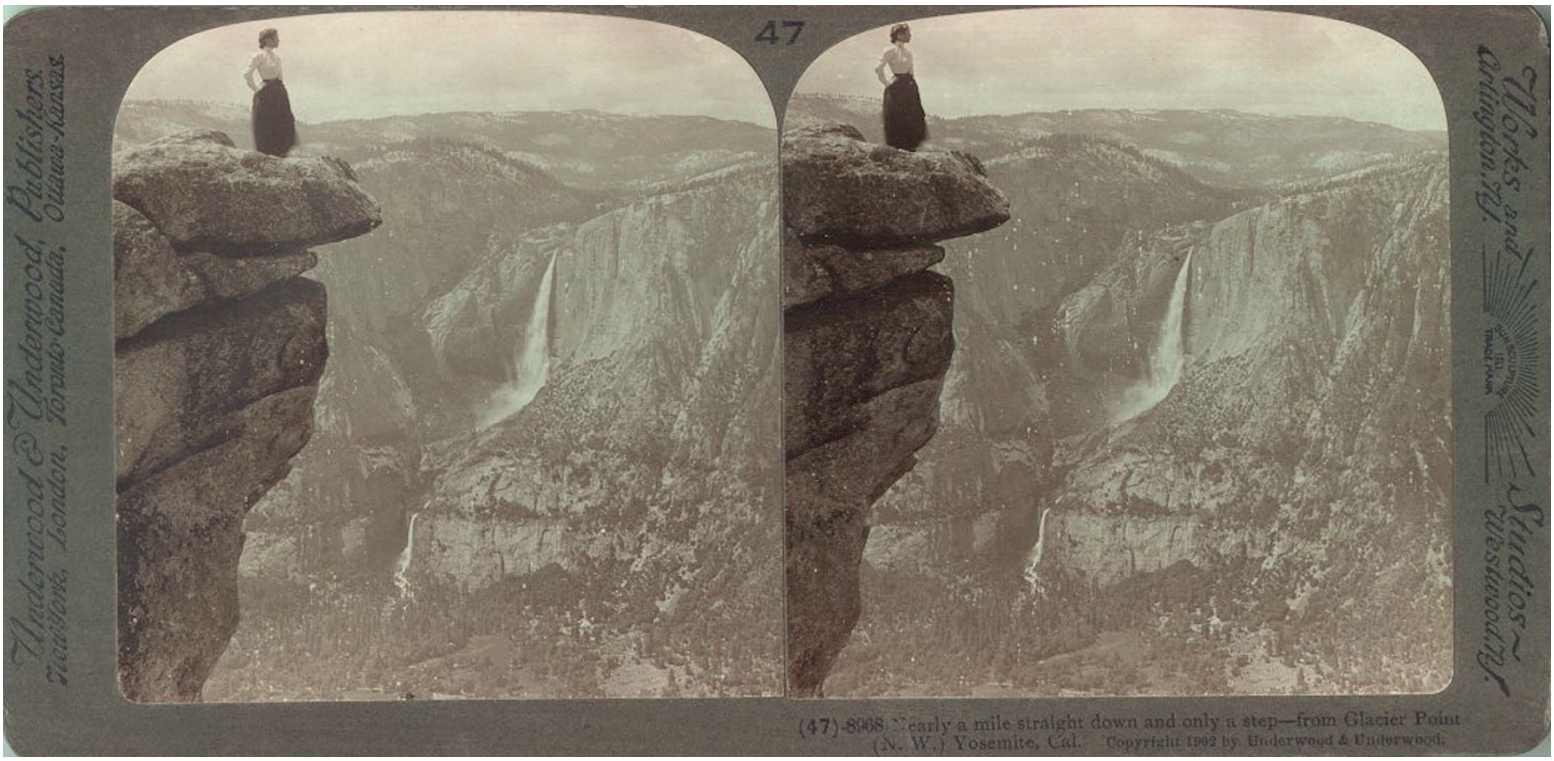


FIGURE 3: A STEREOGRAPH FROM THE 1910S DEPICTING THE FIGURE OF A WOMAN PROVIDING US WITH BOTH AN IMAGE-OBJECT, AND A POINT OF IDENTIFICATION AND VICARIOUS PERSPECTIVE FROM WHICH TO LOOK AT THE VAST LANDSCAPE. From the author's personal collection.

Since they offer «points» of view, or punctures of the image that makes the border between represented world and viewer permeable, I have called these panoramic images – whether in 3D still images (stereographs) or in 2D moving images (cinema) –«punctuated places.» In the stereographs, the camera points at the landscape as seen from a specific spot that is emblematic for its panoramic vantage point. The image thus recreates the point of view of the tourist that looks at a well-known vista or point from this position. The spectator as stand-in embodies this gaze from the vantage point that deserves its own name. In deictic terms: the image provides a «starting point» of a look elsewhere.[23]

But Herzog's film is not geared to enabling vicarious tourism. A complex temporality of the *moving* image is at work when directionality and temporality become layered. Since it is a trace of movements past, the moving image, through an emphatic present-ness of deictic positioning of visual directionality –the look-here-now of the index finger– establishes both object and subject of the gaze. The duration of the moving image that, in this case figuratively, takes the spectator along on a visual journey makes spectatorial deictic presence one that entails a future. It is in this spatiotemporal negotiation that the moving image constructs subjectivity in haptic experience.

23. VERHOEFF, Nanna: *The West in Early Cinema...* pp. 264-266.

Through this foregrounding of temporal and spatial layering the film aligns itself with such a construction of the image-subject in contact with the object through haptic looking. In this respect, it resonates with well-established approaches in film theory that have criticized and questioned the inherent power of visuality, albeit in very different ways. The foregrounding of deixis –for example by the subjective shots and the whole issue of accessibility of the space– opens up a dialogue, not only between viewer and object –the cave paintings, the walls and surfaces, and the voices– but also with a variety of approaches to film analysis. To stay with my interest in deixis, as the positioning of the subject this can be included in different approaches to the power of images. For example, if we follow a traditional psychoanalytical approach we can argue how deictic address of the image both gives and takes: providing voyeuristic pleasures yet enslaving the viewer in passive acceptance of the limitations of the pre-structured gaze. If we adopt a phenomenological perspective, however, we can see deixis as opening up a dialogic and haptic engagement with the moving image. This implies an entirely different relationship between subject and object and shifts the question of power from visual domination to visual engagement; from a third-person storytelling about an object to a first-person/second-person exchange of positions. Deixis is the key instrument to effectuate such a situation of exchange. And layering makes it emphatically haptic.[24]

This performativity can be understood as the construction of presence. This may resolve what Mary Ann Doane suggests to be a spatiotemporal disorientation in confrontation with the moving image in projection, when she writes that «the perception of the moving image takes place somewhere between the projector and screen, and the temporary, ephemeral nature of that image is reaffirmed by its continual movement and change.»[25] Pepita Hesselberth sees this as fundamental of a «tangibility-effect» of cinematic deixis:

As a projectable property then, presence – understood as the perception of self-existence, of 'me' – arises from the embodied interactions afforded within a given environment, in real-time and real-space. [...] In fact, I would argue that a focus on presence intimates a conception of materiality that is much more in sync with the cinematic project as a whole, as it picks up where the fear of the dematerialization of the image associated with luminous projection has left us: at the loss of the image's indexical grounding in a material object – be it celluloid or, as in the case of the optical toy, in the «afterimage.»[26]

The deictic approach to the image and a reconsideration of its materiality opens up an understanding of a thickening of time and space in the encounter with the moving image.

---

24. In feminist philosophy, this difference has been put forward by Code, Loraine: *What Can She Know? Feminist Epistemology and the Construction of Knowledge*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1991, and Code, Lorraine: *Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations*. New York, Routledge, 1995.

25. Doane, Mary Ann: «The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale», in Modernity», in Eamon, Christopher and Douglas, Stan (eds): *The Art of Projection*. Stuttgart, Hatje Cantz, 2009, pp. 151-165, p. 152.

26. Hesselberth, Pepita: *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me*. London and New York, Bloomsbury, 2014, p. 96.

Critical thinking about performativity and the image brings out the intricate relationship between meaning and practice, knowledge systems and cultural forms. The connection between the very different cultural realms (such as entertainment, art, and science) and technologies of vision, such as the ones I invoke in this essay –photographic stereographs, 3D documentary cinema, and effectively also cave-painting and stop-motion animation– demonstrate how pervasive this relationship is. The performativity of these media can be seen as a different mode of exploration, one not steered by the desire for domination but rather for encounter; access earned through deictic engagement. And that is, precisely, how Herzog's film establishes contact with a long-gone past on the surface of the image. This is, literally, a cartography of time – a moving one.

TENSIONS AT THE SURFACE

As a 3D travelogue, Herzog's film addresses the intricate relationship between cultural tropes, of which the association with gender of certain epistemic and psychic attitudes is a major one, and epistemological ambitions in the use of media technologies – the tendency to use 3D for visual boasting. Moreover, it is an example of those media practices that address questions about space and mobility.

The moving images shot while entering and exploring the cave provide a haptic-visual encounter with the materiality of the place. They visualize how the paintings in the cave themselves are a three-dimensional play with the texture and relief of the rocky surface. The textural materiality of the cave, in fact, seems to animate the drawings on them. As mentioned above, these layered images of different stages of (arrested) movement within one image («frame») recall Étienne-Jules Marey's chronophotography. We can now see Marey's chronophotographic images as a Wittgensteinian relative of the chronocartography, or the cartography of time we are looking at here. In both, the overlay of multiple exposures of moving bodies within a single frame constitutes an anatomy –if not a cartography– of the body in motion.[27]

In the prominence of a tracing of surfaces and a folding of showing into exploring, I see a figuration of the argument I am articulating here. The film performs an analysis of the tensions between stillness and motion, between 2D and 3D, between representation and performativity, and between the optic and the haptic. In this sense, the slow lingering and exploring camera invites, or even allegorically produces a multi-dimensional «textural» analysis –to take my cue from, but also extend

27. I want to point out this issue of still and moving image that we can approach from an indexical perspective. However, the scope of this essay does not permit me to expand here on the comparison of this still-animation in multiplicity, and the palimpsestic animation of Kentridge. On Marey and the index in this form of still-animation, see also Doane, Mary Ann: «Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema», *Critical Inquiry*, 22, 2 (1996), pp. 313-343, and Doane, Mary Ann: *Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, and the Archive.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

FIGURE 4: DETAIL OF LAYERED IMAGES OF RUNNING ANIMALS, VISUALIZING MOVEMENT BY OVERLAYING IMAGES IN «DIFFERENCE.»

Jennifer Barker's proposal for this type of analysis via a tactile engagement with moving-images– not just of the cave art, but also of the movie images themselves.[28]

I contend that the movie experiments with performing a textural analysis of the cave as it investigates the texture and the dimensionality of the rock paintings. Moreover, it is the duration in movement and the experience of space in time that suggests a fourth dimension. In playing with dimensions, it tests the difference between line and volume, figure and materiality, stillness and animation. Moreover, the explorative character of the display of images, and the ensuing haptic encounter with their texture may seem to reflect the often-made distinction between an optical distanced gaze that is contemplative, and a haptic engagement at the surface, which is more experiential. And as Laura Marks has argued, such an engagement characterizes the specificity of optic versus haptic images.[29]

However, within a framework of exploration and experimentation as performative aspects of animation-in-navigation, this distinction is put under tension. At the heart of the visual regime of navigation, then, is the mobilization of haptic, dialogic relationality. It is in navigational and haptic engagement that the image becomes

28. Barker, Jennifer: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience.* Berkeley, CA, University of California Press, 2009.

29. Marks, Laura: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory* Media, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

layered and animated. Fixatives of binary opposition, and dualistic notions of difference, visibility, and knowledge, are challenged in this tracing at the surface.

BIBLIOGRAPHY

Bal, Mieke: *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens.* London and New York, Bloomsbury, 2013.

Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC, Duke University Press, 2007.

Barker, Jennifer: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience.* Berkeley, CA, University of California Press, 2009.

Benjamin, Walter: «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», *Illuminations*. New York, Schocken, 1969, pp. 217-252.

Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London, New York: Verso, 2002.

—, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality.* Chicago, IL, University of Chicago Press, 2014.

Christie, Ian: «Will the 3D Revolution Happen? A Brief Perspective on the Long History of Stereoscopy (with Special Thanks to Eisenstein and Bazin)» in Annie van den Oever (ed.), *Technē/Technology*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, pp. 115-135.

Clottes, Jean and Lewis-Williams, David: *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves*. New York, Harry N. Abrahams, 1998.

Code, Loraine: *What Can She Know? Feminist Epistemology and the Construction of Knowledge*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

—, *Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations*. New York, Routledge, 1995.

de Lauretis, Theresa: «Semiotics and Experience», *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984.

de Rijcke, Sarah and Bealieu, Anne: «Image as Interface: Consequences for Users of Museum Knowledge», *Library Trends*, 59, 4 (2011), pp. 663-685.

Doane, Mary Ann: «The Location of the Image: Cinematic Projection and Scale», in Modernity», in Eamon, Christopher and Douglas, Stan (eds): *The Art of Projection*. Stuttgart, Hatje Cantz, 2009, pp. 151-165.

—, *Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, and the Archive.* Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003.

Dolphijn, Rick and Van de Tuin, Iris: *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Ann Arbor, MI, Open Humanities Press, 2013.

Hecker, Judith and Kentridge, William: *William Kentridge: Trace: Prints From The Museum of Modern Art*. New York, Museum of Modern Art, 2010.

Hesselberth, Pepita: *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me*. London and New York, Bloomsbury, 2013.

Hipple, Walter J.: *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 1957.

Kenderdine, Sarah, «'Pure Land': Inhabiting the Mogao Caves at Dunhuang,» in *Curator: The Museum Journal*, 56, 2 (2013), pp. 199–218.

Kim, Jihoon: «Introduction: Three dimensionality as a heuristic device», *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies,* 19, 4 (2013), pp. 391-395.

Kraak, Menno-Jan and Ormeling, Ferjan: *Cartography: Visualization of Spatial Data*. New York, London, Pearson Education, 2011.

KRAUSS, Rosalind: «The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection», *October*, 92 (2000), pp. 3-35.

LIPPIT, Akira Mizuta: «Arche Texts: Lascaux, Eros, and the Anamorphic Subject», *Discourse,* 24, 2 (2002), pp. 18-29.

MARKS, Laura: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

MCCORMICK, Bruce H. et al. (eds.): «Visualization in Scientific Computing», *Computer Graphics*, 21, 6 (1987) New York, ACM SIGGRAPH.

MULVEY, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, 3 (1975), pp. 6–18.

MURRAY, Janet: *Inventing the Medium: Principles on Interaction Design as a Cultural Practice.* Cambridge, MA, MIT Press, 2013.

PICKLES, John: *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London, Routledge, 2004.

RIFFEL, Casey: «Dissecting Bambi: Multiplanar Photography, the Cel Technique, and the Flowering of Full Animation», *The Velvet Light Trap*, 69, 1 (2012), pp. 3-16.

SCHOR, Mira: «Wonder and Estrangement: Reflections on Three Caves», parts 1 and 2 of 3, online essay <*http://ayearofpositivethinking.com/2011/07/28/wonder-and-estrangement-reflections-on-three-caves-parts-12-of-3/*> (uploaded July 2011).

SPUYBROEK, Lars: «The Soft Machine of Vision», *The Architecture of Continuity*. Rotterdam, V2_Publishing, 2008, pp. 94-111.

TRUNIGER, Fred: *Filmic Mapping: Film and the Visual Culture of Landscape Architecture*. Berlin: Jovis Verlags- und Projektburo, 2013.

VERHOEFF, Nanna: *The West in Early Cinema: After the Beginning*. Film Culture in Transition. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

—, *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation.* MediaMatters. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

—, «Pointing Forward, Looking Back: Reflexivity and Deixis in Early Cinema Installations», in GAUDREAULT, André, DULAC, Nicolas and HILDALGO, Santiago (eds.): *The Blackwell Companion to Early Cinema.* Oxford, Blackwell Publishing, 2012, pp. 568-586.

—, «The Medium is the Method: Locative Media for Digital Achives», in Eckel, Julia et al. (eds.): *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes.* Bielefeld, Transcript, 2013, pp. 17-30.

EL TIEMPO DIALÉCTICO: LA CUARTA ERA DE LA IMAGEN

DIALECTICAL TIME: THE FOURTH ERA OF THE IMAGE

Ramón Salas Lamamié de Clairac[1]

Recibido: 31/10/2015 · Aceptado: 08/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15527

Resumen

La inmovilidad de (lo fijado en) la imagen-objeto invita a considerarla incompetente a la hora de representar el tiempo. Esta carencia fue considerada una virtud mientras el arte se consagró a representar *lo inmutable*, privilegiado por la metafísica clásica frente a las cambiantes percepciones de la sensibilidad. La imagen tecnológica habría venido a suplir *aquella* carencia justo cuando periclitaba *este* prestigio metafísico de la eternidad. La rotunda lógica de este relato minimiza la importancia de la «invención del cuadro» que inaugura la posibilidad de practicar la «temporalidad comparada», un ejercicio de anacronismo que permite representar el desplazamiento precisamente desde la inmovilidad.

Desde esta perspectiva, y valiéndose de la teoría de la alegoría de Walter Benjamin, este artículo analiza la serie fotográfica de Fischli & Weiss, *Aeropuertos*, tratando de interpretar el relato de un proceso histórico de decadencia a partir de su eventual relación anacrónica con la pintura barroca. Ello permitiría concluir que la representación del cambio y la temporalidad no dependen exclusivamente del registro tecnológico.

Palabras clave

Arte; Tiempo; Anacronismo; Alegoría; Intertextualidad; Barroco; Fotografía.

Abstract

The Immobility of the image-object invites us to consider it incompetent when it comes to representing time. However, this inefficiency was considered a virtue, since art was devoted to represent the unchanging, privileged by the classical metaphysics against the changing perceptions of sensibility. The technological image would have come to fill that lack just when this metaphysical prestige of eternity became outmoded. The apparent clarity of this argument minimizes the importance of the «invention of painting», which opened the possibility of practicing a

1. Universidad de La Laguna (*rsalas@ull.es*).

«dialectic temporality», a sort of anachronism that allows us to precisely represent displacement by means of immobility.
From this perspective, and using Walter Benjamin's theory of allegory, this paper analyzes the photographic series of Fischli & Weiss *Airports*, trying to see in them the story of a historical process of decadence from the starting point of its anachronistic relationship with baroque painting. This would entice me to conclude that the representation of change and temporality does not rely exclusively on technological devices.

Keywords
Art; Time; Anachronism; Allegory; Intertextuality; Baroque; Photography.

LA CUARTA ERA DE LA IMAGEN

En 2010 José Luis Brea publicó *Las tres eras de la imagen*, un libro que resumía en tres estadios la historia del arte hasta su virtual disolución en la cultura visual. Tan drástica síntesis era posible por cuanto su interés se centraba casi exclusivamente en las relaciones entre la imagen y el tiempo. La primera era, que abarcaba prácticamente toda la «historia del arte», se caracterizaba por la evidente *materialidad localizada* de la imagen y su vocación de *eternidad*: las obras de arte, imagen-materia, serían objetos *inmutables* protegidos por un aparato patrimonial encargado de preservarlos física e intelectualmente de su temporalidad. La segunda etapa, apenas un instante de transición, comprendería la «época de la reproductivilidad técnica» desde la instantánea fotográfica a la imagen en movimiento cinematográfica. La tercera era, si cabe más corta pero con una presumible gran proyección, invertiría especularmente la imagen tradicional del arte, espacialmente por su inmaterialidad y ubicuidad, y temporalmente por su dependencia de la efímera actualidad de la circulación y el intercambio.

Es obvio que la intención de Brea no era resumir la historia del arte sino caracterizar dialécticamente el presente de la imagen, cuya «ontología» se pone especialmente de manifiesto cuando se contrasta con el estatuto tradicional de las artes plásticas, que fueron durante siglos el paradigma de la imagen. Pero esta reducción a tres tiempos resulta excesivamente sumaria incluso, o especialmente, si convenimos en que de lo que se trata es de poner en tela de juicio el estatuto actual de las artes o, dicho de otro modo, su procedencia histórica. Seguramente la primera era debería dividirse, al menos, en dos, dando cabida a una *era barroca de la imagen* (o de la imagen barroca). Es ésta una posibilidad que, evidentemente, no pudo pasársele por alto a un Brea que consagró su primeras obras al análisis, desde una óptica benjaminiana, de lo que por entonces se denominaba neobarroco y que él acabó ignorando polémicamente.[2]

La primera era de la imagen, que podríamos denominar sin más *era del arte*, estaba en buena medida caracterizada por su «fracaso» en la tarea de representar el tiempo, pues la inmovilidad de la imagen congelaba inevitablemente su transcurso. Esta es la manera más convencional de plantear las relaciones entre las artes plásticas y el tiempo: «Las dos coordenadas fundamentales en la imitación de la naturaleza, es decir, la representación del espacio y el tiempo en al ámbito artístico, van a tener una inclusión diferente en la cultura occidental. Mientras que la representación del espacio en las artes plásticas queda perfectamente materializada en la configuración de la tercera dimensión por medio de la profundidad fingida a través de la perspectiva, la inclusión rigurosa del tiempo será un hecho más complicado, teniendo que acudir a la seriación de obras para reflejar esa narratividad que contenga lo temporal, o bien traer simbólicas representaciones en las que la

2. Nos referimos sobre todo a Brea, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, Tecnos, 1991, pero también a infinidad de parágrafos de *Las auras frías*. Barcelona, Anagrama, 1991 y artículos de *Un ruido secreto.* Murcia, Mestizo, 1996.

captación del instante acentúa la sensación de dinamismo. También en lo referente a lo temporal (por aludir a su superación), nos encontramos con la expresión de la 'atemporalidad' del tema tratado, lo que minimiza la importancia de los caracteres discursivos del elemento estético al trascenderlos por medio de la permanencia del clasicismo.»[3] También para Brea (y también a costa de la dimensión discursiva) esta fatal incapacidad del arte para representar el tiempo alentaba a hacer de la necesidad virtud al amparo de la metafísica clásica. En una huida hacia delante, la paradigmática inadecuación entre la pintura y el flujo temporal le indujo a aquélla a despreciar tajantemente éste: no es que el arte estuviera condenado al estatismo es que era una *promesa de eternidad*. El aura de su presencia, durante siglos vinculada a la monumental inmovilidad de la arquitectura religiosa o palaciega, emanaba de la obligación de desplazarse para observar, ritualmente, una y otra vez, *lo mismo*.

Brea destaca lo curioso que resulta que, frente a la poca disposición a volver a ver la misma película (un trepidante flujo de estímulos visuales que apenas logramos retener en la memoria), no tengamos inconveniente en revisitar un cuadro que no puede depararnos ninguna sorpresa, que sólo nos promete reiteración.[4] Un *compromiso de permanencia* que, sin embargo y hasta la crisis del modernismo, no se vinculaba sólo con el estatismo material de la imagen sino con la intemporalidad de su valor: a despecho de su historicidad, la cualidad y calidad del arte debía resultar evidente para los espectadores venidos de cualquier tiempo y lugar. Es precisamente esa dialéctica entre el tránsito, espacial y temporal, del espectador y la inmutabilidad de la imagen la que le confiere su *ser:* como «todo fluye» –y ésa es la primera evidencia que nos procura la percepción– el arte promete, con una eficacia que la filosofía sólo puede teorizar, la tranquilizadora expectativa de que, sin embargo, *lo esencial permanece*.

A pesar del *aparente* transcurso del tiempo, lo *cierto* es que lo importante se repite, una y otra vez. Esa expectativa fue, durante siglos, el sostén simbólico de las sociedades agrarias, que dependían de la fiabilidad de los ciclos meteorológicos. De ahí que la celebración litúrgica -a la que el arte proporcionó siempre su apabullante puesta en escena– del eterno retorno de lo mismo resultara simbólicamente *esencial* para el mantenimiento de un orden del que dependía la supervivencia. Había que confiar en que Dios no jugara a los dados, y la incapacidad de la obra de arte para adecuarse al fluir temporal parecía especialmente indicada para monumentalizar este pacto cósmico con la preservación del *statu quo*. De ahí que Brea haga justo hincapié en el contenido ontológico y metafísico de la inadecuación de arte y tiempo: «la doble promesa –de individuación y eternidad– para la que, por sus rasgos técnicos, es particularmente potente la *imagen-materia*, configura seguramente el núcleo más propio del dogma teológico del cristianismo».[5]

Este estatuto se habría mantenido invariable hasta que la imagen técnica permitió la captación del movimiento y el tiempo. Aunque aún lo detuviera, la fotografía

---

3. Rubio, Jesús: «Tiempo simbólico y tiempo real en la producción estética moderna». *HUM736. papeles de cultura contemporánea*, nº 12 (2010), 50.

4. Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010, 53.

5. Brea, José Luis: *Op. cit.* 31.

le concedía ya un evidente protagonismo al tiempo que anticipaba el momento en el que su trepidante montaje fílmico lograra liberar definitivamente la imagen de su pacto con la eternidad y la inmutabilidad: «Si la *imagen-materia* se consumía en un tiempo interno exclusivo y estático, la imagen fílmica –y gracias a ese estado de volatilidad y flotación que condiciona su forma técnica– se expandirá secuenciada en un eje de relato, introduciendo la *potencia del tiempo* en su mismo escenario, en su propio espacio de representación, que a partir de ello vendrá a inscribir la *imagen* en el curso secuenciado de una narrativa historizable, alrededor de un eje de despliegue longitudinal –y esto valdrá incluso para la *fotografía*, a la que, a estos efectos, bien podríamos tomar como un 'corto', bien que muy breve, desde luego; como una *película de un único fotograma*, acaso.»[6]

Este relato, que ubica la fotografía como antecedente de la imagen fílmica y no como consumación de la pictórica –y que vincula la revolución metafísica con la innovación tecnológica– olvida, al menos, un detalle *técnico* plagado también de connotaciones históricas y filosóficas: *la invención del cuadro*. Es evidente que el cuadro sigue siendo imagen-materia «'inscrita' en su soporte, soldada a él (...) *sustanciada en objeto*.»[7] Y, en lo tocante a la representación del tiempo, tampoco aporta nada a la pintura anclada aún al muro del recinto ceremonial (de hecho, hasta incluso cuando la eternidad ya había dejado de gozar de privilegios culturales, los variados intentos «cubofuturistas» de representar el transcurso temporal sólo se tradujeron en ilustraciones, más o menos patéticas, de una imposibilidad). Pero la invención del cuadro, con su novedosa condición mueble, que lo hacía enajenable y lo vinculaba a la decoración de los interiores burgueses –introduciendo así la imagen en el corazón mismo del incipiente capitalismo–, iba a permitir abordar el problema de las relaciones de la imagen con el tiempo de una forma menos «literal».

Las investigaciones de David Hockney sobre el uso de recursos ópticos para la elaboración de cuadros desde el siglo XV deja abierta una interesante hipótesis: en contra de lo que suele pensarse, la fotografía –tal y como convencionalmente la concebimos y que Brea caracteriza como una «loncha» de temporalidad– no marcaría el comienzo *sino el final* de algo: culminaría una manera monocular de fijar la realidad en «cuadros» con una característica unidad espacio temporal interna.[8]

Independientemente de que David en *Antíoco y Estratónice* (1774) o Jeff Wall en *The Stumbling Block* (1991) hagan converger en una imagen varios tiempos, lo cierto es que ambos tratan de implosionarlos en una *instantánea.*[9] Por el contrario, la *postfotografía* no haría sólo referencia a la independencia de la imagen respecto al registro (en virtud de posibilidades de montaje y retoque fotográfico aparentemente inéditas pero ya operativas al menos desde el siglo XV) sino a la posibilidad de hacer

6. Brea, José Luis: *Op. cit.* 39-40.

7. Brea, José Luis: *Op. cit.* 11.

8. Hockney, David: *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. London, Thames & Hudson, 2001. *El conocimiento secreto*. Barcelona, Destino, 2001. Véase también el documental de la BBC *David Hockney's Secret Knowledge*, en <*https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZIpNK10*> [31.10.2015]

9. Sobre la compresión temporal en *Antíoco y Estratónice* véase Daix, Pierre: *Pour Une Histoire Culturelle de l'Art Moderne: De David à Cézanne*. París, Odile Jacob, 1998. *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid, Cátedra, 2002, 33.

converger en una imagen (en un registro simultáneo) diversos «cronotopos» mediante mecanismos transdisciplinares (que van desde la «escritura en 150 caracteres» hasta la simbología del «emoticono») y, sobre todo, a la posibilidad de concebir la fotografía no tanto como objeto o disciplina sino *como práctica*. Una práctica en la que el clic que antes marcaba la apertura física del obturador (prefigurado en la cámara oscura de Vermeer) puede ahora indicar una captura de pantalla que solapa varias *ventanas* en las que la fotografía «como tal» coexiste con una constelación de carpetas y archivos en el escritorio, con una conversación chateada o con signos de nuestra afiliación a determinadas redes de flujo de significado.[10] Un registro –muy poco considerado con las correctas relaciones, eminentemente disciplinares, entre la apertura y la velocidad del obturador– que sitúa el interés en lo captado/capturado en un proceso expandido de construcción de subjetividad plenamente basado en la imagen (como régimen escópico) pero en el que la imagen (como registro temporal) apenas definiría un lugar de paso. Pero, ¿y si estas posibilidades postfotográficas no fueran, en realidad, tan inéditas?

Una de las más influyentes aportaciones de la fotografía al arte y, en general, a la economía de la imagen, tuvo menos que ver con la posibilidad de representar fiel y eficazmente la realidad y su temporalidad, que con la posibilidad no sólo de reproducir sino de documentar la obra de arte misma. Incluso antes de que nos diéramos cuenta de que las fotografías de Hans Namuth sobre el proceso de trabajo de Pollock decían mucho más de la *Action Painting* que sus *dripping* congelados en forma de cuadro, la mera fotografía frontal de una obra, su reproducción más que su reproductibilidad, transformó radicalmente la economía de su percepción. Y no sólo porque media España pudiera tener en la transición un *Guernica* en su salón sino porque el *Guernica* podía *montarse* en un carro de diapositivas, en un «power point», en un libro «comisariado» o en cualquier otro dispositivo de contraste, facilitando una práctica intelectual hasta entonces privativa de la literatura: la pintura comparada. La reproducción de la obra efectivamente demolía su aura, pero no tanto porque comprometiera la individualidad de su original (la otra gran promesa, junto a la eternidad, de la imagen-materia) como porque *lo comparaba*, porque permitía poner un «original» junto a otro y comparar sus «temporalidades».[11] Por este procedimiento la imagen-materia podía sortear el principal reproche que le hacía Brea: «su miedo e impotencia se cifran en lo mismo: en la diferencia. Ella, la diferencia, es lo que las imágenes no son capaces de alojar. No, ellas –las imágenes– no son buenas para registrar lo distinto, la diferencia».[12] El montaje, al comparar diferencias, hacía evidente que esa relación dialéctica entre la intemporalidad de la

10. Aunque encuadrada en la categoría de lo cinematográfico (a pesar de que su único «plano secuencia», que estrictamente hablando no está grabado sino «capturado», no escapa nunca de las 13 pulgadas de la pantalla de un ordenador) no encuentro mejor modo de ejemplificar esta práctica, tan alejada del régimen escópico de la perspectiva cónica, que *Noah* (2013), escrita, dirigida y editada por Walter Woodman y Patrick Cederberg en <*https://vimeo.com/65935223*> [31.10.2015].

11. Sobre la influencia de la fotografía, como práctica, en la alteración de los modos de ver y considerar el arte es clásica la diatriba de John Berger en Berger, John (y otros): *Ways of seeing*. London, Penguin, 1972. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, 21.

12. Brea, José Luis: *Las tres eras...* 14.

imagen y la temporalidad del espectador no reflejaba una inadecuación entre una ficción estática y una realidad dinámica, sino una forma dinámica de poner en evidencia que lo que permanecía estable era el flujo cambiante de la representación. Durante siglos, comparar dos imágenes –fijas en un espacio monumental– exigía o un imposible ejercicio de retentiva o la mediación de una interpretación que dificultaba enormemente la percepción del contraste entre maneras de representar. De repente, la fotografía hacia perceptible lo que la primera era de la imagen pretendía ocultar: que la pintura no representaba la naturaleza intemporal de lo esencial, sino la radical contingencia e historicidad de las representaciones de lo inmutable. Si la fotografía, incluso en su paradigma documental, cuando utilizaba como referente la «realidad misma», generaba otra metafísica de la intemporalidad (la posibilidad de establecer una relación confiable, objetiva, no mediada por una idea o un ideal, entre las imágenes y las cosas); ahora, cuando documentaba (convertía en documento) una obra de arte (profanando su secreto) ponía en evidencia que cualquier privilegio representativo no representaba más que la temporalidad de su intento: que no sólo era la vida lo que devenía, sino también su representación.[13] Más aún, que la verdadera conciencia de la condición «esencialmente» fluida de la vida sólo se hacía plenamente perceptible al contrastarla dialécticamente con la aparente inmovilidad de la imagen.

Deleuze cita enigmáticamente a Toynbee –«nómadas son los que no se mueven, se convierten en nómadas porque se niegan a partir»– para afirmar su poca inclinación al viaje: «no hay que moverse mucho, para no espantar a los devenires», afirma.[14] La inmovilidad no impediría el desplazamiento sino que serviría de punto de referencia de su verdadero alcance (si todos los nómadas se desplazaran, su sistema de referencias permanecería inalterado y su movimiento resultaría tan imperceptible como nuestro desplazamiento por el universo a bordo de la tierra). En la misma medida, el cuadro, al «no moverse mucho», no negaría la temporalidad sino que, bien al contrario, la haría perceptible. Ello a condición de que no lo miremos «sintácticamente», en relación consigo mismo y separado del resto –es decir dentro de la lógica modernista de la (in)temporalidad y la autonomía–, sino «pragmáticamente», en relación a los otros cuadros y a la mirada a la que apela. Pero no parece cuestionable que lo que «esencialmente» caracteriza al cuadro es que inaugura la posibilidad de colocarse junto a otros cuadros y, desde allí, abrir toda su superficie a la posibilidad de la expectación. El cuadro no se mira a sí mismo.

---

13. Jonathan Crary disocia la capacidad estructurante de las «facultades miméticas» de la imagen fotográfica heredera de la cámara oscura (cuyo «modelo jurídico» establece unas «relaciones fijas interior/exterior») del «efecto fotografía» que, al funcionar, como el dinero, como un gran nivelador social, convierte el mundo en signos y enfrenta la experiencia visual a una «movilidad e intercambiabilidad sin precedentes, abstraída de todo lugar o referente fundantes». Un «nihilismo visual» que impone «Nuevos modelos de circulación, comunicación, producción, consumo y racionalización [que] demandaron y dieron forma conjuntamente a un nuevo tipo de observador-consumidor». CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008, 32-33.

14. DELEUZE, Gilles: *Pourparlers: 1972-1990*. París, Minuit, 1990. *Conversaciones: 1972-1990.* Valencia, Pre-textos, 1995, 219.

Pues bien, esa «temporalidad comparada» de la pintura, que ahora potencia la reproductibilidad técnica, era bien conocida desde tiempo atrás y es fruto de la tecnología cuadro al comienzo de la pintura moderna. Así lo explica Victor Stoichita: «La Reforma activó el proceso por el que la imagen *cobra conciencia de sí* misma. Dicho proceso resulta de los conflictos religiosos que desembocaron en las explosiones iconoclastas de 1522, 1566 y 1581 y que provoca en la segunda mitad del siglo XVI –y durante buena parte del siglo siguiente– una *dramatización sin precedentes de la condición de la imagen*. La tensión entre la negación absoluta de la imagen y su exagerada exaltación es fundamental para comprender la gran transformación de 1600. (...) La pared vacía de las iglesias protestantes no es simplemente una pared vacía, es una pared muda. Es pintura encalada, borrada, 'des-hecha', pintura ausente. Y precisamente, es a partir de este 'grado cero' cuando la pintura (...) *descubre y comprende la especificidad de su ser*; una *autoconciencia* que es plenamente asumida por el arte del siglo XVII. No es el arte en sí, ni la pintura sin más, lo que constituye el objeto de la revuelta iconoclasta. Esta revuelta apunta directamente hacia la imagen que tiene una función precisa, esto es, la imagen ligada al culto cristiano, situada en un contexto muy concreto (la iglesia) y destinada a una recepción paraestética (adoración o veneración). Es ahora cuando *se plantea el problema del arte en términos de función, recepción y contexto*. La crítica protestante funda, en su dialéctica, la noción moderna de arte.»[15]

La reforma no ataca a las imágenes sino a los ídolos, no al objeto sino a esa forma de contemplación/adoración que, ocultando la historicidad de la representación, pretende establecer una relación hipostática entre la imagen temporal y la verdad eterna. En otras palabras, propone dar por finalizada la primera era de Brea –«el suprimir las imágenes queda como una solución extrema que sólo afecta a las pinturas no transportables, es decir, a los frescos»– mucho antes de la invención de la fotografía como tecnología (aunque en paralelo a su aparición, según el concepto de Hockney, como «práctica») y mediante una tecnología intelectual que podríamos calificar anacrónicamente de «vanguardista»: Lutero propone neutralizar las imágenes (lo que hoy llamaríamos desauratizarlas) *mediante su descontextualización*, contemplando lo que funcionaba como ídolo en la iglesia como obra de arte en un ambiente secular, es decir, contextual, intertextual, temporal.[16] Esta des/recontextualización, que tiene cierto efecto de instantánea, dio lugar *al género* de la pintura de gabinete de aficionado, que representa imágenes de procedencia eclesiástica amontonadas en el contexto de una colección. *La pared llena de cuadros*, oponente dialéctico del blanco de las iglesias calvinistas (y de su renovada voluntad, ahora en versión iconoclasta, de representar lo intemporal en lo finito), es un *invento moderno*: aparece en Amberes hacia el 1600 y es indisociable del formato cuadro y el soporte lienzo, de la simplificación del marco y el pequeño formato, del coleccionismo privado y la secularización del arte, de la Reforma, el advenimiento de la

15. Stoichita, Victor: *L´instauration du tableau. Métapeinture à l´aube des Temps Modernes.* París, Méridiens Klincksieck, 1993. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ed. Del Serbal, 2000, 95, curs. mías.

16. Stoichita, Victor: *Op. cit.* 97.

FIG. 1. GUILLERMO VAN HAECHT, *EL GABINETE DE VAN DER GEEST*, 1628.
Amberes, Casa de Rubens.

burguesía y el capitalismo. Estos cuadros, pintados por decenas en el XVII, son en no poca medida un antecedente del catálogo, del archivo, del carro de diapositivas y del *power point*. Representan (no en el sentido simbólico sino propositivo) la colección como técnica de ensamblaje de imágenes paradigmáticas discretas con la expectativa de crear una constelación de sentido que no reduzca la multiplicidad a lo uno. Una lógica, por otra parte, harto habitual en un libro o en un curso.[17]

Indefectiblemente, estos cuadros representan en el ámbito privado (lo que en su momento no dejaría de ser una «nueva institucionalidad contrahegemónica») una colección entendida no solo como un espacio (hoy diríamos dispositivo) de exposición sino de encuentro (hoy diríamos relacional) y, sobre todo, de diálogo (hoy diríamos disensual) con un trasfondo evidentemente político: estos cuadros –de un tamaño que permitiría «leerlos» entre las manos– incluyen siempre contempladores

17. STOICHITA nos recuerda que «colección» viene de *colligere*, un término que (según reza el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias) significa poner juntos, referido principalmente a pasajes, lugares notables de un libro o un autor con el fin de «hacernos argumento para inferir otras cosas».

y, muy a menudo, *conversadores* con cuadros entre las manos. Integran pues un elemento descriptivo y otro narrativo, que casi siempre es una conversación que versa, en apariencia, sobre la propia colección: «esta indicación que procede del registro temático de los gabinetes de aficionado invita al espectador a imaginar el diálogo de objetos e imágenes, en otras palabras, le obliga a una lectura intertextual» que se opondría dialécticamente a una lectura lineal y dogmática (propia del tiempo del progreso hasta el modernismo de Greenberg).[18]

El mismo registro descriptivo dificulta el recorrido lineal: la mirada rebota sin poder detenerse e invita a practicar una lógica combinatoria, a establecer puentes y correlaciones entre las figuras discretas y su fondo, que no es otro que «el arte» (o el género), a definir una relación entre el cuadro, la serie y la galería, dentro del mismo cuadro de gabinete y entre él y su contexto, que se pone de ese modo *en abismo*. A diferencia de los ciclos de frescos o los paneles de un retablo, esta relación intertextual se plantea frente a un fondo de combinaciones variables no prescritas. Por un procedimiento probablemente más radical que el encalado de las imágenes (que, en última instancia, mantenía la expectativa de mantener una relación simbólica entre la ~~representación~~ y una verdad exterior inefable) planteaban que el problema de representar la verdad que subyace a las apariencias debía ser reemplazado por el de discutir los mecanismos que nos permiten caracterizar lo que entendemos por verdad en un estadio determinado de «las apariencias».

La colección se representa entonces en los cuadros de gabinete como un dispositivo de pensamiento crítico –que incluye el ejercicio de la cita, el argumento y la inferencia, el diálogo, el debate social y la reflexión artística– que no implica sólo una convergencia espacial (un museo) sino un dispositivo temporal porque «a diferencia del inventario (instrumento diacrónico) el catálogo es objeto de sincronía».[19] Podríamos en consecuencia aventurarnos a describirlo como «un escenario enriquecido de intercambio y contraste de conceptos y herramientas analíticas que permita relacionarse con las formaciones discursivas –tanto a productores como a consumidores, al conjunto del nuevo y creciente *cognitariado*– en condiciones potenciadas para la elucidación, comprensión, controversia y participación crítica en sus flujos públicos», utilizando *anacrónicamente* la descripción de Brea de un típico escenario de la tercera era.[20]

Valga pues el ejemplo del cuadro de gabinete (entre los muchos que nos propone Stoichita) para sostener la hipótesis de que, mucho antes del advenimiento de la imagen técnica, la pintura había abandonado «la era del arte (cultual)» al poner en abismo sus pretendidas relaciones privilegiadas con la eternidad, proponiendo a cambio su incapacidad para representar el tiempo como un marcador de referencia para poner en evidencia la temporalidad del flujo cognoscitivo de su espectador. Esta posibilidad de pensar las relaciones entre arte y tiempo no ha sido habitual por cuanto transgrede «la regla de oro» del historiador del arte: buscar la eucronía, la

18. Stoichita, Victor: *Op. cit.* 116.
19. Stoichita, Victor: *Op. cit.* 111.
20. brea, José Luis: «¿Arte i+d?», *SalonKritik*, 28.02.2010. En <*http://salonkritik.net/09-10/2010/02/arte_id_jose_luis_brea.php*> [31.10.2015].

concordancia de tiempos, evitar el anacronismo... «No 'proyectar', como suele decirse, nuestras propias realidades –nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores– sobre la realidades del pasado, objeto de nuestras investigación histórica. ¿No es evidente que la 'clave' para comprender un objeto del pasado se encuentra en el pasado mismo, y más aún, *en el mismo pasado* que el del objeto?»[21]

Es pues lógico que una obra que, como la de Didi-Huberman, plantee «empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo» tenga que polemizar con esta regla de oro y comience «utilizando» obras (en su caso de Fra Angelico, un pintor anacrónico con respecto a sí mismo) que sean, como los cuadros de gabinete, «objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados (...) objetos policrónicos, (...) heterocrónicos o anacrónicos».[22]

Pero no es sólo que, como plantea Didi-Huberman, «Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse», es que, como veremos, también a la inversa, ante una imagen, –tan pasada, tan antigua como sea–, el presente no cesa nunca de reconfigurarse.[23]

Curiosamente, la propia Mieke Bal, en un coloquio internacional en memoria de José Luis Brea bajo el título *Las tres eras de la imagen*, defendió «el anacronismo como una manera de pensar y la cita como una forma de imaginar».[24] Estamos entonces en condiciones de atender la sugerencia de esta autora para el presente volumen y acometer, desde esta perspectiva, «la naturaleza móvil del arte desde un punto de vista teórico mediante el análisis preciso de un caso específico».

AEROPUERTOS, DE FISCHLI & WEISS

La primera obra que recuerdo haber visto de la pareja de artistas suizos Fischli & Weiss fue *El curso de las cosas*, un vídeo que presentaron en la Documenta 8 y que recogía en un interminable plano secuencia el desarrollo inercial de una suerte de *perpetuum mobile* de andar por casa. Se asemejaba a uno de aquellos inventos del TBO en los que una serie de artilugios desencadenaban el movimiento de otros adyacentes que, a su vez, interactuaban con unos terceros para desencadenar alguna relación de causa y efecto tan pretendidamente funcional como absurda: en el vídeo, una bola rodaba por una rampa hasta chocar con un recipiente que, al inclinarse, vertía su líquido sobre el plato de una balanza que, al llenarse, hacía subir en el extremo opuesto una vela que quemaba una cuerda que amarraba un resorte

21. Didi-Huberman, Georges: *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Éditions de Minuit, 2000. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, 36.

22. Didi-Huberman, Georges: *Op. cit.* 35 y 46.

23. Didi-Huberman, Georges: *Op. cit.* 32.

24. Nos referimos a Bal, Mieke: «Introducción». *Retrospectiva fílmica*, México D.F., Centro de la imagen, 2015. En <*http://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/centro-de-la-imagen/educacion/3eras/mieke-bal.html*> [31.10.2015]. No obstante, Bal se ha postulado a favor del anacronismo y ha desarrollado por extenso la idea de una historia «preposterior» -que considera que la obra incide *hoy*, a través de un espectador *presente*, *actualizando* un pasado no clausurado, en Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.

que, al liberarse, empujaba un patín colocado sobre una mesa que impactaba sobre una tabla que, al caer, derramaba un líquido sobre otro con el que reaccionaba provocando que se desparramara una espuma que lubricaba una superficie inclinada sobre la que comenzaba a resbalar un objeto que... provocaba una cadena de catástrofes que, para los que no tenían el tiempo o la paciencia de ver los casi 30' del vídeo, parecía interminable.

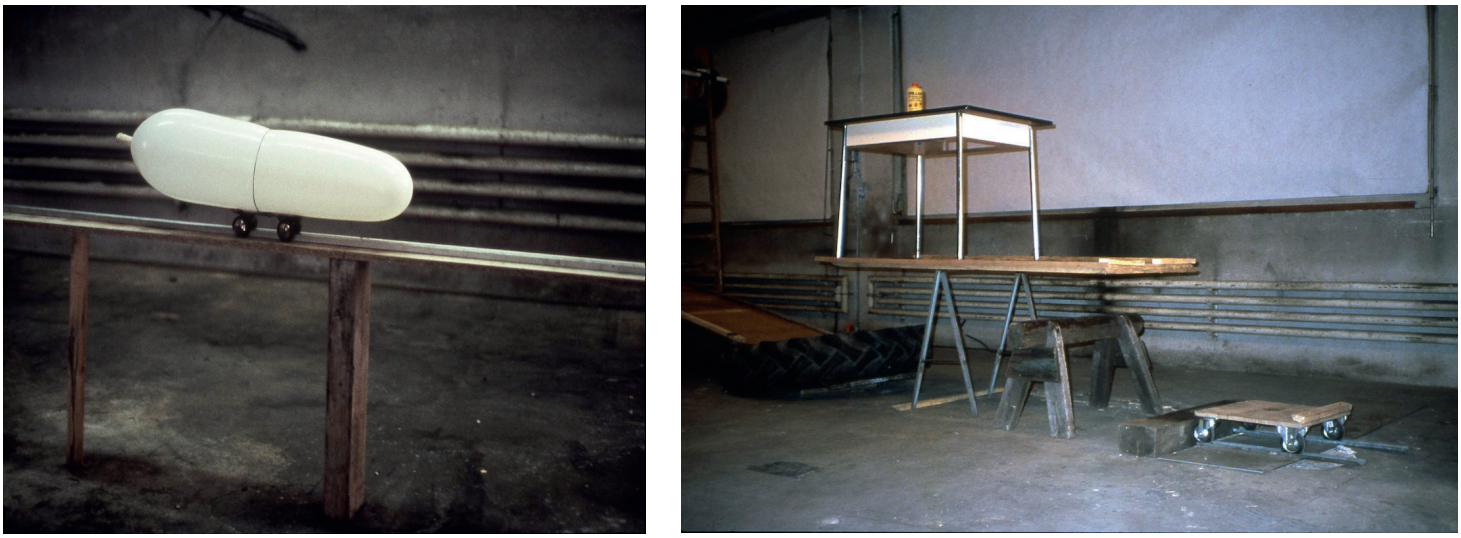


FIG. 2-3. PETER FISCHLI Y DAVID WEISS, FRAMES DEL VIDEO *DER LAUF DER DINGE -EL CURSO DE LAS COSAS-*, 1986.

En efecto, los primeros minutos del vídeo provocaban una curiosidad e hilaridad solo comparable al tedio que producían los minutos siguientes, una vez que la sucesión de pequeñas catástrofes resultaba tan inevitable como previsible. Era entonces cuando la vista podía apartarse de las precisas e ingeniosas relaciones de causa y efecto y reparar en los «daños colaterales» de aquella absurda máquina que, abandonada a su propia inercia, enfangaba de manera inmisericorde todo cuanto le rodeaba hasta convertir un prodigio de orden y previsión en el nauseabundo espectáculo de después de la bacanal. Una metáfora sencilla y aleccionadora de la dinámica retroalimentada de este mundo en el que el progreso se ha emancipado tanto del sentido de su avance como de sus consecuencias, y el máximo orden provoca el máximo caos.

Desde que vi este vídeo quedé a la espera de la nueva ocurrencia de estos dos maestros en el arte de combinar la fascinación con el tedio, el interés con la indiferencia. Cuando, pocos años después, el IVAM organizó una muestra de la pareja, inmediatamente solicité el catálogo para la facultad. Recuerdo que tuve el privilegio de quitarle el celofán para comprobar que el título no mentía. *Airports* reproducía en una lujosa edición, a un tamaño inusualmente grande y con una notable calidad, un montón de fotografías de las zonas de aparcamiento y rodaje de un buen número de aeropuertos. Las típicas escenas que podemos ver por los grandes ventanales que, en la práctica totalidad de las terminales, trasparentan los muros de sus zonas de espera. Debo reconocer mi perplejidad rayana con la más prosaica decepción ante

FIG. 4-5. PETER FISCHLI Y DAVID WEISS, *AIRPORTS -AEROPUERTOS-*.
Catálogo de la exposición en el IVAM, 1990.

aquellas imágenes. No entendía el sentido de aquel despliegue editorial para unas imágenes tan banales como una postal y tan poco pintorescas como un aeropuerto. A falta de otros asideros intelectuales recorrí los paratextos del catálogo en busca de auxilio. También inútilmente. La publicación era espartana, no recogía escrito alguno y su título resultaba tan desabrido como el contenido de unas imágenes que no se dejaban acompañar por rótulos: ni título, ni dimensiones, ni técnica... Sólo los nombres de las compañías sobre los fuselajes de los aviones –Varig, Canadian,

Garuad Indonesia…– invitaban tímidamente a soñar parajes exóticos y viajes irrepetibles. Elucubraciones frustradas por unas vistas, sin embargo, perfectamente intercambiables, que bien podrían haber sido todas ellas tomadas en el aeropuerto de partida. Ése debía ser entonces el contenido de unas obras que, desde luego, no podían justificarse por sus méritos formales (que, sin embargo, han sido tan frecuente como sorprendentemente ensalzados): la enésima crítica a una globalización que ha diseminado espacios del anonimato sobre un mundo otrora carismático. De ahí su indiferencia, su opacidad, su inquietante reserva. John Waters las calificó, paradójica y acertadamente, como «algo horriblemente aburrido, una tomadura de pelo, nada sobre lo que escribir acerca de ello, una nueva especie de obra maestra». Debo reconocer que la «experiencia estética» no estuvo a la altura de lo esperado pero una mala exposición (o una mala interpretación) la tiene cualquiera, pensé.

No volví a darle mayor importancia al asunto hasta que, meses después, leí una entrevista con Fischli & Weiss que se hacía acompañar, sin hacer referencia expresamente a ellas, por un conjunto de ilustraciones de cuadros de puertos holandeses del XVI y XVII que, aparentemente, no venían al caso. Entonces y sólo entonces comprendí por qué había sido incapaz de ver nada especial en sus fotografías de aeropuertos: sencillamente porque no había en ellas nada especial, nada con lo que pudiera *identificarme*.

Los cuadros de puertos se convirtieron en la Holanda del XVI –el espacio-tiempo de la ya comentada «invención del cuadro»– en uno de los géneros más cotizados y solicitados. Una comunidad próspera, orgullosa de su grado de desarrollo y celosa de su independencia, vio en ellos unas armas simbólicas con las que defender su proyecto colectivo: una sociedad cohesionada no por señas de identidad étnicas, religiosas o castizas, sino por un ilusionante proyecto de modernización. Esta comunidad vio en sus puertos símbolos seculares que, de paso, alimentaban con su comercio la posibilidad de que el cuadro iniciara su ciclo burgués y se emancipara de los muros de las iglesias y palacios para adoptar una posición tan mueble y contingente como aquella a la que quedábamos emplazados los habitantes del nuevo mundo que se avecinaba. El mismo cuadro se convertía así en una de las mercancías que se adivinaban, cargándose y descargándose, en aquellos paisajes que, además, estaban siendo ganados a las fuerzas de la naturaleza casi al mismo tiempo que se representaban al óleo: los Países Bajos emergían, literalmente, conforme su novedosa pintura de paisaje levantaba acta puntual de la pujanza comercial que financiaba las infraestructuras que permitían comerle terreno al mar. Una pujanza coherente con la disposición del cuadro a convertirse en una mercancía sujeta a las nuevas leyes de la oferta y la demanda, y a olvidar los rancios preceptos dogmáticos y pretendidamente intemporales de la aristocracia y el clero. La militante sociedad burguesa y mercantil, que anticipaba nuestro hoy triunfante capitalismo, encontraba en la representación en tiempo real de sus puertos una inigualable fórmula de reconocimiento[25].

25. Sobre la característica representación «cartográfica» del paisaje holandés y sus relaciones con su contexto socioeconómico véase Alpers, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago,

FIG. 6. ESCUELA DE JAN VAN DE CAPPELLE, *VISTA DEL RÍO MAAS FRENTE A ROTTERDAM*.
Hacia 1645-1665. Colección Frick.

¿Compraría hoy alguien una fotografía de un aeropuerto para colgarla en el lugar que mi madre dispensaba, a la entrada de su casa, al Sagrado Corazón, para dar la bienvenida al visitante y hacerle sentir en casa de «uno de los suyos»? ¿Utilizaría alguien la imagen de un aeropuerto para consagrar (a algún fin o sentido) ese espacio doméstico que también surgió en la Holanda protocapitalista y que hoy parece abocado a convertirse en el nicho –de 25 metros²– de nuestro proyecto colectivo? Obviamente no. Por eso fui incapaz de ver en los aeropuertos de Fischli & Weiss lo que todos los holandeses percibían sin esfuerzo en sus antecedentes directos. Sólo la «pintura comparada», es decir, la utilización de la historia (sirviéndonos del peculiar materialismo diseñado por W. Benjamin) como elemento dialéctico capaz de iluminar el fetichismo del presente, me permitió ver lo que ya no somos capaces de ver incluso cuando lo tenemos delante de las narices: la falta de fondo humano tras una proliferación de espacios simbólicos que nos resultan tan habituales como ajenos.

Hoy los aeropuertos son los elementos más característicos de las metrópolis (que son, a su vez, los espacios más característicos de nuestra cultura), son, desde

---

University of Chicago Press, 1983. *El arte de describir. La pintura holandesa del siglo XVII.* Madrid, Herman Blume, 1987, 213-218. Las tesis de Svetlana Alpers le invitan a postular a Martin Jay que la modernidad conocería, al menos, tres regímenes escópicos: el perspectivo renacentista, el «arte de describir» holandés y el barroco (según la caracterización de Christine Buci-Glucksmann). Este último habría terminado, según el historiador norteamericano, disputándole su papel dominante al primero. Véase JAY, Martin: «Scopic Regimes Of Modernity», en FOSTER, Hal (ed.): *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Seattle, Bay Press, 1988. «Regímenes escópicos de la modernidad», en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2003, 221-252; y, sobre todos estos asuntos HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Madrid, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007, 49-68.

FIG. 7. PETER FISCHLI Y DAVID WEISS, *SIN TÍTULO*, DE LA SERIE AIRPORTS -*AEROPUERTOS*-, 1990.
Patrick Frey, Parkett/Der Alltag, e IVAM.

luego, sus puertas (tan monumentales como lo fueran las de Ishtar en la antigua Babilonia), pero, curiosamente, son también los nodos de unos espacios topográficos definidos cada vez menos por su ubicación que por su capacidad de enlace. Cada día son más las transacciones de todo tipo que se desarrollan en el perímetro expandido de unos aeropuertos que integran recintos alojativos, feriales y de convención y se asemejan crecientemente a ciudades anidadas dentro de otra ciudad que dan continuidad a la geometría fractal del intercambio.

Los aeropuertos son los monumentos que han sobrevivido a la crisis de lo público: monumentos a la comunicación, al tránsito, a la ubicuidad, al intercambio y lo intercambiable; aspiran a una transparencia simbólica que les exima de la obligación de hacer explícito su contenido representativo. Una estrategia que hace más difícil derribar los monumentos modernos que los santos tutelares y los prohombres nacionales que otrora ocuparan los pedestales. Quizá por eso los aeropuertos se parezcan cada día más a esculturas en una época en la que las esculturas se parecen cada vez más a los pedestales, es decir, a las infra-estructuras sobre las que solían erigirse; sobre todo si atendemos a la ya clásica definición de Rosalind Krauss: «La lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado y uso de ese lugar.»[26]

26. KRAUSS, Rosalind : «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (Spring 1979). «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985, 63.

El antropólogo francés Marc Augé popularizó el término «no-lugar» para caracterizar esos espacios –a su juicio– degradados y degradantes que –como los aeropuertos– carecen de más capacidad de significación que la de certificar que los humanos somos hoy incapaces de crear un modo de vida distintivo y, por lo tanto, un ambiente propio.[27] Esto es, que la de certificar que no somos capaces de erigir nuestros monumentos y definir nuestros lugares. Probablemente, esta forma de pensar sea fruto de una enfermiza nostalgia (hoy muy alimentada por el nuevo culto global a la identidad regional) de espacios carismáticos; nostalgia que, como todas, nos impide apreciar los verdaderos signos del presente (es decir, tomar conciencia de los mismos). Probablemente, un hipotético arqueólogo del siglo XXIII percibirá en las ruinas de nuestras obras públicas el mismo carácter monumental que hoy proyectamos sobre los acueductos, los circos o los baños del Imperio Romano, otra civilización eminentemente pragmática cuyos credos y dogmas cumplían una función menos pietista que de complemento de las necesidades del Imperio.[28] Probablemente, en ese momento el arqueólogo leerá los signos de nuestra época en la significativa diferencia que medra entre el coste de la construcción de un aeropuerto y, por ejemplo, el de una estación de autobuses (o entre la no menos significativa e injustificada diferencia de sueldo entre un controlador aéreo y un guardagujas ferroviario). Cuando, a no mucho tardar, las líneas de bajo coste le resten el poco *glamour* que aún le debe la aeronáutica a su heroico pasado y los galones de un comandante de Iberia nos impresionen tan poco como los de uno de infantería (hasta hace bien poco tan apabullantes) quizá percibamos con mayor claridad que los aeropuertos excedían su función meramente instrumental para sacramentar buena parte de los mitos (el culto a la movilidad, al intercambio, a la ubicuidad que convierte todos los puntos en enlaces, a la homogeneidad del espacio, al eterno retorno de lo mismo…) y de los ritos de nuestro tiempo (el sacrificio en aras de la seguridad; la desconfianza en el compañero de viaje, por contraste con la absoluta delegación de responsabilidad en el piloto profesional; el consumo excedentario y, a la vez, apresurado; las angustiosas carreras que preceden interminables colas y esperas; la soledad en las aglomeraciones; la reiterativa distribución de desinformación y temor; la cultura de la queja, la ansiedad, la higiene…). Los aeropuertos *son lugares*, pues nos hablan no sólo de su uso y su significado sino también *del significado de su uso y del uso de su significado*. Pero, además, son lugares *monumentales*, pues, siguiendo la caracterización de Riegl en *El culto moderno a los monumentos*, tratan de «mantener (…) destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras».[29]

Pero, si todo esto me parece ahora tan claro, ¿por qué fui incapaz de ver nada en las fotos de Fischli & Weiss? Sin duda porque, como anticipamos, el monumento

27. Augé, Marc: *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Le Seuil, 1992. *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1995.

28. Curiosamente, «imperio» es el término elegido por Negri y Hardt para conceptuar la economía-mundo contemporánea.

29. Riegl, Alois: *Der moderne Denkmalkultus*. Wien, W. Braumüller, 1903. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, 1987, 51.

moderno, al no tratar de establecer una relación legitimante entre pasado y presente y para evitar ser derribado, *se niega a representar aquello que conmemora*: nuestros monumentales aeropuertos tratan de dejar patente en nuestra conciencia no *su significado*, sino *nuestro destino*, el destino de nuestra conciencia, un destino, paradójicamente, falto de puntos de fuga. Nuestro destino, parecen decirnos los aeropuertos, no está más allá, está ya aquí, prefigurado en el punto de partida (quizá por eso los llamemos «terminales»), que resulta tan indiscernible como un aeropuerto de otro. Y es que, lejanos en el espacio, están, sin embargo, cercanos en el tiempo. La agrimensura espacial operada por los aeropuertos (que han conseguido que cualquier punto sea fronterizo de cualquier otro) ha trocado la comunidad premoderna del espacio en una nueva cultura del tiempo: como explica gráficamente Agnes Heller, hace 50 años los estudiantes de las universidades japonesas o alemanas le preguntaban en sus conferencias por asuntos muy distintos de los que preocupaban a sus alumnos norteamericanos. Hoy ya no se hacen las preguntas de hace 50 años, pero las nuevas inquietudes (de época) son idénticas en Tokio, Berlín y Boston.[30] Las jóvenes generaciones ya no son naturales de su espacio, sino de su tiempo; tienen más en común con sus coetáneos del otro lado del planeta que con sus propios padres que, a duras penas, tratan de *aggiornarse* a un presente ubicuo. Los aeropuertos nos lo indican claramente: podremos trasladarnos, reubicarnos, relacionarnos, quizá incluso consigamos que la figura de ese desplazamiento resulte significativa, pero nunca tendrá punto exterior: allí donde lleguemos estaremos siempre en el mismo sitio, *en el presente*. Y *sin punto exterior* las fotografías de Fischli & Weiss, es decir, los aeropuertos, resultan vacíos.

RETÓRICA DEL TIEMPO

En nuestra tradición, el análisis de los soportes formales de las intenciones comunicativas se ha venido encargando a la sintaxis. De tal forma que, popularmente, decimos que un cuadro está bien pintado cuando los colores están bien combinados o cuando las proporciones entre sus partes responden a un equilibrio interno. Ahora bien, un análisis sintáctico no puede detectar relaciones «dialécticas», es decir, las tensiones que se producen entre el orden de cosas que rige en el enunciado –en este caso, en la imagen del aeropuerto– y el orden de cosas que opera fuera de él. Las fotos de Fischli & Weiss (y por eso me resulta un poco absurdo destacar su más que dudosa belleza) nos obligan –si queremos ver *algo* no ya en ellas sino en nuestro propio presente– a *mirar fuera*, a establecer una relación dialéctica entre el presente y el pasado. Una propuesta muy en línea con la de Didi-Huberman cuando afirma que la temporalidad de la imagen «no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que

30. Heller, Agnes: «Where Are we at Home?», *Thesis Eleven*, 41 (May 1995). «¿Dónde estamos en casa?», en Heller, Agnes: *Una revisión de la teoría de las necesidades*. Barcelona, Paidós, 1996, 123–159.

la atraviesa».[31] Este recurso retórico convierte un símbolo (una imagen en la que el contenido se presume consubstancial a la forma) en una alegoría (una figura en la que la forma apunta a un contenido que, paradójicamente, no está «contenido» en la forma). La alegoría es una metáfora en la que el «tropo», la contradicción *en los términos* que el lector debe resolver, en pocas palabras, el mensaje, no está inscrito en la estructura de la frase (y no es, por tanto, accesible a un análisis sintáctico). Un ejemplo: la metáfora «Pedro Pérez es una fiera», denota una contradicción interna (dado que Pedro Pérez no puede ser una fiera) que el lector debe resolver de manera más o menos convencional atribuyéndole al tal señor Pérez propiedades análogas a las propias de otros seres (las fieras).[32] Ahora bien, la sentencia «Pedro Pérez es un carnicero» sólo denota una contradicción (ahora ya no sintáctica, ni semántica, sino pragmática) si el tal señor Pérez acaba de entrar con bata blanca y mascarilla verde en un quirófano, un detalle cuyo conocimiento resulta imprescindible para inferir un mensaje –alegórico– que, desde luego, no se encuentra inscrito en la estructura de la frase, literalmente coherente.

Hoy, el mensaje conmemorativo de nuestros monumentos tampoco resulta accesible a un análisis sintáctico. Las fotos de los aeropuertos nos resultan coherentes, literales, es decir, insignificantes, si las entendemos como meros símbolos (de la movilidad, de la globalización, etc.) y no reparamos en la relación dialéctica que establecen con un contexto –el de la olvidada tradición barroca de pintar puertos– que sólo está alegóricamente inscrito en su superficie y que es difícilmente perceptible en este mundo radicalmente sincrónico. Por eso la alegoría cumple aquí una función no sólo retórica sino también «cronopolítica»: mediante el recurso al género –es decir, a un depósito diacrónico de conocimientos en peligro de extinción– Fischli & Weiss consiguen que el enunciado nos transmita su mensaje cuando se aprecia su contraste con un contexto que excede nuestra propia cultura del tiempo.[33] El mensaje resulta entonces claro: *nuestro mundo se mueve*, pero cada vez nos resulta menos fácil entender qué tiene ese progreso que ver con nosotros mismos, precisamente porque somos incapaces de inscribir ese movimiento en una línea que enlace el pasado con el presente prefigurando un futuro.

Con el fin de subrayar esta sensación, los artistas suizos recurren a la fotografía, un medio comúnmente caracterizado por un alto contraste entre la profusión de detalles y la carencia de relato que dificulta la comprensión de nuestro tiempo, convertido en una máquina global de autorreproducirse a costa de la agencia

---

31. Didi-Huberman, Georges: *Op. cit.* 49.

32. He desarrollado este asunto en Salas, Ramón: «La crítica de arte como gramática de los tropos», *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 0 (2001).

33. Un recurso que cabría poner en relación con los postulados de Benjamin en sus «Tesis de filosofía de la historia»: «El materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (...) Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. (...) En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. (...) El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador perfectamente convencido de que ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer». Benjamin, Walter: «Walter Benjamin zum Gedächtnis». New York, Institut für Sozialforschung, 1942. «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973, § V y VI.

humana. Nuestro mundo, ese mundo monumentalizado en los aeropuertos, tiene un exceso de acontecimiento y un defecto de sentido; y el relato es la forma de la temporalidad de la que nos valemos para poner la realidad en relación con nuestra propia capacidad de interiorizarla en una representación con sentido.

La postal del aeropuerto es un *souvenir*, un recuerdo del viaje que medra entre el momento en que el capitalismo nació como proceso civilizador y humanista y el momento actual en el que su desarrollo se produce al margen de los seres humanos que hipotéticamente tendría que humanizar. Y ¿quién es el culpable de esta deriva? Sin duda cada uno de nosotros, incapaces de percibir el contenido de nuestros propios monumentos, de ilusionarnos con nuestros propios afanes; incapaces de definir los fines de nuestros propios medios, incluso de dar contenido a nuestros propios gustos. Sin duda, el culpable soy yo, que me encantan los aviones y puedo pasar horas mirando embobado por la ventana de un aeropuerto (de hecho, tengo cientos de fotografías idénticas a las de Fischli & Weiss) pero que, sin embargo, no puedo soportar ver la imagen de esa misma mirada, porque la reconozco vacía y, en consecuencia, me reconozco a mí mismo vacío, víctima de una especie de síndrome de Estocolmo.

Pero el retorno al género y la referencia a la pintura que plantean estas fotografías no sólo ilumina el problema (no serían entonces más que otro ejemplo más de esa tediosa «cultura de la queja») sino que apunta, además, la solución: el espectador aprende a tomar conciencia de las carencias de la realidad y a reclamarle el sentido que esta realidad le escamotea en su afán de perennidad; y el espectador aprende a tomar conciencia de sus propias carencias en su relación con la realidad y a superarlas mediante esa misma reclamación de sentido. Las fotografías de los aeropuertos son, en su literalidad, *la expresión del mito* que Benjamin identifica con la naturalización y la afirmación acrítica de los referentes históricos, identificando, para satisfacer el deseo de un sentido pleno, lo efectivamente sucedido con lo que debía haber pasado.[34] Pero en cuanto alegorías, esto es, insertas en el contexto del género, estas imágenes no se definen por lo que les constituye, sino «por lo que les falta y a lo que dramáticamente apelan».[35] Y lo que manifiestamente les falta es el sentido, el relato. Esta toma de conciencia evita la embriaguez del progreso: el montaje que plantea la alegoría interrumpe la continuidad mítica de sentido en la que se inscribe su inmediatez, su *literalidad*, que afirma el presente como culminación de la historia, y *deja las imágenes como muertas*, en disposición de ser reintroducidas en una nueva constelación de significado.[36]

---

34. Sobre los afanes desmitificadores de Benjamin frente a los fetiches del progreso véase Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MIT Press, 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995, 95-97.

35. Jarque, Vicente: *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1992, 130.

36. En *El origen del drama barroco*, Benjamin explica así el funcionamiento de la alegoría: «Lo alegórico, irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta la intención en su camino descendente y le golpea en el rostro. (...) Para contrarrestar la tendencia a la absorción la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente. (...) Las alegorías envejecen ya que el efecto chocante forma parte de su esencia. Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir

Benjamin proponía esta reintegración de los fenómenos históricos en un nuevo constructo teórico coherente a partir del análisis de la base material de cualquier civilización: el materialismo histórico no sería una construcción abstracta sino un comentario casi talmúdico de realidades mundanas. Y para desacreditar el capitalismo había que exorcizar las fuerzas míticas que lo sustentan, empezando por la más potente, la del progreso. Y para neutralizar el progreso había que *dar cuenta de los monumentos de la burguesía como ruinas aun antes de que llegaran a desmoronarse.*[37] No otra cosa cabe deducirse de las tomaduras de pelo de Fischli & Weiss cuando se perciben como obras maestras, es decir, cuando renuncian a su condición de instantáneas para pensarse no tanto a la manera de la pintura como a la del cuadro. «Podrá argumentarse que todo esto [cómo la imagen fílmica nos da testimonio de su devenir-diferente de su estar en permanente cambio] vale para la 'imagen-movimiento', para el cine. Pero que es inconsistente para la fotográfica, ella misma *imagen estática*. Sin embargo, pensar de este modo concibe la captura fotográfica a la manera de la pictórica y piensa su corte de tiempo como un consignar para la permanencia –en una memoria de archivo, repositoria–. No es así: la de la imagen fotográfica pone lo registrado únicamente 'en su lugar en el tiempo', como situado en el curso de una consecuencia de continuidad. La fotografía no retiene el *tiempo-ahora* en lo intemporal suspendido: se hace testigo del instante –que su forma por excelencia se designe *instantánea*, no es casual–, pero para registrarlo como momento y memoria, en efecto, *de la duración* (exactamente igual que lo hace el cine: en cuanto a ello, insisto, una fotografía no es más que una película de muy corto metraje).»[38]

Fischli & Weiss ruedan, con un solo fotograma, una película de muy largo metraje en la que registran el movimiento decadente de la dinámica inercial del capitalismo, pero no gracias a la capacidad técnica de la instantánea para poner lo registrado en su lugar en el tiempo, sino gracias a la capacidad del cuadro para registrar, a partir de su inmovilidad, cómo el aparente devenir-diferente y el permanente cambio oculta el mítico eterno retorno de lo mismo. Cuando no su progresiva decadencia, que anticipa su ruina. La fotografía, que se ha mostrado siempre muy competente para la denuncia, no lo es tanto a la hora de suscitar la reflexión sobre las causas. Tendría por lo tanto dificultades para desvelar por sí misma, desde su propia representación del tiempo presente, un problema que recae en la monumental ocultación del propio problema: la mítica autojustificación de un presente sin destino. La fotografía (documental) plantearía el problema de la visión en el plano mecánico y no retórico, generando la expectativa de una imagen literal cuyo «querer decir» coincidiría instantáneamente con su sintaxis en virtud de la supuesta *elocuencia de*

---

que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista». Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlín, Rowohlt, 1928. Trad. cast. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, 177.

37. Así termina Benjamin su ensayo introductorio a la obra de los pasajes: «Con la conmoción de la economía de mercado empezamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado». Benjamin, Walter: «Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts». *BGS V*, 1939. «París, capital del siglo XIX», en Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, 49.

38. Brea, José Luis: *Las tres eras*... 43.

la realidad, que podía ser observada sin esfuerzo, sin conocimientos previos. Resultaría entonces paradójico que la imagen llamada a solventar las carencias del arte para reflejar el tiempo y la temporalidad se mostrase, sin embargo, indiferente al pasado y a las condiciones epocales de la percepción.

Fischli & Weiss abordan esta carencia temporal mediante la inclusión de la fotografía en la estela del cuadro, que permitiría, precisamente en virtud de su inmovilidad, no solo percibir el transcurso del tiempo sino, sobre todo, la propia temporalidad. Y es que el retorno al género es, además de un retorno a la narrativa, *una alegoría de su pertinencia*; en la medida en que la narrativa ofrece la posibilidad de pensar la vida de los hombres como colectividad en términos de un relato orientado a un fin. Dos elementos lejanos en el tiempo –los puertos de la Holanda del XVII y los aeropuertos de cualquier parte del mundo del XXI– establecen una relación alegórica creando una secuencia que genera un sentido y que apunta hacia una moraleja. Pero la moraleja no es el contenido del mensaje, el contenido es aún más «infraestructural», alude a la pertinencia de la creación misma de un sentido o, mejor, a la necesidad de la creación de ese sentido: la historia aún no ha acabado, lo que haya de suceder está por venir. Y depende de nosotros. Y esa responsabilidad empieza por exigirle sentido al acontecer.

BIBLIOGRAFÍA

Alpers, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1983. *El arte de describir. La pintura holandesa del siglo XVII.* Madrid, Herman Blume, 1987.

Augé, Marc: *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Le Seuil, 1992. *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1995.

Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.

—: «Introducción». *Retrospectiva fílmica*, México D.F., Centro de la imagen, 2015. En <*http://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/centro-de-la-imagen/educacion/3eras/mieke-bal.html*>

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlín, Rowohlt, 1928. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

—: «Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts». *BGS V*, 1939. «París, capital del siglo XIX», en Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

—: «Walter Benjamin zum Gedächtnis». New York, Institut für Sozialforschung, 1942. «Tesis de filosofía de la historia». *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973.

Berger, John (y otros): *Ways of seeing*. London, Penguin, 1972. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010.

—: «¿Arte i+d?», *SalonKritik*, 28.02.2010. En <*http://salonkritik.net/09-10/2010/02/arte_id_jose_luis_brea.php*>

Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MIT Press, 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995.

Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modemity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.

Deleuze, Gilles: *Pourparlers: 1972-1990*. París, Minuit, 1990. *Conversaciones: 1972-1990.* Valencia, Pre-textos, 1995.

Didi-Huberman, Georges: *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Éditions de Minuit, 2000. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Heller, Agnes: «Where Are we at Home?», *Thesis Eleven, 41* (May 1995). «¿Dónde estamos en casa?», en Heller, Agnes: *Una revisión de la teoría de las necesidades*. Barcelona, Paidós, 1996.

Hernández-Navarro, Miguel Ángel: *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Madrid, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

Hockney, David: *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. London, Thames & Hudson, 2001. *El conocimiento secreto*. Barcelona, Destino, 2001.

Jarque, Vicente: *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

JAY, Martin: «Scopic Regimes Of Modernity», en FOSTER, Hal (ed.): *Vision and Visuality*. *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle, Bay Press, 1988. «Regímenes escópicos de la modernidad», en JAY, Martin: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Barcelona, Paidós, 2003.

RIEGL, Alois: *Der moderne Denkmalkultus*. Wien, W. Braumüller, 1903. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, 1987.

SALAS, Ramón: «La crítica de arte como gramática de los tropos». *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 0 (2001).

STOICHITA, Victor: *L´instauration du tableau. Métapeinture à l´aube des Temps Modernes.* Paris, Méridiens Klincksieck, 1993. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ed. Del Serbal, 2000.

DESPLAZAMIENTOS (IN)MÓVILES

(IM)MOBILE DISPLACEMENTS

Mar García Ranedo[1]

Recibido: 31/10/2015 · Aceptado: 25/02/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15529

Resumen

Proponemos un acercamiento, analítico y comparativo, al movimiento desde una serie de obras organizadas como secuencias visuales que argumentan la sintaxis de la representación a partir del empleo de la imagen fotográfica, el dibujo y la palabra. Por un lado, en las fotosecuencias, el movimiento no sólo aparece como inscripción de un recorrido físico, recogido a través de una fluencia de imágenes fotográficas, o por la acción de capturar e ir tras el objetivo, sino también como un trayecto ideológico organizado a través del orden semiótico de la propia imagen fotográfica y del encuadre como estructurador de la mirada. Por otro lado, en el pictograma dibujado, el movimiento es iniciado por el propio acto de marcar y manchar el papel. El dibujo es interpretado como una acción que establece relaciones escénicas y temporales tanto con el espacio real y físico como con la psique. Las obras que han motivado este análisis, tituladas *Affidamento, La imagen negada, Posiciones* y *Correspondencias*, persiguen poner en pie una gramática dinámica de la representación.

Palabras clave

Movimiento; Duración; Fotografía; Encuadre; Pictograma; Pelo; Dibujo; Mirada.

Abstract

With this article I propose an analytical and comparative approach to movement based on a series of works organised as visual sequences which argue for the syntax of representation using the photographic image, drawing and words. On the one hand, in the sequences of photos, movement does not only appear as an inscription of a physical route, recorded by a fluency of photography images or by the action of capturing and pursuing the objective, but also as an ideological trajectory organised through the semiotic order of the photographic image itself and of the framing as the element that structures the gaze. And on the other hand, in the drawn *pictogram*, movement is initiated by the very act of marking and staining the paper. Drawing is interpreted as an action that establishes scenic and temporary relations both

1. Universidad de Sevilla (*ranedomar@gmail.com*).

with the real, physical space and with the psyche. The works that motivated this analysis, entitled, *Affidamento, Posiciones, La imagen negada* and *Correspondencias,* aim to establish a dynamic grammar of representation.

Keywords
Movement; Duration; Photography; Framing; Pictogram; Hair; Drawing; Gaze.

LA PARÁLISIS MÓVIL DE LA IMAGEN

«Ninguna imagen reemplazará la intuición de la duración, pero muchas imágenes, tomadas de órdenes de cosas muy distintas, podrán, por convergencia de su acción, dirigir la conciencia al punto preciso donde se hace palpable una cierta intuición».[2]

FIGURA 1. *AFFIDAMENTO*, 29 IMÁGENES DE 60 X 60 CM Y 1 IMAGEN DE 60 X 80 CM. © margarciaranedo.

Que las fotografías sean consideradas inmóviles es relativo dado que obvia la interpretación cultural sujeta al encuentro con su historia. El momento decisivo, la detención del tiempo y la congelación de una acción son el fruto de una mirada que ha aislado un fragmento o porción de tiempo captado por el obturador y la luz. De manera que la interpretación de la inmovilidad de la fotografía, su fijación, no es otra cosa que un tiempo contenido a partir de una determinada mirada. Lo cierto es que desde que ese instante queda congelado, lejos de haber una amovilidad significante, lo que comienza es una conmixtión de elementos significadores. Una vez se demuestra que la fotografía, desde el momento que encuadra, es subjetiva, ésta pierde verismo. En el momento en que pierde verismo sus posibilidades de desplazamiento narrativo son tantas como la imaginación y cierta prudencia argumentativa son capaces de computar. A la interpretación de «inmovilidad» o de estatismo de la fotografía también podría añadirse la mudez. Paradójicamente, el significado de la imagen fotográfica se construye utilizando los mismos códigos del cine o la publicidad. El movimiento de las imágenes es el atributo esencial y específico del cine; la imagen fílmica se sustancia por dinamismo. Ahora bien, la fotografía no es esencialmente muda, y menos aún en los usos contemporáneos de la imagen donde ésta se acompaña de ruido mediático y audios empáticos programables.

Señala Bachelard, siguiendo la estela de Roupnel, que «el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nadas».[3] El instante y la duración son términos que se acercan al concepto tiempo desde dos posiciones. Por un lado, encontramos a Roupnel y su concepción del tiempo como un conjunto de instantes discontinuos e independientes entre sí. Por otra parte, Bergson interpreta

2. Bergson, Henri: *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1966, 24.

3. Bachelard, Gastón: *La intuición del instante.* México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 17-19.

FIGURA 2 Y 3. *AFFIDAMENTO* (FRAGMENTO).

la duración como un simple agregado de momentos absolutos e indivisibles, un concepto que nos remite a un continuo progresar. Nos advierte acerca de la imposibilidad de representar mediante imágenes nuestra duración, es decir, el fluir de nuestra propia vida. A lo sumo, Bergson sugiere que podemos, mediante un esfuerzo imaginativo, solidificar la duración en una suma de trozos y que esta suma compondría el recuerdo congelado de la duración.[4] ¿Es el movimiento el esquema espacio-temporal exacto de una serie de capturas o requiere de perspectiva fílmica? Representar el tiempo desde lo fotográfico y buscar el modo en que la duración quede fijada en la imagen es, en cierto modo, el intento de hacer visible todos esos instantes de realidad. Es, también, aproximar la imagen fotográfica a cierta experiencia de lo fílmico con la particularidad de que ésta, al ser una imagen fija o la suma de muchas de ellas, se mantiene en el terreno de la fantasía, alejada de la ilusión y de la función imitativa características del cine. El instante es el único testigo que puede dar veracidad a la realidad, es el detalle, la anécdota, el drama. La fotografía es, al mismo tiempo, instante, dado que certifica una muerte, una existencia pasada. Es el testimonio, el registro del «esto-ha-sido», la prueba de un momento muerto, congelado. Es el indicio de una actuación, en este sentido, no sólo es entendida como imagen sino también como acto.[5] Por otra parte, la duración es la memoria del momento; es la lectura detallada de trozos, de los fragmentos de existencia. La secuencialidad nos ayuda a conceptualizar el tiempo en una fotografía. La fotosecuencia, como estrategia proyectual, nos sugiere la representación virtual del tiempo, al promover un lapso, una acción que queda manifiesta en un desarrollo de secuencias. Es decir, podemos prever qué acontecerá después de un instante y qué le precedió. La fotosecuencia también nos introduce en el movimiento y, por tanto, en el desarrollo de una conclusión.

4. Bergson, Henri: *Op. Cit.* 30-31.
5. Barthes, Roland: *La cámara lúcida.* Madrid, Paidós, 2010, 90-92.

En la obra titulada *Affidamento*, compuesta por treinta fotografías, una cita concertada entre dos personas da lugar a un emplazamiento y de ahí a un encuentro de nuevas citas y emplazamientos fortuitos que podrían ser explicados como concomitantes. Dentro del continuum sometemos a la observación y a la mirada, un espacio temporal limitado. El resultado visual es una fotosecuencia, que, entre otras cosas, sugiere un desplazamiento o movimiento a través de un flujo de imágenes. En esta fluencia de imágenes fotográficas, lo esencial no es aquello que se enfoca sino lo que propone y proyecta el objeto o sujeto seleccionado para su enfoque. En estas fotografías, lo interesante no es la representación del sujeto como objeto metafísico sino todas las posibilidades interpretativas que el sujeto genera con otros sujetos o elementos incluidos en el encuadre. Los sujetos o personas que aparecen e intervienen como actuantes dentro de un campo de acción determinado son puntos de enlace dentro de un escenario de posibilidades cruzadas. Las imágenes, por tanto, no se centran en lo constatable, en lo que dejan ver en el momento presente, sino en lo que sugieren, es decir, en las múltiples historias que pueden llegar a suceder y que están fuera del alcance de la mirada. La yuxtaposición de todos los fragmentos «completa» una historia inacabada. Al mismo tiempo, la continuidad de elementos define una unidad moviente y nos hace penetrar en una narrativa que nos aproxima a lo cinematográfico, que nos recuerda un *film still*.

Las series de fotografías tituladas: *Affidamento, La imagen negada* y *Posiciones*, procuran cierta inscripción del movimiento. Desde una lectura bergsoniana, estas series son el recuerdo, la impresión, la huella inmóvil que la movilidad de la duración ha dejado como memoria de un tiempo transcurrido, acontecido. Son imágenes que engloban tanto desplazamiento como espacio recorrido en una fracción de tiempo. Son fotografías en las que décimas de segundos han sido detenidas, congeladas del flujo de tiempo vital para visibilizar una franja, un momento concreto, una suma de instantes. Dar visibilidad a la duración, a través de la imagen fotográfica, es, por tanto, situarnos en lo concreto. Cada fotografía o «corte» visibiliza determinada posición en el espacio, a la vez que da forma concreta a determinado instante en el tiempo. ¿Puede la suma, la sucesión de todas esas posiciones e instantes reconstruir el movimiento? En un principio, Bergson consideró imposible reconstruir el movimiento con posiciones recorridas e instantes capturados. En tesis posteriores, Bergson analizaría cómo la ilusión cinematográfica era posibilitada a partir de una idea de movimiento construida con «cortes» o fotogramas. El cine, mediante un mecanismo de arrastre de imágenes, genera la idea de movimiento, pero no es un movimiento lineal sino la ilusión de esa percepción. Esas imágenes-movimiento, apunta Deleuze, encuentran su génesis en la fotografía instantánea. Diríamos, por tanto, que el cine reproduce el movimiento a partir de una serie de imágenes fijas y equidistantes, que consiguen, de este modo, la impresión de flujo y continuidad.[6] En las series fotosecuenciales, antes mencionadas, el acontecimiento temporal recuerda al montaje fílmico, dado que organiza el armazón y el flujo de

6. Deleuze, Guilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2013, 18-19.

los fragmentos e instantes, se introduce en ellos y genera la ilusión de un acto o acción. José Luis Brea señala la importancia de la diferencia-mínima «de un veinticuatroavo de segundo exactamente, en la máquina cine» en el montaje de la secuencia de la imagen fílmica para emular de forma espontánea e «idéntica» un flujo de cambio que nos recuerde al acontecer o devenir del tiempo real. En estas series fotográficas la diferencia-mínima es un microtiempo entre capturas que separa el instante precedente del siguiente como un testigo de lo permanente. Todo lo que ocurre, por ejemplo, a las 5:01, 5:02, 5:03 será siempre señalado como una imagen fija e inmóvil, será la memoria de un instante concreto. Sin embargo, la imagen fílmica, fugaz y efímera, aprovecha la persistencia retiniana (veinticuatro imágenes por segundo) para que nuestro cerebro haga una lectura continua de movimiento.[7] Las series fotográficas analizadas, los cortes inmóviles, los instantes equidistantes y la fluencia de la fotosecuencia pretenden poner en pie cierta aproximación del desplazamiento y la duración.

Capturar la duración y analizar determinados instantes es dar visibilidad al mundo, a personas anónimas, a sus necesidades de relacionarse, de comunicarse, es decir, a mostrar la apariencia de la vida. En cierto modo, una fotografía se significa por lo que recoge en la imagen al mismo tiempo que por lo que deja escapar fuera del encuadre. La persona que fotografía entra en un juego dialéctico con la realidad. Duane Michals decía, aludiendo a la máxima de Cartier Bresson, que en lugar de fotografiar el instante decisivo, él prefería capturar el momento anterior y el posterior[8]. El fotógrafo propone una elección, una posible puesta en escena de la duración, dado que lo real es aquello que se señala como tal, aquello que, por alguna razón, está en mí. En este sentido, la fotografía deja de ser análoga o «real literal» para ahondar en la imaginación[9]. La realidad no es lo que observamos en las fotografías, lo que éstas muestran es aquello que queremos que se vea, por tanto, es una interpretación que participa de cierta realidad. Desde esta aseveración, la fotografía no es capturada sino hecha y el fotógrafo no recoge lo que ve sino que propone como imagen lo que imagina. Por otra parte, habría que tener en cuenta la mirada del espectador. La forma en que éste mira y el modo en que recorre las imágenes espacialmente provocan una mutación en la lectura de la fotosecuencia dado que el sujeto receptor participa en ella procurándole un sentido diegético. La mirada es la alteración en la lectura horizontal, es la desarticulación de la linealidad y del orden que establece la fotosecuencia.

La serie fotográfica titulada *Affidamento* reproduce, en un movimiento de perseverancia y de espera, el encuentro, el *meet-in*, es decir, el estar dentro de la comunicación. La espera sorprende con el encuentro. Los sujetos se trasladan desde el

---

7. El autor señala que las *imágenes-tiempo* son aquellas que por su efimeridad no generan un vínculo de continuidad entre las imágenes subsecuentes, por lo que no son buenas para invocar memoria de origen y las considera imágenes del acontecer como tal, denominándolas *imágenes-acontecimiento*. Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal Estudios Visuales, 2010.

8. Soulages transcribe la entrevista, no publicada, que le hicieron a Duane Michals para *France-Culture en* noviembre de 1980 en Soulages, François: *La estética de la fotografía.* Buenos Aires, La Marca Editora, 2010, 85-87.

9. Barthes analiza el contenido del mensaje fotográfico como un análogo perfecto de la realidad. Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós Comunicación, 1986, 13-17.

FIGURA 4. *AFFIDAMENTO* (FRAGMENTO).

conector electrónico o teléfono móvil a la conexión empírica, es decir, al encuentro de dos personas que se dan cita. Este juego de conexiones, de enlaces, funciona como una alianza y también como un concierto. Literalmente se concierta una cita y ésta se establece y, por tanto, se culmina cuando pasamos del lenguaje escrito del mensaje, el pictograma o el emoticón, al parlamento. Es una conversión en el proceso de la conversación. Un lapso que establece diferentes vínculos con el lenguaje y, por tanto, con sus signos. En la primera foto, la que inicia la serie, aparece una mujer estática, en fase de espera. Su aparente inacción formal queda, sin embargo, desmantelada desde el momento en que envía un mensaje electrónico. Ese pequeño emprendimiento genera un campo no colapsado de acontecimientos. Más cuando advertimos que su «microacción», su correspondencia, es un inicio de convocatoria, de comunicación, por tanto, de movilización. La persona contactada parte al encuentro de la confrontación dando por validada la cita. Hay que añadir que en esta serie, por medio de aquello que encuadra, que entra en el campo de acción asignado, se da aleatoriamente la misma acción por duplicado. La cita, la concertación del encuentro da lugar a otra cita y a otro encuentro. Tal y como si se entrara en un posible bucle de aciertos donde el final no sería otro que el triunfo de la comunicación. Todo y todos se relacionan, se establecen en concurrencia como si fueran hipertextos.

La comunicación es un enlace entre dos puntos a través de los medios. El origen de este escrito y de este proyecto analiza la capacidad de movimiento, de traslado del mensaje electrónico como participante del encuentro empírico. La fotografía es el medio de representación de estas narrativas de encuentro, de este sucederse desde la espera hasta el conocimiento. Las narrativas se establecen desde la aleatoriedad

y lo casual y la función es buscar personajes que establezcan enlaces, conexiones. Todos los sujetos que aparecen en estas series son protagonistas pero todos son incógnitos, desconocidos, salvo en el hecho reproducible de lo fotográfico, de lo representacional. Elegidos por su necesidad de encuentro, por su movilización en un desarrollo de acontecimientos, cuyo fin último es la cita y la participación. Puesto que la cita implica, una vez acordada y una vez iniciada, la comunicación. La espera de algo o de alguien conlleva un tiempo expectante hacia lo que ha de llegar. Supone una soledad, habitualmente transitoria y corta, y un encuentro con aquél que enlaza en ese momento con el hecho inobjetable de la comunicación oral y visual. Lo apasionante en estas series fotográficas es que en el campo de acción desde donde opera una persona a la espera, es decir, desde un encuadre, entran otros objetivos, otros sujetos operantes que inician un juego de veleidades y casualidades que capta y congela el acto fotográfico y que es imperceptible para los sujetos interrelacionados, encuadrados y capturados. Se pone de manifiesto, por tanto, que el juego relacional es sólo permitido al observador de estas imágenes, pero no es observado o apercibido por los sujetos que, en realidad, sí interaccionan en el campo semántico de lo fotográfico y en el campo expandido del territorio empírico. Apasiona, de esta forma, precisamente, ese desapercibimiento de los sujetos entre sí que viene a demostrar la necesidad de reforzar nuestra identidad al ocluirnos, encerrarnos y protegernos de una realidad que es imposible de almacenar, de codificar, puesto que se caería fascinado ante la totalidad de cuanto nos rodea. El mundo es, de esta manera, un conjunto de circunstancias constatables no observadas y la fotografía es el medio que muestra el movimiento continuo de la historia y sus accidentes.

ENTRE PLANOS

«De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo de este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación de un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención».[10]

Desde lo paradójico, reconocemos el hecho fotográfico como una ficción o quizá como una verdad imprecisa. Dicha imprecisión es consustancial al propio acontecimiento fotografiado y responde al lugar que ocupa la anécdota en la segmentación de planos de la imagen. Ocurre que, a veces, esa circunstancia casual que aparece en planos secundarios o terciarios es la que mantiene la relevancia en la fotografía. Alargar la mirada, dirigirla y moverla para extenderla allí donde el detalle pasa desapercibido es, en cierto modo, convertir lo fotográfico, lo mirado y no observado en acontecimiento y la anécdota en suceso; es, en definitiva, dotar de movimiento a la imagen. Cuando esto ocurre dicha imagen deja de ser mimética para alcanzar su *diégesis*.

10. Cortázar, Julio: «Las babas del diablo», en *Las armas secretas.* Madrid, Cátedra, 1999.

Moverse entre planos, ampliar la mirada, dar presencia a lo inobservado y construir un juego relacional con los sujetos en escena son algunas de las capacidades del dispositivo fotográfico. Estas capacidades fueron el *leitmotiv* del guión de la película de Michelangelo Antonioni titulada *Blow up*, estrenada en 1966. Un film basado en el relato de Julio Cortázar titulado *Las babas del diablo*, editado en 1958. El cuento de Cortázar transcurre en París y relata cómo un traductor de origen franco-chileno, Roberto Michel, aficionado a la fotografía, captura el beso de una mujer a un adolescente en lo que aparentemente parece una situación «robada». De manera que cuando el fotógrafo revela el carrete advierte un cambio, una alteración en el recuerdo de la propia escena. Advierte que esa mirada casual a la escena era imprecisa e incompleta dado que la imagen revela la presencia de nuevos personajes.

La película, considerada como una adaptación del relato, acentúa el valor de lo fotográfico como dispositivo capaz de dar a la mirada otra extensión y prorrogarla, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. El film narra cómo un fotógrafo de moda londinense, decidido a capturar imágenes de los alrededores de la ciudad, recoge instantáneas furtivas de una pareja conversando. La protagonista en desacuerdo con las imágenes robadas que atentan contra su privacidad, le reclama el carrete. El fotógrafo y *flâneur* descubre, al ampliar y revelar las fotografías, algo inobservado que había escapado a la mirada y encuadre primeros. En el proceso de revelado de una de las fotografías aparece, sorpresivamente, un hecho oculto y alejado del primer plano: la imagen borrosa de un cadáver. Mediante sucesivos acercamientos o ampliados de la imagen, el fotógrafo confirma que ese elemento inobservado ha sido el escenario de una muerte. El momento furtivo, el instante de gracia y la mirada indiscreta quedaban, de este modo, subvertidos por el nuevo orden, más profundo y complejo: el orden de lo inobservado.

Por un lado, la fotografía captura el acontecimiento y registra lo *real-literal*. En este sentido, la imagen es entendida como análogo perfecto de la realidad, es decir, un *mensaje sin código*, en palabras de Barthes, dado que entre el objeto y su imagen no hay traslado sino adecuación.[11] Por el contrario, la imagen fotográfica puede ser fantasía, un juego que busca el equívoco de reducir lo real a la bidimensionalidad estableciendo otros posibles órdenes. Es aquí donde se podría retomar la idea del encuadre como estructurador de realidades subjetivas, de planteamientos técnicos para seccionar la contextualidad; pero también de planteamientos simbólicos para la fragmentación de los humores, que es donde se encuentra la visión proyectada entre la panorámica y el acercamiento focal. Encuadrar es poner un marco de subjetividades a un encuentro con la realidad; es definir un espacio, un territorio de intervención sobre el que se establece la pulsión escópica de Lacan. El encuadre junto a la mirada formulan una visión engañosa del espejo: aquel que creímos mirar, que pensamos que nos reflejaría con fidelidad y armonía. Pero ese espejo es dueño de la miniatura, del apercibimiento y la espectacularidad de lo espectral, en tanto, aparece sin ser previamente cotejado en el disparo, en el acto fotográfico. Si finalmente en toda instantánea hay un proceso inicial de intelección, lo hay

11. Barthes, Roland: *Lo obvio y ...* 12-14.

también de vislumbre, de averiguación posterior. Esto significa que es un medio que trasciende y discierne y que aquello que es entrevisto es sólo constatado en el positivado o en la impresión. Sería interesante, de este modo, analizar los paralelismos conceptuales en la lectura de las diferentes series presentadas a partir del encuadre como organizador del recorrido de la mirada. De igual forma, sería pertinente plantear la reorganización de los planos de lectura de dichas imágenes con la intención de que éstos permitan «movimientos» abiertos, capaces de generar una polisemia interesada e ideológica.

FIGURA 5. *AFFIDAMENTO* (FRAGMENTO).

Por ejemplo, el cuestionamiento de la estructura representacional convertirá, en la serie *Affidamento*, la sintaxis en una prevalencia de la mirada. El acontecimiento, es decir, la cita que tendrá lugar es, en un primer momento, un asunto trivial que adquiere relevancia en el encuentro con el «momento decisivo» del disparo. Desde esa certeza, las fotografías nos dirigen al interior de otro flujo de imágenes que muestran tantas realidades como encuentros coincidentes en la misma escena, aunque no en el mismo plano. Por ejemplo, la sintaxis como elemento estructurador de la mirada organiza la gramática representacional de una serie de fotografías en blanco y negro de Louise Lawler, tomadas entre 1970 y 1980 y tituladas *An*

arrangement of pictures. Lawler aborda en estas fotografías el relato histórico acerca del museo como productor de ideologías y promotor del valor universal del arte como institución. La artista llama la atención sobre los modos y tácticas con las que dichas mediaciones ordenan, distribuyen, muestran y organizan la visibilidad de las obras de arte y cómo éstas generan lecturas que promueven fantasías de orden masculinista. Una de las imágenes, titulada *Statue before painting. Perseus with the head of Medusa by Canova* (1982), nos ofrece un juego sugerente para la mirada desde un contrapicado que recoge, en el margen derecho del primer plano, la mitad de un desnudo neoclásico, una estatua de mármol de Antonio Canova. Dicha estatua representa una figura de hombre encima de un pedestal. Desde esa angulación, Lawler captura, en primer plano, el falo y el pedestal de la estatua en una posición dominante en relación con el espectador. Los planos secundarios y terciarios fugan en un espacio iluminado, una prolongación de la mirada, una ampliación del punto central de la fotografía que abre paso a la gran galería de las pinturas clásicas del Metropolitan Museum de Nueva York con el cuadro de Giovanni Battista Tiepolo *El triunfo de Marius* (1729). Lawler nos ofrece, de este modo, una imagen fotográfica estructurada desde un nuevo orden de la mirada. Traza un recorrido visual de carácter crítico en el que establece relaciones entre las obras, los modos de mostrarlas y los espacios, dejando ver la lógica dominante que envuelve al museo como productor de significado y mediador cultural. Pero fundamentalmente con su (des) encuadre amplifica el movimiento de la imagen, a la vez que traslada al espectador a participar de esas contra-lecturas que posicionan a la artista críticamente frente a las jerarquías estéticas y sexuales de los espacios museísticos. Su fotografía es, pues, como la obra *Affidamento*, la constatación de una cita, la conformación de una movilidad que se genera por un desplazamiento, un desencuadramiento que posibilita el encuentro de algo que le es dado desde la «irregularidad». *Affidamento*, entendido como «sororidad», es decir, como término que designa prácticas de cooperación y solidaridad entre las mujeres. En el ámbito feminista de la *libreria delle donne* de Milán el «affidamento» hace referencia al deseo de estructurar relaciones de confianza entre mujeres adultas. En las fotografías que se muestran, las mujeres establecen vínculos relacionales y comunicativos que dibujan una red de posibles encuentros.

En la serie *La imagen negada* se aprecia, incrustada en la secuencia de un grupo de tres personas en movimiento que aparentan dirigirse a algún emplazamiento, una mancha blanca que la parasita. Inquietante espacio blanco que parece indicar que se puede extender viralmente hasta anular la composición y, finalmente, negar la imagen (*La imagen negada*). El blanco niega la información, en este caso, parece negar la comunicación, paraliza el movimiento. Parece, de hecho, que ese blanco geométrico que nubla la imagen, que la eclipsa, podría señalar que las lecturas son tantas como la sugestión de lo visto permita predecir. Que, incluso, si apareciese sólo un hilo contextual tras el blanco iniciático, podríamos siempre intuir un inicio

FIGURA 6. *LA IMAGEN NEGADA*, 20 IMÁGENES DE 26,7 X 40 CM. © margarciaranedo.

de narrativa, una nueva «*tesis de filosofía de la historia*».[12] Un nuevo ejemplo de traducción sin apoyo crítico, pero con un curso de imágenes numeradas que traslada a un desenlace que nunca tiene lugar salvo en nuestra capacidad no retentiva sino inventiva. Nada es lo que parece ser o todo es exactamente igual a lo que creemos ver. Tras el proceso de lo velado (el espacio blanco) sucede lo revelado (el espacio simbólico). Lo blanco es siempre marginal en su sentido radical, y es límite o extremo de un lugar. Lo blanco también es liminal, es el principio de la narración, es el

12. Benjamin considera que la historia no es continua ni homogénea ni responde a etapas concatenadas sino que es fragmentada y discontinua, tampoco sigue una única dirección dado que se reescribe desde la suma de múltiples instantes diversos y yuxtapuestos marcados por la experiencia individual y la tradición heredada. Un pasado que al mismo tiempo es interpretado en su encuentro con el presente. BENJAMIN, Walter: «Tesis de filosofía de la historia», *Discursos interrumpidos I.* Madrid, Taurus, 1989.

espacio para la sucesión de acontecimientos y señales que, casi siempre, cumplen un objetivo de operatividad. El blanco es el inicio, el punto cero de la creación, también su expresión máxima de limpieza y significado. De esta forma, la serie *Posiciones* se estructura en torno a este margen blanco, a este extremo, a esta limpieza de efectos para intervenir en los contenidos, para crear lazos y distancias entre una pareja que, en todo momento, muestra ser un único cuerpo significante, asociado y disociado por unidades de blanco descompuestas. La pareja modifica su posición continuamente respecto al encuadre inicial. Dicha modificación podría ser interpretada como un hecho arbitrario, dado que en principio se trata simplemente de un recorrido espacial de un hombre y una mujer que se desplazan. Este desplazamiento de las figuras hacia los márgenes del papel los sitúa conceptualmente como sujetos «objetivamente condicionados» por su propio deambular vital.

FIGURA 7. *POSICIONES*, 19 IMÁGENES DE 40 X 50 CM. © margarciaranedo.

FIGURA 8. *POSICIONES,* FRAGMENTO. © margarciaranedo.

VIDA Y MUERTE DEL PELO

«Con cada ojeada el dibujo recoge una pequeña prueba, pero este consiste en la reunión de las pruebas aportadas por muchas ojeadas. Por un lado, no hay una visión en la naturaleza tan inalterable como la que ofrecen un dibujo o una pintura. Por el otro, la inalterabilidad de un dibujo está formada por la unión de tantos instantes que pasa a constituir una totalidad más que un fragmento. La imagen estática de un dibujo o una pintura es el resultado de la oposición de dos procesos dinámicos».[13]

13. BERGER, John: *Sobre el dibujo.* Barcelona, Gustavo Gili, 2011, 57.

Este apartado articula una sintaxis de la representación que narra «la trayectoria del pelo», es decir, un tipo de desplazamiento desde el empleo del dibujo. De esta manera, la suma de todos los pelos dibujados genera una «migración» óptica a través de la cual pensamos en la vida, muerte, caída y posado del pelo sobre el papel. En dicha estructura sintáctica los pelos se alinean como palabras en una frase o como inscripciones jeroglíficas; el resultado emula un modo de escritura. Así, el dibujo estático se convierte en elemento dinámico. En ese traslado participan conceptos como la repetición, la yuxtaposición y la variación para conseguir una dimensión rítmica del dibujo a través de secuencias. Todos estos fragmentos pictográficos podrían considerarse como una marca de vida (la vida y muerte del pelo) o una escritura de la memoria dado que son «marcas» visibles, pero indecibles, que sugieren una escritura de lo subjetivo. A su vez, como señala Mieke Bal, desde «un análisis que no invoque los conceptos semióticos para definir, sino precisamente para superar definiciones delimitadoras», se plantea interpretar el dibujo, en tanto género visual, como una estructura de significación capaz de aludir alegóricamente a la escritura. Que simbólicamente haga referencia al pelo, al mismo tiempo que gráficamente al gesto. Todo ello, participado por la secuencialidad y la serialidad, debería introducirnos en el movimiento.[14]

FIGURA 9. (DETALLE) 4 *CAPILOGRAFÍAS* DE LA SERIE *CORRESPONDENCIAS*. © margarciaranedo.

Una vez que la producción artística transciende su valor moderno y se inscribe en diferentes registros discursivos como la literatura, la filosofía, la antropología, la sociología, la lingüística o el psicoanálisis, comienza su desafío con la escritura.

14. En esta propuesta de establecer una poética del pelo a través del dibujo para configurar una suerte de escritura de lo subjetivo es importante advertir lo que Mieke Bal señala en referencia a cómo pensar la poética visual. Para esta autora es necesario tomar las definiciones y las limitaciones como punto de partida. O, en su lugar, tomar como punto de partida la frontera que separa las elocuciones visuales de las lingüísticas, de este modo no se coartarían las posibles interpretaciones. BAL, Mieke: *Conceptos viajeros en las humanidades.* Murcia, Cendeac, 2009, 72.

De esta forma, compite por el afán y compromiso de ésta por el relato. La imagen pasa a ser estudiada bajo una consigna semiótica y consecuentemente a ser entendida como estructura de comunicación. Quizá, de esta manera, emprende su competencia con ese otro instrumento común, universal e irremplazable: el lenguaje escrito. Husserl decía «que la escritura era la única que podía darle a esos objetos ideales su idealidad final, que era la única que, de alguna forma, les permitiría entrar en la historia».[15] Por tanto, «¿Cuál es la primera función del lenguaje: producir un pensamiento o comunicarlo?»[16]

El dibujo es una marca que establece límites y provoca mediciones. Dibujar es una acción que implica una intimidad con el cuerpo; es establecer relaciones escénicas con el espacio tanto real y físico como con la psique. Para Freud el aparato psíquico es ilimitadamente receptivo a cualquier percepción nueva y además es capaz de registrar todo a modo de huellas mnémicas, por eso la memoria es la clave de todo proceder psíquico. El dibujo entendido como pensamiento abstracto provoca una lectura freudiana. El sueño, al igual que el pensamiento, lo indecible, el delirio o lo inexplicable, es considerado por Freud como un sistema descifrable, como una máquina de escritura con reglas semejantes a las de los jeroglíficos. Freud hace una curiosa analogía entre el aparato psíquico y un juguete infantil, una pizarra sobre la que se puede escribir, trazar y dibujar con una tiza y borrar reiteradamente y que, sin embargo, conserva la memoria de todo lo borrado. De modo que la psique guarda de forma ilimitada, como si se tratase de un gran archivo en el que almacenar cualquier recuerdo aunque éste haya sido eliminado.[17] El pelo caído sobre la mesa insinúa, con su forma y su clara linealidad, el inicio de un lenguaje pues es la primera fuente desde donde establecer un código, el establecimiento de caracteres que se conforman por adición. La suma de pelos nos traslada a formas, sin duda, pero también configura una caligrafía aborigen, un ciclo de iniciación para una construcción de significados poliédricos. Estas caligrafías bien pudieran llamarse *Capilografías*, pues a partir de una deyección, del abandono de un origen, la cabeza o la cabellera, se manifiestan autónomas y plenas de significado. Hablamos siempre del pelo que como en la escritura se posa sobre un material que es la hoja en blanco: el inicio de la poiesis, de la creación. En su caída, el pelo describe un movimiento y genera conexiones con el espacio que lo envuelve hasta establecerse como huella sobre la superficie del papel. Es el rastro que segmenta, incide o dibuja sobre el blanco, donde se proyecta, desde la sucesión de marcas.

Capilografías retoma el gesto de las primeras grafías para establecer dibujos que se resuelven con la morfología propia del pelo. Estos «caracteres» o registros gestuales emulan un modo de escritura a la vez que transcriben una de las infinitas posibilidades de existir, de provocar una determinada forma generada por el movimiento y el descenso. Son la idealización del lenguaje o la conceptualización de la palabra escrita. El dibujo, en este sentido, es la materialización del pensamiento

15. Derrida critica la fenomenología de Husserl y señala como equívoca y oscura su observación sobre la escritura. Derrida, Jacques: ¡Palabra! Madrid, Editorial Trotta, 2001, 20-21.

16. Kristeva, Julia: *El lenguaje, ese desconocido.* Madrid, Editorial Fundamentos, 1988, 10-12.

17. Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Editorial Anthropos, 2012, 271-273.

FIGURA 10. *CORRESPONDENCIAS*, 35 (DIBUJOS) *CAPILOGRAFÍAS* DE 25,5 X 36,5 CM. TINTA CHINA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN.

1 Apertura espacial
2 Escritura no-fonética
3 La grafía como derivación
4 La lingüística hace abstracción de los hechos de grafía
5 Cartografía de términos indecibles
6 Extender un texto al infinito
7 Infinitamente cerca es tan lejos como infinitamente lejos
8 **Declaración**
9 La palabra es de género femenino y la grafía, la escritura y la letra
10 Escribir lo suficientemente deprisa para registrar todo lo que se me ocurra
11 Reconstruir el pelo con frecuencia abstracta
12 ADVERTENCIA
13 *No corregir un primer error es, al parecer, provocar el segundo error*
14 Chance: caída, suerte, letra y el síntoma
15 El doble y las dobleces
16 El ritmo y la *differánce*
17 El algoritmo es, en realidad, una característica consistente en caracteres escritos
18 LA PARADOJA DEL MENTIROSO
19 Si te mentiri dicis idque verum dicis mentiris
20 *Coup de dés...*
21 Nulidad del arte de escribir
22 Hubiese sido, de existir
23 ***El grafismo (im)posible***
24 Labor productiva
25 Labor reproductiva
26 No-querer-decir-nada
27 Formas pre-verbales
28 Demandar tiempo para ser vista
29 El afuera y el adentro
30 Irrecibible, (im)posible
31 Mitogramas, pictogramas y frasogramas
32 La palabra soplada
33 El origen de lo original
34 La palabra que falta, la palabra negada

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34

FIGURA 11. IMAGEN-TEXTO QUE ACOMPAÑA Y NOMINA A LOS 35 DIBUJOS DE LA SERIE *CORRESPONDENCIAS*.

libre no descifrable. Estas series persiguen trazar mediante el dibujo realista del pelo una poética que ponga en pie una estructura comunicativa abierta y capaz de contener un cuerpo plural de significados. El pelo, en realidad, parece buscar el fundamento, el dibujo del pelo el significante y el resultado visual el espacio limitado por el papel donde se dan todos los significados posibles, todas las alternativas interpretativas que pudieran ser resueltas. Quizá con tales pretensiones para el pelo se deba hacer uso de ciertos formulismos teóricos que sostengan vínculos de coherencia y estructura. Como el hecho de hacer referencia al concepto de «obra abierta» de Umberto Eco para analizar algunas teorías en torno a la representación y su capacidad comunicativa desde registros entendidos como no discursivos, tales como el dibujo[18]. Alusión que también evoca que la obra se justifique como una estructura desordenada capaz de provocar lo indeterminado, ambiguo, probable y plurivalente. De manera que el pelo se convierta en trazo, el trazo se interprete como signo, el signo se justifique como código y, de este modo, se establezcan combinaciones y algoritmos. Al mismo tiempo que se propician múltiples lecturas y variadas interpretaciones.

Existe la posibilidad de introducir la escritura como *pictograma*; pero en un grado inicial, abocetado, lo necesario para preservar la escritura o, en su lugar, el gesto que nos traslada a ella. La aparición de la escritura no es fortuita, es la evolución de las primeras representaciones mitográficas como los pictogramas o ideogramas. Aunque la realidad es que en la actualidad no hay consenso acerca de si se originó como lenguaje vocálico o bien como grafismo. Lo cierto es que muchas de estas escrituras preliminares, como las de las antiguas dinastías chinas, imitaban el lenguaje gestual; por esta razón, algunos investigadores consideran que dichas grafías son anteriores al lenguaje fonético. El objeto no era representado sino designado por el dibujo del gesto. Si miramos hacia atrás observaremos como la humanidad ha ido elaborando diversos tipos de escritura a lo largo del tiempo. Asumimos que el lenguaje escrito, es decir, el lenguaje gráfico, aparece antes que el fonético. En sentido freudiano, «la letra, lo que está recubierto (vuelto inconsciente), sería la escritura que ocurre dentro y antes del habla»[19]. Lo escrito sería, por tanto, envoltorio, revestimiento, intención enmascarada; la escritura, a su vez, indicaría la acción dado que actúa como fijación controlada del propósito o idea en un espacio blanco que es el papel. La escritura es, por consiguiente, el dibujo, la marca, la representación gráfica del habla.

La serie *Correspondencias*, desde el dibujo y la escritura, revisita el espacio de inmanencia donde se inscriben todos esos giros y «rodeos» en la gramática de la lengua y la escritura, a la manera del propio Baudelaire, Derrida y Mallarmé (quien acabó por convertirse en el autor anónimo de sus propias obras) o, finalmente, Flaubert quien pensó en escribir un libro sobre nada, un libro que sólo apareciese como pura forma.

---

18. Eco, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona, Editorial Planeta, 1992.

19. Philippe Sollers, en «Un paseo sobre la luna», una introducción a *De la gramatología,* analiza cómo la metafísica occidental impone un modelo de dominación etnocéntrica al margen del inconsciente freudiano. Derrida, Jacques: *De la gramatología.* México, Buenos Aires, Madrid, Siglo XXI Editores, 2012.

CAPILOGRAFÍAS

«Conectó la TV. Un Predicador predicaba con un lenguaje de signos para sordomudos. Se fijó en que el signo que significaba «Jesús» consistía en golpear alternativamente las palmas de una y otra mano con el dedo corazón, denotando los clavos de la crucifixión. Bajó el volumen y estuvo fijándose en las manos del Predicador. Tuvo la sensación de que el lenguaje saltaba al interior de la habitación».[20]

Las *Capilografías*, o las formas visuales de los dibujos del pelo, proponen la opción de una grafía, de un simulacro de la palabra, de lo audible, de «el grado cero de la escritura», de manera que dicha ficción carezca de la posibilidad de «decirlo todo» y de paso articule una suerte de posibles ideas. Derrida nos advierte del etnocentrismo que siempre ha acusado el concepto de escritura. Por eso entiende que su historia, desde una narrativa occidental, es interesada al no querer cuestionar las condiciones de su representación. En este sentido, considera importante el descentramiento de otras escrituras no-occidentales que se alejen de esa linealidad histórica. Probablemente, lamentara el fracaso de la idea imaginada por Leibniz en el siglo XVIII y conocida como «pasigrafía», concepto que define una escritura o lengua universal bajo la que toda propuesta pueda ser leída desde una lógica matemática y en la que los caracteres y reglas permitiesen debatir cualquier desacuerdo y resolverse a través del cálculo matemático.[21] La pasigrafía, quizá, podamos hoy reinterpretarla como esa «aventura seminal» de la escritura «pre-literal», una especie de suerte de pensamiento de la grafía capaz de retar al propio sistema de enunciar, de decir, de contar. Es, en cierto modo, una pauta de desmantelamiento del código cartesiano con el que le damos forma a la escritura.

En 1804, el geógrafo y naturalista Alexander von Humboldt señaló la necesidad de un lenguaje geológico que ayudase a la comprensión precisa de los fenómenos geológicos de forma universal. Para ello introdujo el concepto de «pasigrafía geológica» e ideó unos planos *pasigráficos* que elaboró con los perfiles verticales de la estratificación de las rocas primitivas cuyas particularidades eran representadas bajo la diferenciación de tres colores: verdinegro, blanco amarillento y rojo.[22] Esta idea de codificar el lenguaje bajo un sistema de representación gráfico quedó normalizada como un método de ordenación visual al que cualquier persona tendría acceso y podríamos pensar en ella visualmente como la antesala de los actuales gráficos estadísticos.

Esta preocupación por la eficacia de la representación de los sistemas codificados para narrar acontecimientos aparece en proyectos como *I´m still alive* (2010), *Continuum* (2010) o *Simbografías* (2011).[23] En dichos trabajos se analiza el empleo del gráfico estadístico y el signo como lenguaje incapaz de informar, de advertir sobre

20. Shepard, Sam: *Crónicas de motel.* Barcelona, Anagrama, 1989, 33.

21. La pasigrafía es un tipo de representación gráfica que busca hacer inteligible un texto a cualquier persona que lo lea (la partícula «pasi» en griego significa *para todos*) independientemente de la lengua que éste hable. Como ocurre con los números, se basa en escritura de conceptos en vez de palabras y fonemas.

22. Rebok, Sandra: *Alexander von Humboldt.* Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2013.

23. En *http://www.margarciaranedo.com* [11 de abril de 2016]

el acontecimiento, dado que sólo parecen aderezar el estado de realidad. Cuando dichos gráficos denuncian acontecimientos sociales o hechos relativos al género y muestran datos concernientes a la diferencia, la violencia, los malos tratos, la prostitución, o cualquier otra problemática de exclusión social, parecen estar más sujetos a una relación estrecha y formal con el papel en blanco desde su fruición colorista que a la anestética de sus contenidos de alteridad y desequilibrio. Podríamos decir que la realidad truncada anula cualquier intento de representarla. Quizá, y fundamentalmente en este sentido, el acontecimiento, como sujeto ideológico, compromete el dominio del signo. Así, teniendo en cuenta la ineficacia del gráfico, la palabra escrita para expresar circunstancias extremas puede, igualmente, resultar una abreviación de lo real, dado que suprime cualquier expectativa.

Correspondencias titula a la serie compuesta por treinta y cinco dibujos de pelos, junto a un texto que nomina a cada uno de ellos. El título recuerda al soneto homónimo de Baudelaire incluido en *Las flores del mal*; sin embargo, en esta serie, es tan sólo un término que conduce a relacionar la palabra escrita y el gesto dibujado. Se establece, de este modo, una correspondencia al consignar cada dibujo con un texto o frase determinada. Dicha complementación o equivalencia entre lenguaje escrito y dibujado pone en pie la controvertida relación entre ambos lenguajes: en el momento que se enuncia algo respecto al dibujo deja de ser el dibujo para pasar a ser aquello que se dice con palabras creando el problema conceptual de la *confusión.*

La serie, estructurada como un *pictograma*, organiza los dibujos en una presentación lineal en el espacio de la pared, creando una fila, o varias, a modo de renglones superpuestos. La secuencia de dibujos debe ser leída de izquierda a derecha como si se tratase de un texto. Para comprender en su totalidad la obra el espectador precisa moverse, desplazarse a lo largo de la secuencia. Debe avanzar y retroceder dado que la imagen de partida contiene las frases y palabras que los nominan individualmente. La serie propone de este modo entorpecer la creencia de interpretar como estáticos los modos de lectura de las imágenes. Se acerca, o al menos lo pretende, a la propuesta de Derrida que, bajo el título *Glas* busca producir lo inaudible y descifrar el lenguaje como una posible puesta en marcha de una nueva figura de la interpretación.[24] Propone códigos, reglas, normas de escritura más allá del contenido mismo, más allá de lo que comunican. *Glas* es un intento de representar la producción textual como un modo de combinatoria entre lo reglado y lo azaroso. Es un intento de poner en pie la materialidad del texto, de la letra, para hacer de la escritura una estructura no lingüística. Entrecruza las cuestiones, organiza nuevos procedimientos, formula retóricas de la escritura que pueden llegar a considerarse más atrevidas y desafiantes que el contenido mismo: la grafía como escritura, como derivación. La disposición tipográfica, la colocación textual, la sobreescritura, los injertos, la reordenación, lo heterogéneo del cuerpo escrito de *Glas* evoca *Un coup de dés jamais n´abolira le hasard* .[25] La serie *Correspondencias* es el constructo inaugural y final de la obra en continuo movimiento.

---

24. Derrida, Jacques: *Glas*. Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2015.
25. Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París, Gallimard, Collection Blanche, 1993.

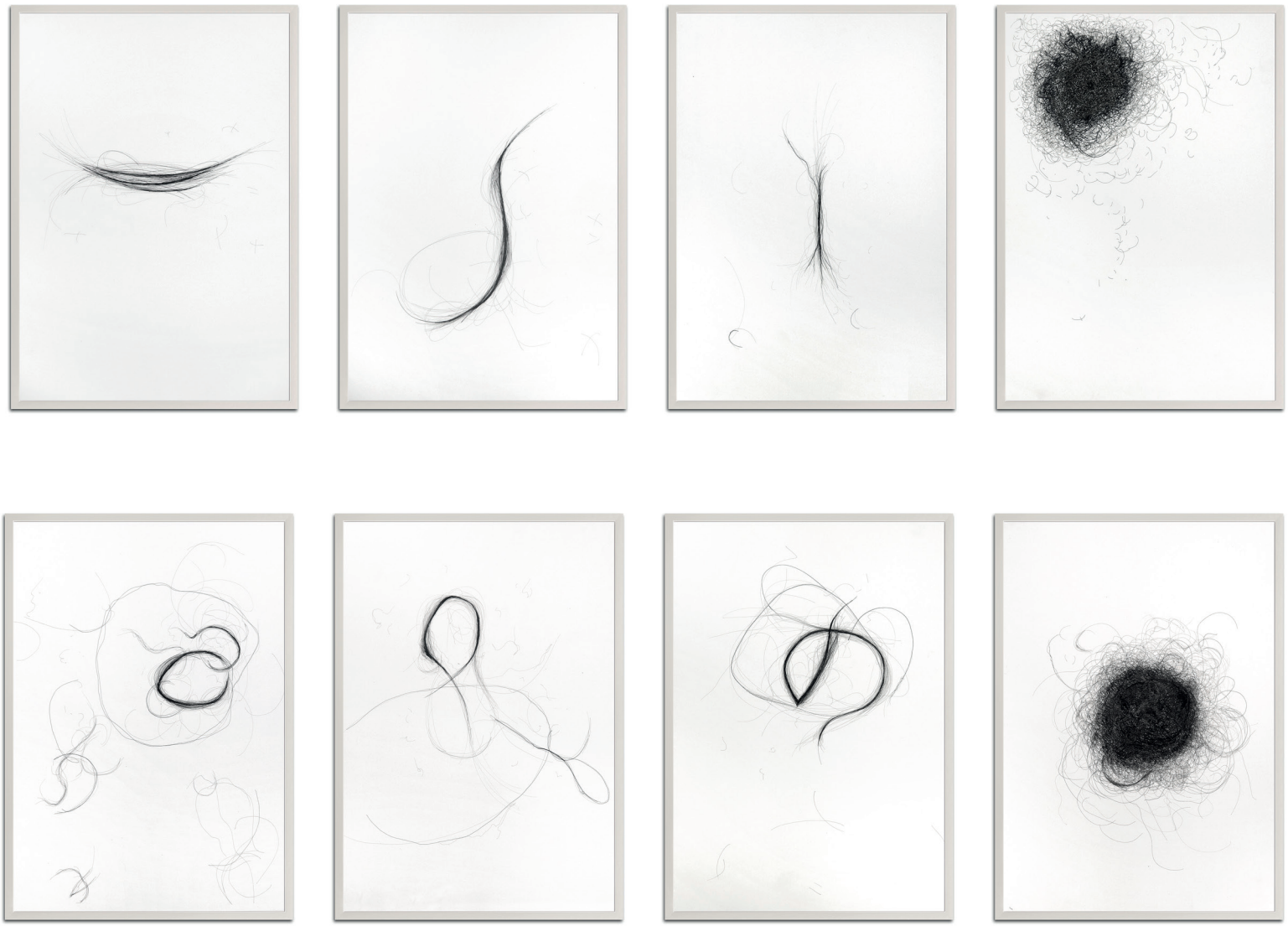


FIGURA 12 Y FIGURA 13. (DETALLE) 8 *CAPILOGRAFÍAS* DE LA SERIE ***CORRESPONDENCIAS***.

ESTACIÓN: TRÁNSITO

Con este apartado final se llega a la estación, esto supone un fin de viaje, una estada tras el movimiento o contrariamente el inicio desde el que nos introducimos al movimiento y a la velocidad. Toda estación es un destino entre tránsitos, un punto de llegada o un punto de salida, pero todos los tránsitos implican la parálisis (la estación) y el movimiento.

En definitiva, podríamos decir que las series descritas y analizadas, tanto las fotográficas (*Affidamento*, *La imagen negada* y *Posiciones*) como la dibujística titulada *Correspondencias*, conjugan en común ideas que tienen que ver con el deseo

de afianzar lo transitorio o lo efímero. Para ello se ha examinado la estrecha relación que lo fotográfico establece con el movimiento para mostrar un fragmento de vida, de tiempo, es decir, una determinada duración desde dos perspectivas: la del fotógrafo y su seguimiento del objetivo y la del objetivo a través de la cita y el emplazamiento. Esta relación se pone de manifiesto en la pérdida de eventualidad y contingencia de las imágenes fotosecuenciadas puesto que su movilidad refuerza el relato, y conocemos qué acto antecede y precede a la instantánea. Al mismo tiempo, se ha considerado el encuadre fotográfico como un estructurador de las ideas que permite moverse o desplazarse a través de los planos para organizar el discurso desde la propia imagen. Una vez resueltas las imágenes, la distribución y colocación de éstas en la sala de exposición invitan de nuevo al movimiento dado que su lectura (de izquierda a derecha), a base de disposiciones que recuerdan a los jeroglíficos o a los antiguos pictogramas, proyecta un ir y venir continuo.

Por otra parte, el pelo, o el dibujo del pelo, también sugiere un ritmo, una oscilación o desplazamiento, dado que dibujar requiere moverse y, por tanto, establecer relaciones escénicas con el espacio. Pero además los pelos evocan rítmicamente el deslizamiento. La belleza del pelo no sólo se encuentra en su color, forma o cuerpo, se encuentra fundamentalmente en el movimiento, en su cadencia, en su oscilar. La caída, el abandono del pelo de su origen, y el posterior posado en el blanco del papel alejan a éste desprendimiento de lo abyecto, del declive en que se convierte todo desarraigo. El papel blanco significa al pelo yacido, lo subraya, le inquiere ritmo y fogosidad y lo aleja del simbolismo de la muerte. La serie, la suma de todos los dibujos, es el conjunto de muchos ritmos distintos que recuerdan los estados (de relax o tensión) de la propia psique o conciencia. El orden, la dotación de la serie como estructura de sentido es organizada mediante las asociaciones que se encuentran entre el dibujo y el texto o entre el dibujo y la palabra. Cada imagen se argumenta como un fragmento, un instante, una fracción de tiempo que no consigue consolidar nada. Cada imagen refleja el intento de afianzar su forma alegórica. Con ello nos desplazamos por la acción hacia la consecución de una idea o conjunto de ellas. Ideas que no necesariamente son conclusivas y cerradas. Esta inconclusión es la base de su revuelta, de su alzamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Bal, Mieke: *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia, Cendeac, 2009.

Bachelard, Gastón: *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*. México, Buenos Aires, Madrid, Siglo XXI Editores, 2011.

—: *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 2010.

—: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós Comunicación, 1986.

Benjamin, Walter: «Tesis de filosofía de la historia», *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989.

Berger, John: *Sobre el dibujo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

Bergson, Henri: *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1966.

Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal Estudios Visuales, 2010.

Butler, Judith: *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

Cortázar, Julio: «Las babas del diablo», *Las armas secretas*. Madrid, Cátedra, 1999.

Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós Comunicación, 2013.

Derrida, Jacques: *De la gramatología*. México, Buenos Aires, Madrid, Siglo XXI Editores, 2012.

—: *La escritura y la diferencia*. Barcelona. Editorial Anthropos, 2012.

—: *Glas*. Madrid, Oficina de Arte y Ediciones S.L., 2015.

—: ¡Palabra! Madrid, Editorial Trotta, 2001.

Eco, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona. Editorial Planeta, 1992.

Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, Debate, 1998.

Kristeva, Julia: *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1988.

Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n´abolira le hasard.* París, Gallimard, Collection Blanche, 1993.

Rebok, Sandra: *Alexander von Humboldt*. Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2013.

Shepard, Sam: *Crónicas de motel*. Barcelona, Anagrama, 1989.

Soulages, François: *La Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La marca editora, 2010.

DOSSIER

TECHNIQUE: «MISTAKES» AS MOVEMENT

EL MOVIMIENTO COMO SIMULACRO EN EL MUNDO VIRTUAL: MICHAEL BETANCOURT Y EL ARTE DE LA INMEDIATEZ

MOVEMENT AS SIMULACRUM IN THE VIRTUAL WORLD: MICHAEL BETANCOURT AND THE ART OF IMMEDIACY

José Manuel García Perera[1]

Recibido: 30/10/2015 · Aceptado: 26/02/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15512

Resumen

La creación artística se ha acercado en los últimos tiempos a la imagen mediática que propone Internet, alterando sustancialmente una experiencia estética antes basada en el movimiento del espectador en torno a la obra y definida ahora por pantallas que inducen a la pasividad. El trabajo en vídeo de Michael Betancourt, encuadrado en el denominado arte *glitch*, ése que se fija en el fallo ocurrido dentro del ámbito digital, ha sido la base para realizar aquí un estudio comparativo entre diferentes concepciones artísticas del movimiento, así como entre un arte pasado y otro actual que permite ver cómo los avances tecnológicos han originado cambios radicales en la naturaleza corpórea, espacial y móvil de la obra. La investigación de Betancourt propone un nuevo arte cinético que, por medio del error, se hace crítico, se mimetiza con el movimiento en tiempo real que la contemporaneidad demanda y destapa el artificio de imágenes que imitan a la realidad como si quisieran sustituirla.

Palabras clave

Arte; Vídeo; Pintura; Movimiento; *Glitch*; Simulacro.

Abstract

In recent times, artistic creation has come closer to the media image proposed by Internet, thus seriously altering an aesthetic experience based before on movement of the viewer around the work and now defined by screens that induce passivity. Michael Betancourt's video work, part of the so-called glitch art, which focuses on the failure that can occur within the digital realm, has been here the basis for a comparative study between different concepts of movement in art, as well as between a current and a past art, a comparison that allows us to see clearly how

1. Universidad de Sevilla (*jgarcia20@us.es*).

technological advances have produced radical changes in the physical, spatial and mobile nature of the artwork. Betancourt's investigation proposes a new kinetic art that becomes critical through error, mimics the real-time movement that contemporary culture demands, and uncovers the artificiality of images that mimic reality as if they wanted to replace it.

Keywords
Art; Video; Painting; Movement; Glitch; Simulacrum.

INTRODUCCIÓN

En *Esperar lo inesperado* Paul Virilio nos advierte de que la televisión «ha trastocado en última instancia todas las formas de la representación artística, gracias a esa repentina presentación en la que el tiempo real vence definitivamente al espacio real de las obras maestras». [2]Esta afirmación, que bien puede hacerse extensible a los nuevos medios de comunicación audiovisual, saca a relucir la obsesión contemporánea por la inmediatez. Las palabras «representación» y «presentación» no aparecen en ese orden por casualidad: efectivamente, en nuestro tiempo y en nuestro espacio, inmersos en esa Red global de conexiones infinitas, creemos asistir en todo momento no a una representación desfasada sino a la presentación de los sucesos ante nuestros ojos, esto es, a un movimiento en tiempo real que nos muestra todo cuanto acontece, ya sea cercano o lejano, en el mismo momento de acontecer.

Ante esta fascinación poco puede hacer la imagen pretérita si no se adapta a su contexto cambiante y a los nuevos patrones de comportamiento del público que recibe su mensaje. El tiempo de la creación artística ha sido tradicionalmente el opuesto al tiempo real, ha representado lo inmutable, lo atemporal, de ahí que el necesario cambio deba asentarse en buena medida sobre cuestiones que atañen a su movilidad, entendida tanto en su dimensión formal –el movimiento que el autor pretende expresar a través de la forma– como, muy especialmente, en la relativa a su relación con el espectador –el movimiento que lleva al encuentro entre los dos integrantes de la experiencia estética–. Ambas dimensiones son reflejo la una de la otra, por lo que la primera deberá entenderse, dentro del arte que no ofrece movimiento real, como algo más que un mero artificio compositivo que hace móvil lo inmóvil; de esta condición formal pueden extraerse conclusiones acerca del modo en que percibimos y modificamos nuestro entorno visual en respuesta a complejos mecanismos mentales.

El presente artículo reflexiona sobre el papel del movimiento en esta convergencia entre la imagen fija y las imágenes fugaces de los medios de masa, las cuales, falazmente, nos acercan tanto al propio espectáculo de la vida que casi parecen suplantarlo. Pensar en estos términos nos lleva de manera ineludible al joven artista y esteta norteamericano Michael Betancourt (1974), cuya labor nos vale, en su doble faceta teórica y creadora, como apoyo para este estudio. Concretamente, su ensayo «Motion Perception in Movies and painting: Towards a New Kinetic Art» («La percepción del movimiento en el cine y en la pintura: hacia un nuevo arte cinético»), publicado en 2002, ha constituido la base sobre la que hemos analizado su propio trabajo como videoartista, siempre en relación a ese arte cinético del que el autor pretende aportar algunas claves. La obra de Betancourt, aún poco atendida en castellano, ejemplifica a la perfección las ideas apuntadas en torno a la relación entre el arte y la tecnología y, además, por medio de su acercamiento a

2. Virilio, Paul: «Esperar lo inesperado», en *Seducidos por el accidente*. La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2005, 23.

la tendencia *glitch*, que ha hecho estética del error digital, registra el potencial del acontecimiento en directo, de lo fugaz y lo transitorio.

La investigación realizada propone un análisis comparativo e interpretativo que se mueve entre el pasado y el presente con idea de ilustrar cómo los nuevos medios a nuestro alcance configuran no sólo visiones y lecturas inéditas en los discursos artísticos recientes, sino también nuevos patrones de comportamiento humano en sociedad. El estudio presenta así dos bloques estrechamente vinculados: el primero aborda, a través de las conexiones entre pintura y cine, el problema de la percepción humana en su asimilación del movimiento ilusorio, y lo hace atendiendo a la investigación teórica y visual de Betancourt; el segundo plantea una reflexión crítica acerca del trabajo de este artista como integrante de una tendencia que propicia un nuevo modelo de acceso a la obra de arte. Se trata, por tanto, de un recorrido que abarca la dimensión formal del movimiento como elemento constitutivo de la obra de arte, pero que, inevitablemente, revela cambios en la relación dinámica que entre el espectador y la obra debe producirse para que ésta pueda reafirmarse en su significado.

EL MOVIMIENTO SIMULADO

La historia de la pintura es la de una disciplina que durante siglos ha insistido en ser lo que no es, pretendiendo hacer tridimensional lo que es bidimensional o intentando imprimir dinamismo a lo que es estático. El interés que la crítica ha venido demostrando en rasgos como el espacio o el movimiento pictóricos radica principalmente en lo que en ellos hay de prestidigitación: es una carencia lo que promueve el análisis de las soluciones que han intentado suplirla. En su ensayo «Motion Perception in Movies and painting: Towards a New Kinetic Art», Michael Betancourt analiza algunas de las estrategias que han seguido maestros como Rubens o Bacon para integrar la sensación de movimiento en sus composiciones. Partiendo de teorías cognitivas y de la psicología de la Gestalt, Betancourt toma del psicólogo Helmholtz lo que éste denomina como «principio de similitud», gracias al cual percibimos como movimiento real lo que no es más que la ilusión de movimiento.[3] El ejemplo más claro que de este principio puede hallarse en el arte es el cine, cuyo artificio es tan eficaz que parece difícil asumir que el movimiento que nos muestra es una imitación, un engaño perfecto que nos hace olvidar que lo que vemos no es sino una sucesión de fotografías estáticas que nuestra mente transforma en una visión unificada. Lo explicaba Max Wertheimer en 1912: «Cuando varias señales luminosas inmóviles se siguen unas a otras formando una secuencia, se aprecia un desplazamiento unitario de una única luz en el espacio».[4]

3. Betancourt, Michael (2002): «Motion Perception in Movies and painting: Towards a New Kinetic Art». En: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=349> [18 de abril de 2015].

4. Citado en Arnheim, Rudolph: *Ensayos para rescatar el arte.* Madrid, Cátedra, 1992, 202.

Partiendo de esta base, Betancourt argumenta que el movimiento cinematográfico no es diferente en esencia al movimiento pictórico, y que ambos se contraponen al movimiento que podemos apreciar en las cosas que nos rodean: «A diferencia del movimiento en el mundo real (...), el movimiento de las películas y el de la técnica del movimiento pictórico es enteramente resultado de una percepción humana. El movimiento que vemos no existe salvo dentro de nuestra percepción. El 'principio de similitud' es una explicación de cómo interpretamos. Lo que vemos resulta de una comparación interna entre la experiencia sensorial inmediata y el conocimiento previo».[5] Quedan así emparentados dos movimientos que nos resultan ciertamente lejanos en una primera intuición: en la pintura es visiblemente falso; en el cine parece real como la vida. En ambos medios, no obstante, lo móvil aparece como resultado de un proceso mental.

Lo que el cine logra por acumulación y sucesión de múltiples imágenes lo consigue la pintura combinando en una sola diferentes fases del movimiento que aspira a representar, provocando ciertas incoherencias que van desde lo más sutil a lo más evidente. De uno y otro extremo expone Betancourt sendos ejemplos: *Helene Fourment con abrigo de pieles* (1638), de Rubens, y *Tres estudios de Lucien Freud* (1969), de Bacon. En el cuadro barroco puede apenas atisbarse un desplazamiento del cuerpo de la mujer retratada. Semicubierta con un abrigo, el pubis queda oculto, lo cual disimula la distorsión que el crítico John Berger describió ya en *Modos de ver*: las piernas y el torso no se juntan de manera anatómicamente coherente, pues la parte inferior del cuerpo muestra un desplazamiento diferente al de la parte superior, como si Rubens hubiera fusionado en una única visión dos momentos

FIGURA 1. RUBENS. *HELENE FOURMENT CON ABRIGO DE PIELES*. 1638. En: <*https://classconnection.s3.amazonaws.com/644/flashcards/3949644/jpg/peter_paul_rubens_-_het_pelsken_1636-1638_1_-1419041F04A0495A377.jpg*> [25 de febrero de 2016].

5. BETANCOURT, Michael: *Op. Cit.*

del giro que realiza la mujer.[6] Este desajuste, prácticamente imperceptible, ilustra cómo el pintor debe jugar no con un movimiento del cuadro del que obviamente no puede disponer sino con ese otro que se da en la mirada del espectador, que en su recorrer la imagen «encaja las diferentes posiciones de su cuerpo para formar un todo coherente».[7] Es sólo contando con un espectador en potencia que el pintor puede incluir en la experiencia estética el tiempo y el cambio, factores ambos imprescindibles para la consecución del movimiento y que el cuadro por sí solo no puede ofrecer. En el binomio obra-espectador el tiempo es el que éste tarda en recorrer la obra con sus ojos, y el cambio lo propicia la mencionada distorsión formal: en el lapso que va del momento en que el observador se detiene en las piernas a ese otro en que lo hace en el torso se produce el cambio, y con él, nace el movimiento.

Pasando a la obra de Bacon, segundo ejemplo propuesto por Betancourt, toda sutileza desaparece. No puede ya hablarse de una distorsión mínima sino de la transformación del modelo, Lucien Freud en este caso, en un verdadero monstruo. Si interpretamos las curvas imposibles, las deformaciones blandas y los rostros fragmentados como efectos provocados por el movimiento es sólo porque la pintura nos ha acostumbrado a tales convencionalismos en la representación. De no ser así, lo que se presenta ante nuestros ojos sería un ser cruelmente atacado. Y es que Bacon reúne en los tres paneles que componen la obra todo un muestrario no sólo de las posiciones cambiantes de su inquieto amigo durante el tiempo de pose, sino también de varios puntos de vista que evidencian desplazamientos en la posición del pintor. Por si esto fuera poco, la concepción de la obra como tríptico implica la suma de instantes en una narración alargada que toma rasgos del cine o de la secuencia fotográfica. El pintor funde en un cuadro varias realidades espaciales y temporales, y luego repite esta operación dos veces más, de tal forma que resulta una secuencia de tres imágenes que son también secuencias en sí mismas.

Pero ¿qué puede decirnos este análisis de Betancourt sobre el movimiento en relación a su propia obra? Abandonar el ámbito de la pintura y centrarnos en el de la videocreación supone reflexionar acerca de ese movimiento cinematográfico que, en comparación con el pictórico, estaríamos tentados a calificar como real, a pesar de ser, como hemos visto, igualmente artificioso. Fijémonos en la obra *The Kodak Moment* (2013) de Betancourt. Se trata de un vídeo de dos minutos de duración en el que vemos a una mujer –la actriz de cine mudo Mae Murray– que se mueve a la manera en que podría hacerlo la Helene Fourment de Rubens, girándose ante el espectador de manera lánguida y sensual. Como corresponde a su condición cinematográfica, la sensación de movimiento se consigue por la sucesión de fotogramas estáticos, pero ocurre que los rasgos que nos permiten encuadrar la obra dentro de la tendencia del arte *glitch* la acercan a la naturaleza del movimiento pictórico.

Para comprender mejor este fenómeno es necesario situarlo en su contexto. Lo que se ha denominado como arte *glitch* se fija en fallos transitorios que no afectan

6. Berger, John: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
7. Betancourt, Michael: *Op. Cit.*

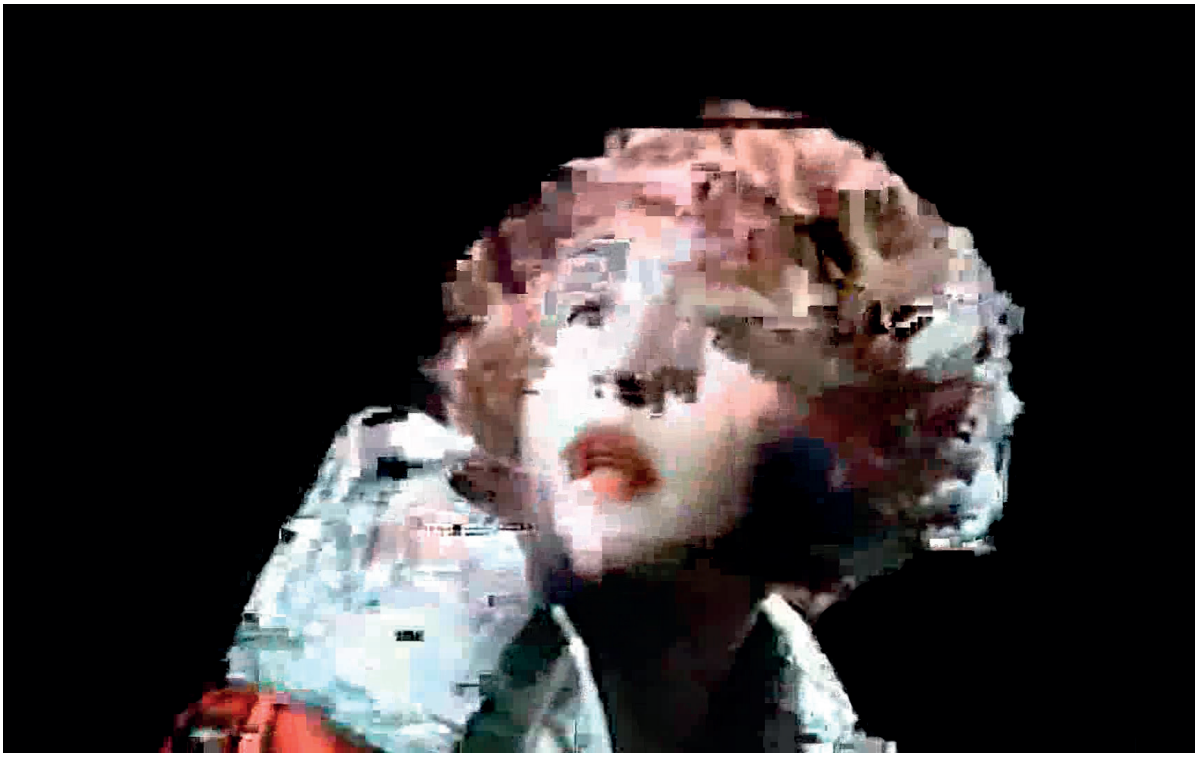


FIGURA 2. BETANCOURT. FOTOGRAMA DE *THE KODAK MOMENT.* 2013.
En: <*http://www.othercinema.com/otherzine/motion-pictures-an-expanded-framework/*> [25 de febrero de 2016].

de manera decisiva al funcionamiento del sistema en que se originan, pero que interrumpen momentáneamente el flujo de información.[8] Era cuestión de tiempo que el arte centrara su mirada sublimadora en los accidentes provocados por el aluvión de píxeles que compone parte de nuestro imaginario actual. El término *glitch* llegó al arte en mitad de los 90 a través de la música.[9] Artistas y teóricos como Iman Moradi o Rosa Menkman contribuyeron a encontrarle un hueco entre las artes visuales, definiendo una estética del error extensible a nuestro entorno maquinizado: la nube de píxeles que recorre súbitamente la pantalla del televisor, las franjas de color saturado que impiden la lectura total de una imagen digital, el barrido fluctuante cual reflejo acuático en un monitor mal conectado... Estos accidentes ofrecen nuevas maneras de desestabilizar la representación, de quebrarla, de negar su integridad, de ahí que hayan pasado de ser fallos frustrantes para los usuarios de aparatos electrónicos a efectos deseados y buscados por artistas que manipulan los diferentes medios para producirlos premeditadamente. Esta manifestación constituye uno de los más recientes atentados que contra la imagen límpida, constante y definida se han venido perpetrando desde las primeras vanguardias artísticas de

8. Menkman, Rosa: *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam, Network Notebooks, 2011.
9. Ajo, Pedro (2014): «La estética del error en la edad digital». En: <*http://es.scribd.com/doc/196913083/La-estetica-del-error-en-la-edad-digital#scribd*> [18 de abril de 2015].

principios del siglo XX, cuando queda patente que del retorcimiento y la quiebra nacen nuevos y poderosos enunciados.

Dentro de este mundo desvirtuado *The Kodak Moment* adquiere todo su sentido. Betancourt se apropia de un material grabado en 1922 y lo adultera digitalmente para deteriorar la imagen, de manera que, durante el visionado, creemos hallarnos ante una grabación defectuosa y cargada de interferencias: el fondo negro entra en la figura continuamente, salpicándola con píxeles descontrolados que ponen en cuestión la solidez de la carne; los perfiles fluctúan imposibilitando asimilar la forma; el rostro, en primer plano, se abre de pronto y deja ver el cuerpo en la lejanía como un rastro persistente y errático de un plano anterior. Todo esto ocurre en un constante y fugaz parpadeo que hace aún más evidente la naturaleza de simulacro de la secuencia a la que asistimos, la cual se aleja así de la ilusión perfecta que propone el cine convencional. Estos desajustes son propios del efecto denominado *datamoshing*, el cual, por medio de una manipulación de los sistemas compresores de la información digital, parece revelar el interior pixelado y en continuo movimiento de imágenes falsamente nítidas y perdurables. Lo que *The Kodak Moment* nos muestra, por tanto, no es una mujer, es sólo nuestra interpretación de una serie de señales vía satélite, nuestra traducción de un lenguaje cuyo código es fácilmente alterable y de un conjunto de datos electrónicos inmateriales ordenados según patrones que no alcanzamos a descifrar.

El acercamiento de Betancourt al *glitch* llega como consecuencia lógica de una investigación preocupada primordialmente por la relación entre el ser humano y el medio virtual y maquinizado que está instaurando, y por cómo éste modifica la casi totalidad de las facetas de nuestra vida, entre las cuales la creación y recepción de imágenes es una más. Su análisis del movimiento se entiende en este marco como una indagación en los mecanismos de la mente humana en su adaptación a una nueva existencia guiada más por simulacros de actos que por actos verdaderos. Es ahí, en esa presentación en tiempo real que decía Virilio, que el movimiento y su ilusión constituyen pistas que seguir para comprender cómo asimilamos la realidad inédita que ante nuestros ojos toma cuerpo. La tecnología, como muy bien nos recuerda Susan Ballard, «no puede existir sin movimiento, y sin movimiento no hay información. El movimiento introduce el ruido por imperceptible que éste sea. Tan pronto como algo se mueve recoge rastros de polvo y suciedad, *glitches*, equivocaciones, y errores. Sin (...) ruido no hay nada que oír. La transmisión exacta es imposible».[10] En su ámbito digital el *glitch* es, por tanto, inevitable, y de su naturaleza no puede sustraerse el movimiento: su definición implica la asunción de lo efímero como concepto. El *glitch* convertido en arte entraña, por un lado, la sublimación de lo transitorio, su eternización, y por otro, contrariamente, cierta desmitificación del arte dirigido hacia visiones fugaces que nada tienen que ver con los anhelos de perpetuidad tradicionalmente a él asociados. Ahora la creación artística se mimetiza con un movimiento experimentado en tiempo real. El *glitch*

10. Ballard, Susan: «Information, Noise, et al.», en Nunes, Mark (ed.): *Error: Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*. New York/ London, Continuum, 2010, 60.

tiene sentido sólo cuando existe un observador que lo experimenta en directo, que lo entiende como un fallo y que rápidamente lo olvida. Como accidente que es actúa durante escasos segundos y luego desaparece; es una sorpresa inesperada, un momento único e irrepetible.

Pues bien, retomemos, tras estas aclaraciones acerca del arte *glitch*, el tema de la señalada hibridación en el movimiento que percibimos en *The Kodak Moment*. Las conclusiones finales que Betancourt establece en su ensayo apuntan a un posible enriquecimiento mutuo de los lenguajes pictórico y cinematográfico, gracias precisamente a la defendida coincidencia que se da en la base perceptiva de las estrategias de las que ambos medios se valen para expresar lo móvil: «la unión del movimiento visual en el cine con el movimiento pictórico crea una base histórica para un arte cinético visual específicamente derivado de los problemas de la pintura pero usando la tecnología de las películas».[11] *The Kodak Moment* presenta esta naturaleza mixta: finge moverse recurriendo al mismo engaño que utiliza cualquier otra película, pero he aquí que, además de la sucesión de imágenes detenidas propia del cine, puede apreciarse en ella la unión en un solo fotograma de dos o más momentos separados en el tiempo, lo cual es, como vimos, un rasgo clave atribuido al movimiento pictórico. Dicho de otro modo, si el cine consigue simular movimiento gracias a la acumulación de fotografías estáticas -cada fotograma puede considerarse entonces como una unidad de movimiento aislado y suspendido- *The Kodak Moment*, aun aprovechando tal artificio, no renuncia a hacer de sus imágenes algo así como obras pictóricas en lo que a su concepción del movimiento se refiere. Si detenemos la reproducción del vídeo repetidas veces acabaremos topándonos con algún fotograma que puede emparentarse con la pintura de Bacon y su multiplicidad de posiciones y puntos de vista.

De esta intromisión de lo pictórico en lo cinematográfico, la presencia del *glitch* es, como ya apuntamos, responsable directa. ¿De qué manera interviene el error en esta contaminación? El cine convencional no fusiona diferentes fases de un movimiento en un mismo fotograma; cada fase proyectada desaparece con la inmediatamente posterior, formando ya parte de un pasado que la memoria del espectador debe recrear para enlazarlo con el presente y percibir así el movimiento. El *glitch* rompe esta fluidez con insertos abruptos e interferencias, con fragmentos intrusivos de imágenes que parecen fuera de lugar o provienen de otros momentos, anteriores o posteriores, pertenecientes a la misma narración. Es lo que ocurre en *The Kodak Moment* y es lo que destaca Betancourt de la pintura de Bacon: la convivencia en la misma imagen de varias unidades de movimiento que en la realidad no podrían coexistir. Por medio del fallo, ya sea fortuito o inducido, el truco queda expuesto; seguimos percibiendo movimiento pero entendemos ya que sólo es real dentro de nuestra mente.

No es descabellado afirmar, por tanto, que el desarrollo de la tendencia *glitch* ha sido avivado en parte por una necesidad de cuestionamiento de imágenes ante las

11. Betancourt, Michael: *Op. Cit.*

que hemos perdido todo sentido crítico.[12] Artistas como Betancourt, Rosa Menkman o Takeshi Murata lo hacen desde el propio ámbito digital, mientras que otros como Andy Denzler, Li Songsong, Alejandro Bombín o Kon Trubkovich se acercan al *glitch* a través de la materia pictórica, sumando así ejemplos de ese deseable trasvase de códigos estéticos entre medios diferentes que Betancourt señala como posible fuente de hallazgos para el surgir de un arte cinético hasta ahora desconocido. La película pictórica que es *The Kodak Moment* trae a primer término cuestiones relevantes para las generaciones que han crecido en la era del simulacro en tiempo real. Su movimiento es el de la imagen mediática que Internet reparte de manera simultánea por todo el globo, y sus estrategias para alcanzarlo van más allá de una realidad formal cerrada, respondiendo abiertamente a nuevos modelos de acceso al arte generadores a su vez de nuevos sistemas que organizan el movimiento de la obra y del espectador en relación a ella.

UNA NUEVA REALIDAD, UN NUEVO ESPECTADOR

El mundo que nos propone Internet ha configurado, casi sin que nos percatemos de ello, una nueva manera de acceder a la información que en muchos casos nos aleja de la experimentación física y directa. La problemática que planteó Walter Benjamin en torno a la reproductibilidad de la obra de arte alcanza hoy, como fácilmente puede adivinarse, el paroxismo[13]: el aura de las grandes obras del arte clásico, como profetizaba el autor, ha desaparecido o, más bien, como matiza José Luis Brea, se ha enfriado.[14] El «aquí y el ahora de la obra de arte» ha dejado paso a un donde sea y cuando sea.[15] Ya no es tanto objeto único situado en un lugar único como la fuente primera de una posterior multiplicación masiva –«ubicuidad generalizada»- en las pantallas de todo el mundo[16]; no ya representación finalizada a la espera de ser contemplada sino presentación en directo ante espectadores que dedican a su observación escasos segundos antes de pasar a una nueva imagen.

Internet despliega un mundo visual inabarcable. En él conviven el más asombroso nivel de detalle y la más ínfima resolución, si bien es evidente una tendencia hacia el empobrecimiento de la calidad de la imagen y del sonido. La música y las imágenes comprimidas pierden información supuestamente innecesaria con tal de hacerse más fácilmente transportables por las conexiones aéreas globales.[17] Así, cuando accedemos en nuestras pantallas a la reproducción de una obra de arte física lo hacemos en realidad a una versión de los cientos que se nos brindan de manera simultánea. Cualquiera de estas imágenes, por fidedigna que parezca, difiere siempre

12. Betancourt, Michael (2011): «Critical Glitches and Glitch Art». En: <*http://www.hz-journal.org/n19/betancourt.html*> [22 de abril de 2015].
13. Benjamin, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras Completas, Libro II, Volumen 2*. Madrid, Abada editores, 2008.
14. Brea, José Luis: *Las auras frías*. Barcelona, Anagrama, 1991.
15. Benjamin, Walter: *Op. Cit.* 13.
16. Brea, José Luis: *Op. Cit.* 12.
17. Menkman, Rosa: *Op. Cit.*

de la original en aspectos fundamentales como la gama cromática, la intensidad lumínica, el tamaño y, por supuesto, su misma corporeidad, pues sustituye la materia que compone la pintura o la escultura por señal lumínica intangible. Pero a cambio de este falseamiento promete inmediatez, y esto le asegura una ventaja importante con respecto a cualquier reliquia de museo. Estas creaciones se mueven ahora en forma de señales electrónicas a los hogares de nuevos espectadores, invirtiendo así el modelo hasta hace poco predominante. Hoy, más que nunca, pensamos de nuevo en Benjamin cuando decía que la reproducción puede «poner a la copia en situaciones que no están al alcance del que es el propio original. Ante todo, permite que éste salga al encuentro del propio perceptor».[18]

Y esto es así hasta tal punto que la copia ha suplantado en ciertos aspectos al original: es ella la que, la mayoría de las veces, nos lo da a conocer, poniendo en cuestión su papel primero y todo el sistema centenario de creencias que en torno a él se ha montado, no dejándole otra función que la de «valer como una especie de 'fondo de garantía' que avalaría la *validez* de nuestra experiencia», que no es sino experiencia virtual que precede a la física.[19] Ante el original el nuevo espectador espera poder confirmar todo cuanto previamente a través de la Red ha visto, leído y escuchado. Es como consecuencia de ese bombardeo mediático que se encuentra ahí, frente al objeto físico y real, queriendo comprobar no se sabe muy bien qué, tal vez anhelando sentir algo de esa aura que lo dota de su condición de ídolo. «Si ya no acudiera el receptor al objeto como depositario del valor que, en su juicio de gusto, le reconoce, acudirá a él como testigo del que circula en los *media*, como fetiche residencia del concurso mediático de la opinión pública».[20] Y tal vez, como plantea Brea, exista aún un aura, pero no ya, desde luego, como vestigio persistente del valor ritual asociado tradicionalmente a la obra, sino una nueva nacida precisamente del sistema al que Benjamin señalaba como culpable de su desaparición: «La velocidad de circulación de la información relativa a un objeto cualquiera imprime sobre éste un efecto aurático».[21] Así, es éste un nuevo halo impuesto a nuestra mirada por las estrategias de poder que dictan qué cosas merecen nuestra atención. Al servicio de su encumbramiento se activan los mecanismos de un movimiento frenético a escala mundial que dota a los elegidos con el don de la omnipresencia.

Una pieza como *The Kodak Moment* nos coloca, sin embargo, ante un dilema bien diferente: el arte nacido en el ámbito informático o en la propia Red encuentra ahí su hábitat natural; su experimentación pertenece a ese escenario, y no puede hablarse, por tanto, de la dislocación de un original que realmente no existe. La obra de Betancourt se proyecta en festivales y galerías prestigiosos, pero puede verse igualmente en Internet, y ocurre que en ninguno de estos medios, o lo que es lo mismo, en cualquiera de ellos, asistimos a la creación original. De este modo es posible afirmar, siguiendo el análisis comparativo iniciado en el capítulo anterior, que la pintura se mimetiza por medio de su reproducción digital con la obra

18. Benjamin, Walter: *Op. Cit.* 13.
19. Brea, José Luis: *Op. Cit.* 33.
20. *Idem*. 36.
21. *Idem*. 109.

virtual propiamente dicha, y que de ella recibe la naturaleza inmaterial que le confiere una capacidad de movimiento casi absoluta, pudiendo alcanzar en segundos cualquier rincón del planeta por lejano que sea. Este cambio sustancial, en unión con los recientes patrones de comportamiento que hemos desarrollado con respecto a la experiencia estética, ha originado una de las más radicales alteraciones en la relación entre el espectador y la obra de arte. El flujo acelerado y constante en el tráfico mundial de imágenes se ofrece hoy a un público frecuentemente inmóvil, el cual asiste atónito a la creación de siglos y continentes enteros en un tiempo de pocas horas y en un espacio de escasos metros cuadrados.

Al perder su condición de objeto físico la obra de arte deja de compartir nuestro espacio, y este hecho trastoca sobremanera una experiencia estética siempre condicionada por el movimiento espacial del espectador en torno a aquella. La pantalla imprime levedad, anula el peso de la presencia corpórea y conduce a una observación superficial y desinteresada. David Barro nos advierte de que hoy «el arte ha perdido su capacidad contemplativa a favor de lo mediático, de la comida rápida, y eso ha afectado y mucho, a la pintura. Cada vez es menor la capacidad de concentración por minuto de las personas».[22] Frente a la degustación lenta y pausada que sería deseable prevalece actualmente una especie de zapping, un consumo irreflexivo forzado por la sobrecarga de datos con que la Red nos apabulla más que nos ilumina. Así, «la nueva forma de consumir imágenes condiciona agudamente nuestra manera de leerlas y posteriormente de digerirlas. Por eso esa menor capacidad de concentración se debe a una pérdida previa de la disposición de contemplación».[23] Una idea como esta no hace sino actualizar la contraposición benjaminiana entre una recepción basada en el «recogimiento» y esa otra que él denomina «recepción distraída», la cual surge como consecuencia directa de un movimiento acelerado que interrumpe la inmersión del espectador.[24] En tiempos de Benjamin este movimiento lo encarnaba el cine y su sucesión de imágenes constante y aturdidora. Hoy, irónicamente, la experiencia cinematográfica, en su sentido primero y ya casi romántico –con su aquí y su ahora, con su oscuridad, con su luz, con su convivencia callada–, parece casi un lapso de tiempo detenido si nos atenemos a la actual apreciación de una humanidad alienada que asiste a la vida como veloz espectáculo mediático más que involucrarse en ella como fuerza actuante. La experimentación de la obra de arte, como ha ocurrido primero con nuestra concepción del espacio y las relaciones sociales, se ha desmaterializado, siguiendo así el curso lógico de la realidad en la que se halla inmersa. Muy bien lo entiende Benjamin cuando escribe que la masa distraída «sumerge (…) la obra de arte dentro de sí, la envuelve en su oleaje, la abarca por entero en su marea».[25] Es el precio que debe pagarse por la tan deseada inmediatez: «el tiempo real vence definitivamente al espacio real de las

22. Barro, David: *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser la pintura hoy*. La Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2009, 18.
23. *Idem*. 19.
24. Benjamin, Walter: *Op. Cit.* 44.
25. *Idem*. 43.

obras maestras», decía, recordemos, Paul Virilio. Sin espacio no hay movimiento real posible, sólo presentación en directo.

En efecto, la interpretación de la obra de arte surge de una interacción entre el espacio que le es propio y ese otro que pertenece al espectador. El recorrido que éste habitualmente realiza en su análisis, circular para la escultura y rectilíneo para la pintura, proporciona, en un continuo vaivén, una visión lejana y otra cercana, y ambas posibilitan, al conjugarse, la asimilación total de la obra, desde su estructura básica hasta el tratamiento que el artista decide aplicar a su materia. Ante una reproducción digital ambos espacios dejan de tener sentido: el movimiento del cursor sobre la pantalla sustituye al caminar; buscar esa visión detallada que se deleita en la pincelada equivale a aumentar el tamaño de la imagen y descubrir el píxel siempre revelador del simulacro; cerrar o minimizar la ventana es como abandonar el cuadro y recorrer el espacio que lo separa del siguiente. Sin camino que transitar, sin peregrinaje hacia el objeto real -ya sea porque no existe o porque se conforma con su copia-, el espectador aguarda el truco de magia gracias al cual, en fracción de milésimas de segundo, la nada absoluta deja paso a la obra acabada.

Este puro surgir enfría la relación entre el espectador y la obra: confinados a espacios diferentes, el observador no tiene acceso a ella -o lo tiene únicamente a través de intermediarios-, porque pertenece ahora a un entorno en el que su cuerpo físico no tiene cabida. Frente a nuestra movilidad severamente reducida, es la imagen la que parece entonces animarse en su presentación en directo, y esto acarrea un cambio profundo que hemos asumido con cierta ligereza, aun cuando modifica de manera significativa la lectura y comprensión de la obra y su proceso: frente a la pantalla asistimos en cierto modo a la creación de una imagen que se va completando en un barrido vertical, que pasa de lo pixelado a lo nítido durante el tiempo de carga. La imagen digital convierte en acontecimiento un aparecer que en la pintura física normalmente nos es negado. Puede hablarse, por tanto, de una espera, de un tiempo y un movimiento presentes, y ninguno es ajeno al interés por lo incompleto, lo transitorio o lo errático.

En algún momento, el error durante el surgimiento de esa imagen, o durante la reproducción de una película o una pieza musical, pasó de ser una molestia que debía eliminarse mentalmente para alcanzar una plena comprensión a un elemento constitutivo más, que da pie no a una imagen fallida sino a una imagen inédita cargada de un nuevo y poderoso potencial. Así lo ha visto buena parte de la crítica que se ha acercado a este fenómeno: «En su 'falta de comunicación', el error señala una vía de escape de los previsibles confines del control informático: una apertura, una virtualidad, una poiesis».[26] El *glitch* proporciona nuevos caminos creativos por medio de un cuestionamiento del mismo concepto de error, de lo que supone su negativa a desaparecer en una sociedad cada vez más empeñada en erradicarlo. De él pueden desprenderse significados inesperados -para el público y para el propio creador- reveladores de ciertos deseos inconscientes. *The Kodak Moment* así

26. Nunes, Mark: «Introduction», en Nunes, Mark (ed.): *Error: Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*. New York/ London, Continuum, 2010, 3.

lo demuestra. La presencia del *glitch* reafirma una observación en tiempo real que no puede separarse de un movimiento muy distinto de aquel que ha caracterizado durante siglos el encuentro entre la obra de arte y su público. Para un espectador aletargado que «sólo espera lo inesperado» el error, el fallo, el accidente, constituyen la última sorpresa posible en la pretendida perfección digital.[27] De ahí viene su innegable fascinación.

CONCLUSIONES

La reflexión aquí planteada en torno a una doble dimensión del movimiento en el arte, una formal e intrínseca a la obra y otra que se proyecta fuera de ésta en su relación con el espectador, nos ha llevado a revisar las implicaciones del arte *glitch* en general y del trabajo de Michael Betancourt en particular. Concebimos su obra *The Kodak Moment*, a la luz de un planteamiento que tiende a la unión de los diferentes medios artísticos y no a su segregación, como ejemplo de un nuevo arte cinético que rebasa los límites impuestos por los lenguajes pictórico y cinematográfico y camina hacia su mezcolanza. Esta hibridación es sólo un ejemplo de otras muchas posibles que, según Betancourt, podrían constituir hallazgos importantes en el surgimiento de futuros discursos artísticos.

El arte que sublima el accidente digital asume en su acabado formal rasgos del mundo de los videojuegos y de las grabaciones amateurs subidas a la Red, pero es en su relación con el espectador que revela su más poderosa evocación de la realidad reciente: su movimiento se emparenta con el que la cultura contemporánea reclama, ese presente continuo que lo abarca todo directa y rápidamente, aunque para ello haya que sacrificar la entidad corpórea de las cosas. Ciertamente, la desmaterialización propia de lo digital ha expulsado al espacio de la ecuación de la experiencia estética, lo cual implica la presencia de un espectador inmóvil frente apariciones que simulan moverse sin hacerlo realmente.

En la conjunción entre un movimiento formal y otro espacial encuentra el *glitch* su potencial crítico. Su clara tendencia al amaneramiento estético del fallo no debería ocultar su capacidad para destapar el artificio de la realidad de simulaciones que nos ha sumido en un acomodamiento de lo inauténtico. En ella la reproducción masiva de la obra de arte física favorece el letargo generalizado dando continuidad al simulacro. El arte *glitch*, a pesar de compartir con ésta las mismas vías de movimiento hacia el espectador, cuestiona por medio del accidente su propia condición, evidenciando de esta manera su naturaleza artificial y contribuyendo, aunque sea en pequeña medida, al despertar de un público enajenado. En palabras de Iman Moradi, el error es necesario porque «humaniza la máquina alineándola con nuestra propia capacidad de errar. La máquina de alguna manera se vuelve

27. Virilio, Paul: *Op. Cit.* 29.

menos amenazante cuando es vulnerable».[28] Revelar el simulacro es evidenciar el control que la tecnología ejerce sobre sus usuarios.

Por otro lado, para terminar, no podemos pasar por alto una última cuestión relativa al aura y a su enfriamiento: éste puede revertirse, pues también ella se mueve; su frialdad no tiene por qué ser permanente. Nuestra apreciación de la obra de arte está haciéndose continuamente, cambia, se desplaza, es inestable, fluctúa como los valores de mercado, toda parada suya es provisional.[29] No es vano entonces recordar, –y descargarnos así de cierto pesimismo tecnológico–, que el consumo indirecto y acrítico no ha erradicado el tránsito físico del público mundial en busca de la obra de arte. Entre verdaderos deseos de inmersión contemplativa y fetichismos consumistas, aun en nuestro presente se hacen evidentes las ventajas asociadas a la contemplación directa, todas ellas implícitas en un movimiento del espectador hacia la obra que siempre ha sido vital en su entendimiento y que hoy, a pesar del empuje de imitaciones cada vez más eficaces, se resiste a desaparecer.

28. Moradi, Iman (2011): «Seeking Perfect Imperfection: A personal retrospective on Glitch Art». En: <*http://virose.pt/vector/x_06/moradi.html*> [22 de abril de 2015].

29. Brea, José Luis: *Op. Cit.*

BIBLIOGRAFÍA

Ajo, Pedro (2014): «La estética del error en la edad digital». En: <*http://es.scribd.com/doc/196913083/La-estetica-del-error-en-la-edad-digital#scribd*> [18 de abril de 2015].

Arnheim, Rudolph: *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid, Cátedra, 1992.

Ballard, Susan: «Information, Noise, *et al.*», en Nunes, Mark (ed.): *Error: Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*. New York/ London, Continuum, 2010.

Benjamin, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Obras Completas, Libro II, Volumen 2*. Madrid, Abada editores, 2008.

Berger, John: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Betancourt, Michael (2011): «Critical Glitches and Glitch Art». En: <*http://www.hz-journal.org/n19/betancourt.html*> [22 de abril de 2015].

— (2002): «Motion Perception in Movies and painting: Towards a New Kinetic Art». En: <*http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=349*> [18 de abril de 2015].

Brea, José Luis: *Las auras frías*. Barcelona, Anagrama, 1991.

Menkman, Rosa: *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam, Network Notebooks, 2011.

Moradi, Iman (2011): «Seeking Perfect Imperfection: A personal retrospective on Glitch Art». En: <*http://virose.pt/vector/x_06/moradi.html*> [22 de abril de 2015].

Nunes, Mark: «Introduction», en Nunes, Mark (ed.): *Error: Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*. New York/ London, Continuum, 2010.

Virilio, Paul: «Esperar lo inesperado», en *Seducidos por el accidente*. La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2005, 23-31.

EXOTICISM OR THE TRANSLATION OF CULTURAL DIFFERENCE

EXOTISMO O LA TRADUCCIÓN DE LA DIFERENCIA CULTURAL

Ernst van Alphen[1]
Guest Author

Received: 02/01/2016 · Approved: 21/02/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15552

Abstract
In this paper the author analyses the criteria of judgment we bring to bear on artworks in our times of movement, where people and art objects travel the world, but don't always carry in their baggage movements of thought and opinion. In view of the contemporary situation of art as coming from anywhere, and the cultural-critical aspects inherent in that situation, he zooms in on a text from the beginning of the twentieth century as an example of how ideas about aesthetics in relation to otherness have impacted on our thinking about art «in movement», namely Victor Segalen's *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*.

Keywords
Segalen; Bouriaud; exoticism; diversity; aesthetics; symbolis; realism.

Resumen
En el presente artículo el autor analiza los criterios del juicio con el que estudiamos los objetos artísticos de nuestra época de movimiento, donde la gente y los objetos viajan por el mundo, pero no siempre llevan en su equipaje movimientos de pensamiento y de opinión. En vista de la situación actual del arte como algo procedente de cualquier parte, y de los aspectos de crítica cultural inherentes en esa situación, el autor se centra en un texto de comienzos del siglo XX como ejemplo del modo en que las ideas sobre la estética en relación al otro tuvieron un impacto en nuestro pensamiento del arte «en movimiento», en concreto la obra de Victor Segalen *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*.

Palabras clave
Segalem; Bouriaud; exotismo; diversidad; estética; simbolismo; realismo.

---

1. Professor of Literary Studies, Leiden University, the Netherlands (*e.j.van.alphen@hum.leidenuniv.nl*).

EXOTICISM OR THE TRANSLATION OF CULTURAL DIFFERENCE

The «critical dimension of literature and art» is still the most common criterion of aesthetic judgment in Western contemporary aesthetic thought. With the rise of modernist aesthetics, in one way or another, a literary text or artwork is supposed to embody a critical point of view. This critical dimension should, however, not be articulated explicitly, because then it becomes propaganda. It should be demonstrated in an indirect way; shown, acted out, but not said. The implied criticism is not necessarily political, social, or existential. It can also be self-referential, through the implied critique on the literary or artistic tradition. But it is the critical position of a work which serves as a touchstone for critics to differentiate between good and bad works, important and insignificant works.

Instead of analysing an artwork, in this paper I will analyse the criteria of judgment we bring to bear on artworks in our times of movement, where people and art objects travel the world, but don't always carry in their baggage movements of thought and opinion. And instead of on the moving qualities of art, I will focus on the literal movement - of travel, international commerce, and globalization - that has sensitized us to movement. In view of the contemporary situation of art as coming from anywhere, and the cultural-critical aspects inherent in that situation, I will zoom in on a text from the beginning of the twentieth century as an example of how ideas about aesthetics in relation to otherness have impacted on our thinking about art «in movement».

Although the critical dimension is still highly common as a criterion of judgement, at the same time it has become impossible or contested as a standard of judgement in an era that is defined by another feature of modernity, the movement of people, in travel, which is now seen as the condition of cultural postcolonialism. According to French art critic Bouriaud, the comparatist ideology underlying postcolonialism, especially when it manifests itself as multiculturalism, is paving the way for a complete atominization of references and criteria of aesthetic judgment.[2] For, present critical discourse on art and literature is based on the desire for recognition of cultural difference and of the other as other. This consequence of global movement complicates critical judgment radically. In the words of Bouriaud:

> If I am a Western white man, for instance, how can I exercise critical judgment on the work of a black Cameroonian woman without the risk of inadvertently imposing on it an outlook corrupted by Eurocentrism? How can a heterosexual critique the work of a gay artist without relaying a dominant perspective? (25)

This impasse results in what he calls an aesthetic *courtesy*: an attitude that consists of refusing to pass critical judgement for fear of ruffling the sensitivity of the other. This courtesy has as its perverse effect that European and American scholars and critics view non-western writers and artists as guests to be treated with respect and politeness, but not as «full-fledged actors on the cultural scene in their own

2. Bouriaud, Nicolas: *The Radicant.* New York, Lukas & Steinberg, 2009

right». For, the discourse of cultural difference and multiculturalism seems to exclude the possibility that a Chinese writer or artist can be compared to (related to) a Dutch one within a shared theoretical or conceptual space. This is not only so because of the conviction that cultural products should be understood in terms of their cultural specificity (which makes them incomparable), but also because the repercussions of modern aesthetics are not the same for Western writers and artists as for non-Western writers and artists. Whereas Chinese, Nigerian or Mexican writers are supposed to produce their cultural difference and specificity in their works, Dutch, French or American writers and artists are still judged on the basis of the critical dimension of their work. Different criteria for aesthetic judgment are applied depending on the cultural identity of writer or artist.

As a result, as a critique of modernist universalism, multiculturalism is in a way a return to pre-modernist classical Western thought. Classical Western thought as well as multiculturalism operate on a logic of membership. A literary text or work of art is thus inevitably explained by the condition or origin of its author. Everyone is located, registered in and locked into the tradition in which s/he was born. The work of a second-generation Chinese immigrant writer, or of a black, gay African-American artist will be read through the prism of the bio-ethnic framework in which multiculturalism results. The problem of this framework is that it assumes that people are definitely assigned to their cultural, ethnic, geographic or sexual identity. And second, that works of art and literary texts can be explained and judged by these identities. This fixating tendency is paradoxical: the cultural movement of today leads to an arrest of movement.

The multiculturalist position seems to imply, however, a new criterion for aesthetic judgment. If each writer and artist should be judged in accordance with her/his own culture, it implies that contemporary literature and art should be considered as a conservatory of traditions and identities. This function to conserve is, in fact, the opposite of attributing a critical dimension to art and literature. Instead, the degree of success as a conservatory of traditions and identities becomes then the new criterion for critical judgment.

One can argue that art's function of being a mode of conservation rather than being critical, is critical within the contemporary social economic situation. It is critical of the social production of globalization in which traditions and identities are eradicated in the name of economic efficiency. But this critical dimension of the conserving position is extremely limited because highly exclusive. Thus it becomes conservative in the political sense. The conserved traditions and identities can only be understood and appreciated for what they are by viewers or readers who partake of the same traditions and identities. For, the idea that art works and literary texts should be judged according to the codes of its author's local culture implies the existence of viewers and readers who master each culture's referential field. When the reader/viewer does not master the referential field of the artist's culture, s/he cannot really pass a critical or aesthetic judgement about the work, s/he can only get information from the work. Depending on how plausible one thinks the existence of such a viewer or reader mastering each culture's referential field is, one can come to two different conclusions:

1. we should postulate an ideal viewer/reader with the properties of a universal decoder of all cultural traditions and identities (Bouriaud 29)
2. we should accept the idea that aesthetic judgment should be suspended indefinitely.

I know, to put the dilemma as radically and in binary opposition as this is a simplification. But this binary exposes well the ultimate implications (different as they are) of the cultural determinisms of the multiculturalist paradigm.

As a way out of this aporia Bouriaud formulates the new challenge of aesthetic judgment as follows:

> How can we simultaneously defend the existence of cultural singularities yet oppose the idea of judging works by those singularities, that is to say, refuse to judge them only in keeping with their traditions? (40)

Bouriaud finds an answer to this question in the notion of translation. We should not just conform to or follow the codes and references of other cultures, but we should harmonize their codes with other codes, by making them resonate with a history and with problems born of other cultures. Such a practice is an act of translation because translation implies a mastery of both languages. In the act of translation one denies neither the unspeakable nor the possible opacities of meaning, since, as I have mentioned before, every translation is inevitably incomplete and leaves behind an irreducible remainder. (30).

Difficult as it is to understand what translation as criterion for aesthetic judgment can mean, Bouriaud provides some examples of cultural practices and artists who succeed well in this (artistic) practice of cultural translation. These examples of cultural translation are, however, not real cases of aesthetic judgment, but of art production. Here is one example of an eminently «moving» artist. Thai/Argentinean Rikrit Tiravanija has forged connections between conceptual art and the Buddhist tradition. His work would be an exemplary model of movement: of formal and historical transcoding.[3] Another example is Japanese artist Tsuyoshi Ozawa who has renewed objects from traditional Japanese culture by introducing practices originating in the European Fluxus movement. These two artists do not just accumulate heterogeneous elements in their work, but they aim to make meaningful connections in «the infinite text of world culture». (39) They take the movement that characterizes contemporary global culture literally.

Another of Bourriaud's examples is the cultural practice of creolization. «Creoleness is the *interactional or transactional aggregate* of Caribbean, European, African, Asian, and Levantine cultural elements, united on the same soil by the yoke of history»[4] Creolization produces languages, discourses and objects that are the

3. Tiravanija is also Bouriaud's prime example in his earlier work on relational aesthetics.
4. Bernabé, Jean , Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant: «In Praise of Creoleness,» *Callaloo* 13, no. 4, 1990, pp. 891-92

province of both the familiar and the foreign and that express journey rather than territory. The ingredients that compose these languages and objects do not represent instances of otherness in relation to a dominant culture, but simply of «elsewheres» or other ways. (74) Hierarchical relations between centre and margins are not at stake. One can wonder if such a description of crealization is not based on an idealization of creolization. But as an hypothetical example of a practice of cultural translation that is successful in making meaningful relations between its constituent elements, it is clarifying.

Bouriaud also mentions French writer Victor Segalen as a role model for an aesthetic practice based on making meaningful relations between cultures. I want to focus on Segalen as an early example of the new movement in modernity. In the first two decades of the 20th century Segalen developed a concept that can be seen as a more elaborate and complex version of Bouriaud's idea of aesthetic translation. Segalen's term for this mode of translation is *exoticism*. Alleging this is rather surprising because nowadays exotism has a bad name. And not only nowadays, already in Segalen's days; at least for Segalen himself. That is why his writings about exoticism should be seen as an effort to reconceptualise the notorious cultural attitude of exoticism, the product of what we now call global movement. Dwelling in the Chinese city Tientsin, on 18 October 1911 he wrote the following about his own book *Essay on Exoticism*:

> I will not conceal it: this book will disappoint most readers. Despite its exotic title, it cannot be about such things as the tropics or coconut trees, the colonies or Negro souls, nor about camels, ships, great waves, scents, spices, or enchanted islands. It cannot be about misunderstandings and native uprisings, nothingness and death, colored tears, oriental thought, and various oddities, nor about any of the preposterous things that the world «Exoticism» calls to mind. Even less can it be about those writers who gave Exoticism this meaning. For it is in this way that «exoticism» became compromised and bloated. (46)

On 6 May 1913, still in Tientsin, he added to this:

> I will not deplore «incomprehensibilities,» but on the contrary, praise them to the utmost. Most importantly, the book will not be about budgets and administrations, though the worst curse that could fall upon this book would be for it to be forever dismembered, confused with, perhaps even celebrated in good faith under the rubric «colonial,» and classified as colonial literature. (56)

Born in 1878 in Brest, Segalen studied medicine and wrote his thesis about neurotics in contemporary literature. He became interested in the work of painter Paul Gauguin, embarked for Polynesia and arrived in the Marquesas Islands in 1903; too late to meet Gauguin, who had just died. Segalen then wrote a text about his visit to Gauguin's studio in Hiva Oa. In this he also becomes a defender of the «natives» and is critical about the colonial administration. Discovering the Maori civilization at a moment when their extinction was already under way thanks to their colonialization, he wrote extensively about this culture.

After his contact with the Maori he started to move around the world incessantly. In 1907 he published a book, titled *The Lapse of Memory*, which portrays the

culture of a people, the Maori, debilitated by colonialization. Upon returning in Paris, he studied Chinese. He participated in an archaeological mission to the «middle kingdom» and after that he stayed frequently for long periods of time in China. In 1912 he published in French a book, titled *Stèles*, which is intensely inspired by his contact with Chinese culture. His capacity for empathy with this culture is so great that, as I have been told, among Chinese readers this book passes today as a book belonging to their own literary corpus. Although written in French it is completely on a Chinese wavelength. How did he do this, and is this really possible? Did he really cancel out the filter or perspective of his French, European frame of thought and was he really able to exemplify and follow Chinese traditions in an unmediated way? I will examine this question through his *Essay on Exoticism* to see how he reflected on the possibility and desirability of establishing meaningful connections between cultures, in this case French and Chinese culture.

In the *Essay on Exoticism* Segalen tried to theorize the experience of diversity and the relation to the other.[5] He envisaged this book as his greatest, most important book. But like Walter Benjamin did in his *Passagenwerk*, he wrote only fragments of this book. He calls these fragments «essays towards An Essay on Exoticism». These fragments were published after his death; a selection of it, made by Pierre Jean Jouve, in 1955, and a complete edition more than twenty years later in 1978.

Segalen considers exoticism to be a «manifestation of diversity» (66) at other moments also «an aesthetics of diversity» (67). He defines «diverse» as «everything that until now was called foreign, strange, unexpected, surprising, mysterious, amorous, superhuman, heroic, and even divine, everything that is *Other*» (67). At first sight, such a definition does not seem to be that different from the conventional attitude of exotism. But diversity concerns more than everything that is Other: it merges with beauty, for everything that is other or different is beautiful:

> This is because diversity for some is a specific kind of nourishment for beauty, but, at the same time and to a certain degree diversity merges and subsides within something which is no longer different or homogenous but: Beautiful. (40)

This merging of diversity with the beautiful explains why exotism is a kind of aesthetics. But the aesthetics of diversity is more specific than the aesthetic principle as such. He argues, for instance, that Ming art is more generally beautiful than K'ang-hi art because it uses less porcelain and is less Chinese. This implies that K'ang-hi art exemplifies convincingly an aesthetics of diversity, whereas Ming art does not, or less so.

> Beauty has generalizing elements which appear to obliterate the Beauty of Diversity –which would then be merely material for beauty, not the realization of beauty. (40)

---

5. Segalen, Victor, *Essay on Exoticism: An Aesthetic of Diversity*. Translated and edited by Yaël Schlick, Foreword by Harry Harootunian. Durham, Duke University Press, 2002

Beauty of Diversity is not just a specific case of beauty; it is in tension with it, because beauty obliterates diversity. When diversity merges with the beautiful it is no longer «different». This explains why Segalen's aesthetics of exoticism can ultimately not be understood in terms of beauty and the beautiful. The terms he uses to describe this aesthetics imply an aesthetic of the sublime, not of beauty. I will return to this.

This problematic process of the merging of diversity is also central in Segalen's dismissive description of contemporaneous authors who excel in exoticism, such as French author Pierre Loti and Irish/Greek author Patrick Lafcadio Hearn. He calls them pseudo-exots, the «Panderers of the Sensation of Diversity» (29). «The Lotis are mystically drunk with and unconscious of their object. They confuse it with themselves and passionately intermingle with it, 'drunk with their god!'» (32). Lafcadio Hearn even adopted a Japanese name; he is also known as Koizumi Yakumo.

Loti and Hearn were a kind of cultural cross-dressers and their writings express an excessive yearning for identification with the other.[6] Loti is known for his impersonations of «natives», especially Chinese, and he prefigures in that respect Lawrence of Arabia (T.E. Lawrence) who dressed in drag in order to perform as an authentic Arab. Hearn tried desperately to become Japanese and imagined himself to live a Japanese life. He became especially known for his collections of Japanese legends and ghost stories, such as *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*, the kind of narratives that fascinate the traditional exoticist mindset intensely.

Such a merging with the desired, idealized other destroys the personality of the merging subject. The real experience of exotism does the exact opposite. It does not lead to merging but to the capacity to discriminate:

> The capacity to discriminate is formed through the experience of diversity. Those who are capable of tasting it are strengthened, enhanced, and intensified by the experience. It crushes the others. If it destroys their personality as well, it is because their personality was very weak or made of something other than the true capacity to experience exoticism. (40)

Segalen distinguishes himself from Loti and Hearn by refusing to identify with what is interesting to him. He clarifies, for instance, that his study of Chinese is not motivated by his interest in exoticism, «as the study of Chinese surely represents a world of thought that is as poles apart from my own as I could wish.»(29) And in a reflection about diversity in terms of the human, the superhuman and the inhuman, he declares: «Let us not imitate the Chinese ('of the limpid and fine heart') who gave to one of their richest types, in Kiang-Ye, 'that most male of types, more manly than all men—the posthumous nickname of the Inhuman.'»(60).

In order to experience exoticism and diversity one needs a strong individuality. Weak personalities will be crushed in that experience. This is so because this experience is a kind of rapture, which is forceful, violent and manifests itself as shock. It is in the subject's rapture conceiving his or her (exotic) object that the subject

---

6. On cultural cross-dressing, see Boer, Inge E., *Disorienting Vision: Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images.* Amsterdam, Rodopi, 2004.

recognizes that object's own difference from her- or himself. In order to describe this moment of differentiation from the «other», Segalen uses a kind of discourse that is also typical for modernity and the shocks caused by modern, metropolitan life. When he argues that only a strong individuality can fully appreciate the wonderful sensation of feeling both what one is and what one is not, he concludes the following:

> Exoticism is therefore not that kaleidoscopic vision of the tourist or of the mediocre spectator, but the forceful and curious reaction to a shock felt by someone of strong individuality in response to some object whose distance from oneself he alone can perceive and savor. (21)

The sensation of exoticism is in that sense complementary to the one of individualism: Experience of the one implies automatically the experience of the other. This sensation of exoticism is the experience or confrontation with an inability, the inability to comprehend:

> Exoticism is therefore not an adaptation to something; it is not the perfect comprehension of something outside one's self that one has managed to embrace fully, but the keen and immediate perception of an eternal incomprehensibility. Let us proceed from this admission of impenetrability. Let us not flatter ourselves for assimilating the customs, races, nations, and others who differ from us. On the contrary, let us rejoice in our inability ever to do so, for we thus retain the eternal pleasure of sensing Diversity. (21)

But being marked by this «sensing of Diversity» and the recognition of difference, the «knowledge that something is other than one's self», exoticism is the act of a conscious being who, in conceiving himself, can only do so as «other than he is». So, exoticism is ultimately an aesthetic practice of self-discovery. It results in revelatory moments in which the individual self is being disclosed or discovered. In the recognition of his difference from others, «he rejoices in his Diversity», and he sees for the first time himself as other than what he thought he was. The other that he finds in the sensation of exoticism is in himself and is himself. [7] So, now one can conclude that exoticism is a method of self-discovery by means of a practice that proceeds differentially: through the difference of the Other.

Segalen's use of the discourse of shock is at the same time a discourse that is utterly sensorial. It stresses again and again the impossibility of comprehension, the inability to understand, and the pleasure of sensorial experience and of sensation. Because of this emphasis on experience, sensation, shock and incomprehension, Segalen's aesthetics of exoticism partakes of an aesthetics of the sublime rather than of the beautiful. In his *Critique of Judgment* Kant draws a distinction between beauty and the sublime by means of qualities that are each other's opposite. Whereas beauty calms, the sublime inspires restlessness and excitement. Beauty results when a super-sensuous Idea manifests itself harmoniously in a material form; the sublime, in contrast, is an experience caused by poorly limited, chaotic,

7. Harootunian, Harry: «Foreword: The Exotics of Nowhere», vii-xx (p. xiii)

and awe-inspiring phenomena like a furious sea or craggy mountains. Most importantly, whereas beauty is a property of objects, the sublime must be located in both the object and the subject: it is an experience of something.

In line with this distinction, Segalen uses consistently terms that define exoticism as a subjective experience instead of as qualities of the exotic object. His aesthetics of exotism is founded on the eliciting of perception, sensation and suggestion. And this elicited experience is awe-inspiring like the sublime: «It should be understood that I mean only one thing, but something immense by this term (Exoticism): the feeling which Diversity stirs in us.» (47). His dismissal of colonial bureaucrats is based on the colonial's inability of aesthetic contemplation and of experiencing sublime disharmonies.

Sweep away: the colonial, the colonial bureaucrat.

> They are nothing like Exots! The former comes into being with the desire for native trade relations of the most commercial kind. For the colonial, Diversity exists only in so far as it provides him with the means of duping others. As for the colonial bureaucrat, the very notion of a centralized administration and of laws for the good of everyone, which he ***must*** enforce, immediately distorts his judgment and renders him deaf to the ***disharmonies*** (or harmonies of Diversity). Neither of these figures can boast a sense of aesthetic contemplation. (35; emphasis in original)

Segalen's aesthetic of exoticism is an aesthetic of the sublime. But there is more to say about it. His main device for encircling exotic diversity is suggestion, not realistic description. The exoticist writers, which he dismisses, as he dismissed Pierre Loti and Lafcadio Hearn, pursue their versions of exoticism by means of realistic narration and description. They write stories and novels in a realist mode, comparable to those of the Dutch novelist Louis Couperus. Segalen's reconceptualization of exoticism abandons strikingly the device of realistic description that had impelled so many travellers and tourists to describe the strangeness they had encountered. Precisely these realist devices enable writers like Loti and Hearn to concentrate on the exotic Other and to objectify them. The subject of narration and description is displaced onto the object which fascinates. And it is this displacement that enables the total identification and «intermingling» with the idealized exotic object that Segalen abhors in writers like Loti and Hearn. The objectifying effects of these realist devices are the exact opposite of the effects Segalen pursues with his aesthetic.

Segalen intends to elicit suggestion and experience. That is the kind of movement that transforms the traveller rather than subjecting the other. And instead of an objectification of the other through blind identification, he pursues the experience of self-disclosure. The stakes of his aesthetics are almost the opposite of the realistic enterprise. His aesthetics, or perhaps better termed poetics, can be understood in terms of the movement which is contemporaneous to the one of realism, namely symbolism. Symbolists like Baudelaire, Laforgue, Mallarmé and Rimbaud wanted words not merely to state or describe, but to suggest (Wellek 23). This resulted in a very specific use of metaphor. In symbolist metaphor the relation between the tenor and vehicle (or, compared and comparant) is reversed, which means that the image (vehicle, comparant) assumes materiality and autonomy and the signified

tenor or compared remains hidden. Symbolist poetry speaks of something or somebody, but this something or somebody remains unclear or hidden. The metaphor replaces the proper term, without being mentioned at all, altogether. This is how symbolist metaphor suggests instead of states or describes.

This signifying practice based on suggestion is intensified by «correspondences» *between* metaphors. These correspondences result in a system of resonances and correspondences, which Baudelaire, in his poem with the title *Correspondences,* famously called a «forest of symbols». It is also by means of such a system of correspondences that Segalen tries to realize his aesthetics of Diversity and Exoticism. For, correspondences imply the establishment of a relationship between elements that are different and separate on the basis of something they have nevertheless in common. This establishment of relationships, however, takes place in the sensorial experience of these elements. They are not already there.

In a very famous programmatic letter of 1871, written to his high school teacher, the symbolist writer Rimbaud explains how this sensorial experience of reality is at the same time a self-discovery.

> At the present time, I steep myself in debauchery as thoroughly as I can. Why? I want to be a poet, and I am working toward becoming a seer; you will not understand me at all, and I am not sure I could quite explain. The point is to reach the unknown through the unsettling of *all the senses*. The suffering is terrible, but one must be strong; one must be born a poet, and I have recognized myself as being a poet. It is not at all my fault. It is wrong to say, I think: one should say, someone else conceives me in his thoughts. Forgive the pun.
>
> I is another (Je est an autre).

This programmatic Symbolist text contains all the elements that Segalen will use later to explain his aesthetics of exoticism. First of all, it stresses the necessity of violent sensorial experiences: «the unsettling of all the senses». Second, the sensations caused by this unsettling are far from pleasant or harmonious: like sublime experiences, they are terrifying. «The suffering is terrible». And last but not least, this unsettling of the senses is necessary because this is the most effective way of self-discovery, a self-disclosure via the other: «I is another».

Segalen's affinity with symbolist poetics results in a *symbolist exoticism*. This symbolist exoticism differs radically from the *realistic exoticism* that gave exoticism such a bad name. Symbolist exotism does not pretend to know or understand the exotic object. On the contrary. The inability to comprehend it is stressed again and again. Instead, the subjective involvement in the establishment of a relationship with the exotic object is stressed. It is only in a sensorial experience of this object that a relationship can be established. This relationship is based on difference, not on identity. The result of this process of sensorial experience does not consist of any knowledge or understanding of the exotic other. It results in self-discovery. To use Rimbaud's words: «someone else conceives me». It is only within such a differential relationship that the I can disclose himself, he can only do so as «other than he is».

Although symbolist exoticism cannot be blamed for a naive objectification of the exotic other, it certainly uses the other. It uses the other, however, for a differential

process of self-discovery. Instead of claiming identity through identification, it is radical difference that is presumed. A radical difference that is terrifying and has the effect of a shock. Such a differential process does not produce any cognitive propositions about the exotic other. For like the sublime, it is unrepresentable. But it locates the exotic other as the *ontological* other opposite of what one is oneself: «foreign, strange, unexpected, surprising, mysterious, superhuman, and even divine».

I am not convinced that Segalen's symbolist Exoticism can function as role model for Bouriaud's project of cultural translation. The practice of cultural translation the latter advocates is grounded in the conviction that translation implies a mastery of both languages and that in the act of translation one denies neither the unspeakable nor possible opacities of meaning, since every translation is inevitable incomplete and leaves behind an irreducible remainder. (30). Symbolist exoticism, however, does not intend to translate the other culture. In that respect it is a bad example of cultural translation. Symbolist exoticism is used performatively in a process of self-discovery. And this performative processing of the exotic culture is based on a differential confrontation, instead of, using Bouriaud's words again, to «harmonize their codes with other codes, by making resonate with a history and with problems born of other cultures».(30) The amazing quality of symbolist exoticism is its sincerity: it does not pretend to represent or know the other culture. But when cultural translation is based on establishing contacts that are experienced as terrifying and result in shock, the translation will be minimal. The resonances and correspondences, which are indeed stimulated, do not harmonize the codes of different cultures, but produce a confrontational shock.

BIBLIOGRAPHY

Bernabé, Jean , Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, «In Praise of Creoleness,» *Callaloo* 13, no. 4, 1990, pp. 891-92

Boer, Inge E., *Disorienting Vision: Rereading Stereotypes in French Orientalist Texts and Images.* Amsterdam, Rodopi, 2004

Bouriaud, Nicolas: *The Radicant.* New York, Lukas & Steinberg, 2009

Harootunian, Harry, «Foreword: The Exotics of Nowhere», in Victor Segalen, *Essay on Exoticism: An Aesthetic of Diversity*. Translated and edited by Yaël Schlick, Foreword by Harry Harootunian. Durham, Duke University Press, 2002, pp. vii-x

Rimbaud, Arthur, «Of the Visionary», letter to Georges Izambard, 13 May 1871, <*http://www.mag4.net/Rimbaud/DocumentsE1.html*>

Segalen, Victor, *Essay on Exoticism: An Aesthetic of Diversity*. Translated and edited by Yaël Schlick, Foreword by Harry Harootunian. Durham, Duke University Press, 2002

Wellek, Rene, «What is Symbolism?», in: Anna Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Amsterdam, John Benjamins, 1984, pp. 17- 35

ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA DE LUCILA QUIETO: UN VIAJE HACIA LA IMAGEN IMPOSIBLE

ARCHAEOLOGY OF ABSENCE OF LUCILA QUIETO: A TRIP TO THE IMPOSSIBLE IMAGE

Mónica Alonso Riveiro[1]

Recibido: 10/09/2015 · Aceptado: 26/02/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15399

Resumen

Desde los años noventa del pasado siglo proliferan los artistas que trabajan a partir de la recuperación de la «pequeña memoria», la más íntima, frecuentemente asociada a la revisitación de momentos traumáticos. Sus obras, generadas en un pasado todavía abierto, actúan en el presente del espectador como mecanismos de duelo colectivo pero también como eficaces armas de acción política: así el arte (con)mueve y nos mueve. El presente estudio pretende analizar estos movimientos tomando como ejemplo la obra *Arqueología de la Ausencia* de la argentina Lucila Quieto, creada a partir de las fotografías de los «desaparecidos» durante la dictadura argentina. Para ello se usará la metáfora del viaje: un viaje que comienza en el ámbito privado con el deseo de suplir una ausencia en el álbum familiar, remonta el tiempo para crear la imagen capaz de suplir esa ausencia en un lugar y un espacio imposibles y vuelve para dar alcance al espectador en cuanto objeto de experiencia estética en su presente y en cuanto objeto de acción política en el futuro.

Palabras clave

Memoria; Fantasma; Fotografía Familiar; Dictadura; Argentina.

Abstract

From the nineties on many artists work on the recovery of «small memories», the most personal memory, related to the revisitation of traumatic moments. Their works of art, which have been created in a past that continues to lack closure, act in the present of the spectators as a collective mourning mechanism, as well as an effective weapon for political action. Thus, the art moves and makes you move. This study analyses those movements and the starting point is the Archaeology of Absence by the Argentine artist Lucila Quieto, created with family pictures of the «desaparecidos» during the Argentina's dictatorship. So, I will use the metaphor of

1. Investigadora contratada, Biblioteca Nacional de España (BNE) (*monicaalonsoriveiro@gmail.com*).

the journey: a journey that starts in the private sphere with the desire to recuperate an absence in the family album, continues to create the image able to supply this absence in an impossible place and space and ends with the return that affects the spectator as an object of the esthetic experience in his present and as a instrument of political action in the future.

Keywords
Memory; Ghost; Family Photography; Dictatorship; Argentina.

INTRODUCCIÓN

«...asir firmemente lo que está muerto es lo que exige la fuerza más grande.»[2]

«Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame», podía leerse en el local de HIJOS, en la ciudad de Buenos Aires.[3] Como la Empresa Fornecedora de Mitos del cuento de Pessoa, una artista argentina ofrecía la posibilidad a las familias de (re)escribir su historia procurando, además, una prueba de la misma. El aviso, si bien ambiguo, se dirigía particularmente a los hijos de los desaparecidos durante el «proceso» argentino, muchos de los cuales no tenían ninguna foto junto a sus padres.[4]

Este era el caso de la propia artista, Lucila Quieto, que había conseguido suplir esta ausencia de su álbum familiar recuperando antiguas fotos de su padre, desaparecido antes de que ella naciera, e incluyéndose en las mismas. Para ello, las fotografías originales, salvadas del álbum, son transformadas en diapositivas en cuya proyección penetra la artista haciendo presente su cuerpo junto al de su padre, convertido en luz. Performa así un pasado alternativo (acaso más real que el auténtico, percibido como apócrifo) y reparador; lo que ella ha hecho, se dice, puede hacerlo para otros. Así ofrece la posibilidad de trazar, a través de la imagen, un viaje en el tiempo (y el espacio y la forma, veremos) que reescribe el pasado y crea una «temporalidad propia».[5]

Esta imagen, que representa un tiempo y un espacio indeterminados, imposibles, y que a lo largo del estudio se identificará con el lugar del fantasma, cumple una doble función: repara la ausencia personal, de los hijos, pero también «da alcance» a los futuros espectadores que, como el ángel de la memoria del que nos hablaba Benjamin, cuando las miran, tienen enfrente el pasado. No el futuro.[6]

El arte, por tanto (con) mueve y (se) mueve: la obra de Quieto es un viaje constante. Un viaje en el tiempo, circular, que juega con el tiempo para crear un pasado imposible, y un viaje en la historia de la imagen que pervive en estas fotografías en gestos, poses... pero sobre todo en su antropología, en su modo de entender y usar la imagen. También realiza un viaje físico, en el espacio: su trabajo parte del álbum o la caja de galletas que atesoraba las primeras fotos y las lleva, tras «jugar»

---

2. Agamben, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 1995, 14. La frase aparece entrecomillada en Agamben, que no cita su procedencia.

3. La cita de la artista en Fortuny, Natalia: *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea.* Buenos Aires, La Luminosa, 2014, 86. Las siglas HIJOS se refieren a la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Ésta, formada en su mayor parte por hijos de los desaparecidos fue creada a mediados de la década de los 90 y trabaja contra la impunidad, por la recuperación de la memoria y por la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados.

4. Utilizo el término con que se denomina habitualmente a la dictadura argentina de 1976-1983, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional.

5. Durán, Valeria: «Fotografías y desaparecidos. Ausencias presentes», *Cuadernos de antropología social*, 24 (2006), 131-144, 137. La idea será recurrente; Florencia Battiti, curadora de la exposición *Arqueología de la memoria* en el Museo de Arte y Memoria titulará su crítica: *Encuentros fuera del tiempo.*

6. El término fantasma supone una lectura forzada del término en la obra de Agamben *Op. Cit.* Remontando más en el tiempo podemos encontrar un equivalente de este espacio imposible en los *topoi* aristotélicos o en el *Timeo*. Platón, «Timeo», en *Obras completas*, tomo 4, Madrid 1872, 198.

en ellas, al museo, trazando así un viaje entre la esfera privada y la pública. Un viaje que puede leerse también en términos de tránsito entre lo inenarrable y lo narrable, hacia la construcción de un (¿falso?) relato que permite superar el trauma de lo jamás contado. Un viaje que llevará a sus protagonistas (los hijos fotografiados junto a sus padres) a un encuentro en ese lugar, entre lo inasible y lo apropiable, en el que Agamben sitúa el fantasma del que saldrán convertidos en imágenes; y que, finalmente, llevará esa imagen hasta nuestro presente, a la sala de un museo donde dará encuentro a los espectadores.

Movimientos que llevan consigo un trabajo, una transformación. Quieto no se limita, como otros artistas ocupados en «prácticas de la memoria», a recuperar material antiguo y mostrarlo sino que interviene sobre este material y lo hace con la colaboración de los hijos participantes.[7] Las fotos, nos cuenta, se hicieron entre todos: los hijos escogían las fotos que deseaban salvar y proponían «quiero que la foto sea en la terraza, que esté mi hijo, mi hermana, etc.»[8] No hay, por tanto, un solo momento de ejecución de la obra, ni un solo autor: se parte de una primera foto, creada sin ninguna intención artística o política y es el trabajo de todos (cada uno sobre su imagen) el que genera a la obra. Un trabajo que tiene mucho que ver con la experiencia de HIJOS como espacio colectivo y con el que la argentina pretende no mostrar su propia mirada, sino la de toda una generación.[9] La artista propone, desde su propia experiencia, un dispositivo, una suerte de juego con sus reglas a partir de las cuales cada uno consigue su imagen.

Pero no debemos olvidar que, finalmente, siempre es el espectador el que completa la obra, quien la lee con su propio pasado, con su experiencia anterior, quien se convierte en actor y hace entrar en juego, de nuevo, la noción de tiempo. Y la lee también determinado por el marco, en este caso los actos y escraches del colectivo HIJOS, donde se mostró en primer lugar, y posteriormente en galerías y museos (algunos con nombres tan elocuentes como el Museo de Arte y Memoria). Traza así un último viaje del espacio íntimo al terreno público quedando, de nuevo, en otro lugar indeterminado, fantasmático, entre el documento, el objeto estético, el ritual de duelo colectivo y el arma política.

---

7. La expresión «prácticas de la memoria» está deliberadamente tomada de Alphen, Ernst van: «Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios Visuales*, 6(2009), 30-47. Sobre el trabajo artístico de las generaciones descendientes de aquellos que han vivido momentos traumáticos la referencia principal continúa siendo Marianne Hirsch en las obras en que desarrolla el concepto de «posmemoria». La práctica artística en Argentina ha vuelto repetidamente sobre el mismo tema partiendo, también, de material privado como Inés Ulanovsky en *Fotos tuyas,* obra en que las fotos se combinan con testimonios sonoros o Marcelo Brodsky que en *Buena memoria* las interviene. Fuera del ámbito artístico, la importancia de recuperar la imagen se manifiesta en su uso por las Madres de la Plaza de Mayo o por los recordatorios publicados en el diario *Página /12,* hasta el punto de que para Nelly Richards lo fotográfico es el emblema político del cuerpo desaparecido. Richards, Nelly: «Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas», *Punto de Vista*, 68(2000), 29-33. Para un estudio de varios artistas argentinos ver Fortuny, Natalia. *Op. cit.*

8. Fortuny, Natalia: *Op. Cit*. 87.

9. En una entrevista con Natalia Fortuny Quieto dirá: «No hubiese sido lo mismo si yo hubiese hecho sola las fotos, no terminaba de transmitir cuál era el carácter de peso de toda una generación desaparecida». *Ibidem*.

MEMORIA, HISTORIA, PODER

La supresión o modificación de la memoria que ha sido, como nos recuerda Todorov, una práctica común ejercida por el poder en todas la épocas históricas, penetra en el siglo XX el ámbito privado: ya no es suficiente destruir los monumentos o modificar los espacios públicos más simbólicos, no basta –es una enseñanza del pasado siglo– con modificar el imaginario o la memoria colectiva, hay que alcanzar los rincones mas recónditos, más íntimos.[10]

Esta convicción de los regímenes totalitarios del XX que comprendieron que sólo penetrando en lo más íntimo, actuando en lo más pequeño, su victoria sería completa, aparece también durante la dictadura argentina, momento en que solían robarse las fotos que se encontraban en todos los allanamientos, borrando así la identidad de aquellos que serán llamados, precisamente, «desaparecidos».[11] En este contexto, el mero hecho de salvar la imagen para el futuro es, ya, un primer acto de «redención» y el hacerla visible, llamarla con su nombre auténtico («Carlos Quieto, mi padre desaparecido»), un acto casi mágico capaz de devolverle a la vida.[12]

A esta primera redención y visibilización, conseguida al «salvar» la foto del desaparecido, seguirán otros actos en los que sobrevive el carácter mágico que se le ha atribuido a la imagen a lo largo del tiempo. La misma lógica que llevó a los dictadores a modificar ciertas imágenes en la confianza de que, con ello, modificarían la memoria, guía a la artista argentina que confía en este caso en que la nueva imagen, una vez creada, sustituirá a una realidad (la de la ausencia del padre, de la desaparición) percibida como apócrifa.[13] Porque la fotografía, como nos han mostrado Proust y, más tarde, Sebald, no sirve para apoyar a la memoria, sino para

---

10. Todorov, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1995, 11-12. Para el búlgaro ésta es una de las diferencias entre los regímenes totalitarios y los que ejercían el poder con anterioridad. La misma idea en Primo Levi, que hablará de una «guerra contra la memoria», en Levi, Primo: *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 2000. Curiosamente, la historiografía se ha encontrado con problemas para contar la historia a partir de lo mínimo, de las pequeñas historias. Aunque la imagen es lo que ahora nos ocupa, la actuación de estos regímenes en lo privado se dio en muchos ámbitos: al identificar la ideología del Estado con la de la sociedad civil ésta devenía en mecanismo de represión (cualquiera podía denunciar un pensamiento contrario etc.). El propio Himmler se mostraba orgulloso de que la solución final fuera «una página gloriosa de nuestra historia que nunca ha sido escrita y que jamás lo será» (Todorov, Tzvetan, O*p. Cit*. 13)

11. El término «desaparecido» me interesa especialmente. Siguiendo a da Silva Catela en torno al desaparecido se producen tres faltas: la falta de cuerpo, la falta de duelo y la falta de sepultura; los modos de afrontar las dos primeras serán temas centrales de este estudio. Silva Catela, Ludmila da: «Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina», en Feld, Claudia y Stites-Mor, Jessica: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009, 337-371.

12. Uso deliberadamente el término «redención» de Walter Benjamin que tiene especial importancia, sobre todo, en «Sobre el concepto de historia», en Benjamin, Walter*: Obras Completas, Tomo I, Volumen 2,* Madrid, Abada, 2008, 303-318. La importancia del nombre es señalada en términos de redención pero, también de resurrección: el poder mágico de nombrar comienza ya en el génesis y es desarrollado por Agamben en «Magia y felicidad», en Agamben, Giorgio: *Profanaciones.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005. La imagen, en cambio, es más indeterminada, por ello muchas veces no es suficiente con mostrarla, hay que nombrarla: por ejemplo, Boltanski dirá «a menudo elaboro listas de nombres (Suisses morts ...) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia.» Boltanski, Christian: *Adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 107.

13. Entre otros casos célebres Hitler borraría de sus fotos su amigo íntimo y ministro de propaganda, Joseph Goebbels, y Stalin, por ejemplo, la imagen de un hombre que una vez posó a su lado y más tarde, fue ejecutado.

FIGURA 1.- *RECORDATORIO DE PÁGINA/ 12*, 1992.
Fuente: *http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4115-2007-09-16.html*

FIGURA 2. - BRODSKI, MARCELO. *LOS COMPAÑEROS*, FOTOGRAFÍA INTERVENIDA DE LA SERIE *BUENA MEMORIA*, 1996.
Fuente: *http://www.marcelobrodsky.com/intro.html*

FIGURA 3. - ULANOVSKY, INÉS, IMAGEN DE LA SERIE *FOTOS TUYAS*, 2003.
Fuente: *http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/ines_ulanovsky/index.html*

sustituirla.[14] Y el último viaje, el que lleva a esta nueva imagen hasta la sala de un museo cierra el círculo al devolverla a la esfera de lo público. La imagen, con sus fantasmas, es convocada en cuanto mecanismo para reivindicar justicia y como tal, exponerla en un lugar de «poder». Es el modo de cerrar el círculo simbólicamente: los actuales sustitutos en el gobierno de aquellos que quisieron suprimir la historia tratan, ahora, de salvarla, de recuperarla a partir de sus vestigios.[15]

El arte, por tanto, se mueve: la fotografía original, salvada del pasado, se pone en contacto con el presente a través de la figura del hijo. Se escenifica un reencuentro imposible pero esencialmente cierto en que el hijo, sujeto material, es convertido en objeto, de nuevo en imagen. Se ha cerrado el círculo y el hijo aparece, como siempre debió ser (al menos eso cuenta la artista) junto a su padre. Pero, y esto es esencial, la ilusión no pretende engañar a nadie: el hijo puede ser, en la imagen, mayor o de la misma edad que su padre y el modo (espectral) en que se combinan ambos, manifiesta claramente el artificio. Las marcas del montaje y la superposición

14. Las alusiones de Proust a la imposibilidad de recordar a alguien mirando su fotografía, que tiene una de sus expresiones más claras al hablar del miedo de olvidar a su abuela, es retomada por Barthes en la búsqueda de la imagen de su madre que es, finalmente, *La cámara lúcida*. Sebald da un paso más cuando en *Vértigo,* explica cómo de ciertos lugares en los que ha estado realmente conserva sólo el recuerdo de una tarjeta postal. En estas obras la imagen material (igual que el relato muchas veces narrado) toma el lugar de la realidad, es su sustituto, no un apoyo para llegar a ella. Frente a ésta se trazan otras alternativas como la rememoración involuntaria exaltada en Proust y que subyace en toda la obra de Sebald. PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Alianza Editorial, 2007-2010. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 2013. SEBALD, G. W: *Vértigo.* Barcelona, Anagrama, 2010.

15. En este sentido es muy elocuente la proliferación de lugares asociados a la memoria: el Archivo Nacional de la Memoria, donde trabaja la propia Lucila o la artista Inés Ulanovsky, el Museo de Arte y Memoria, etc.

de tiempos imposibles indican claramente al espectador que esto que está viendo nunca ha tenido lugar. Y todos los espectadores saben por qué.

Retomando el tema del movimiento, trataré de explicar de qué viajes se sirve la artista para llegar hasta ese lugar imposible, ese «lugar eterno, que no puede ser destruido, que sirve de teatro a todo lo que nace, que sin estar sometido a los sentidos, es sólo perceptible a una especie de razonamiento bastardo, al que apenas damos crédito, y que vislumbramos como un sueño(...)».[16] Para ello me serviré, a menudo, de otras fotografías, de otras imágenes que, pese a estar alejadas en el tiempo o el espacio nos muestran los mismos usos, los mismos valores.

VER EL TIEMPO, TOCAR EL DOLOR

Al hablar sobre su trabajo, una de las palabras recurrentes de la artista es, precisamente, «huella», una huella que, como apunta el título de la serie, *Arqueología de la ausencia*, puede ser leída en términos arqueológicos.[17]

Cada fotografía, en cuanto objeto de uso y rememoración lleva en sí las huellas de sucesivos tiempos: las fotografías familiares que sirven de base al trabajo de la argentina ya portan sus huellas antes de la intervención de ésta. Parecería simple, por tanto, hablar de huellas auténticas y huellas falsas, separar unas de las otras al analizar su trabajo, pero un examen atento revela que no es tan sencillo. Tras cada huella, incluso tras las que consideramos auténticas, se esconde un enigma que nos habla, si sabemos leerlo, directamente del tiempo.

Tomemos como ejemplo una foto de familia (Figura 4) que me enviaron para una investigación y me causó un gran efecto: es una foto pequeña, revelada en un papel de no muy buena calidad y arrugada por el paso del tiempo, casi rota por detrás por haber sido pegada y despegada varias veces de un cartón. En ella aparece un matrimonio con sus cuatro hijos, tres de ellos tienen el rostro tachado con un aspa y sobre la cabeza del padre, en el extremo superior izquierdo, se intuyen los restos de un sello. La mirada extremadamente seria de todos los niños (nadie sonríe, salvo la madre) y sus caras tachadas me inquietaban profundamente. Asunción, la niña de la foto, me explicó que las cruces sobre el rostro de sus hermanos respondían únicamente a una finalidad práctica: la foto se hizo para el carné de familia numerosa (como indica el sello) y se fueron tachando a los hermanos según se hacían mayores de edad para reutilizarla. Una lectura «arqueológica», indagando en los estratos de la imagen, nos muestra como ésta, como un palimpsesto, condensa el paso del tiempo y su lectura nos habla de la simple historia de la familia.[18]

---

16. Platón: *Op. Cit.* 198.

17. Para la aproximación arqueológica es fundamental la enseñanza de Foucault, particularmente *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas.* Madrid, Siglo XXI de España, 2010. Para un análisis arqueológico de la memoria, Freud y su dicotomía Roma/Pompeya desarrolladas, entre otras obras, en *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

18. En este caso es la fotografía como objeto la que muestra el paso del tiempo. Son más bien las intervenciones sobre la foto ya en cuanto objeto las que nos hablan. Otro modo de condensar el tiempo, de mostrarlo, puede limitarse a la exposición de la película. Pensemos en este sentido en el trabajo de Hiroshi Sugimoto en *Teatros*.

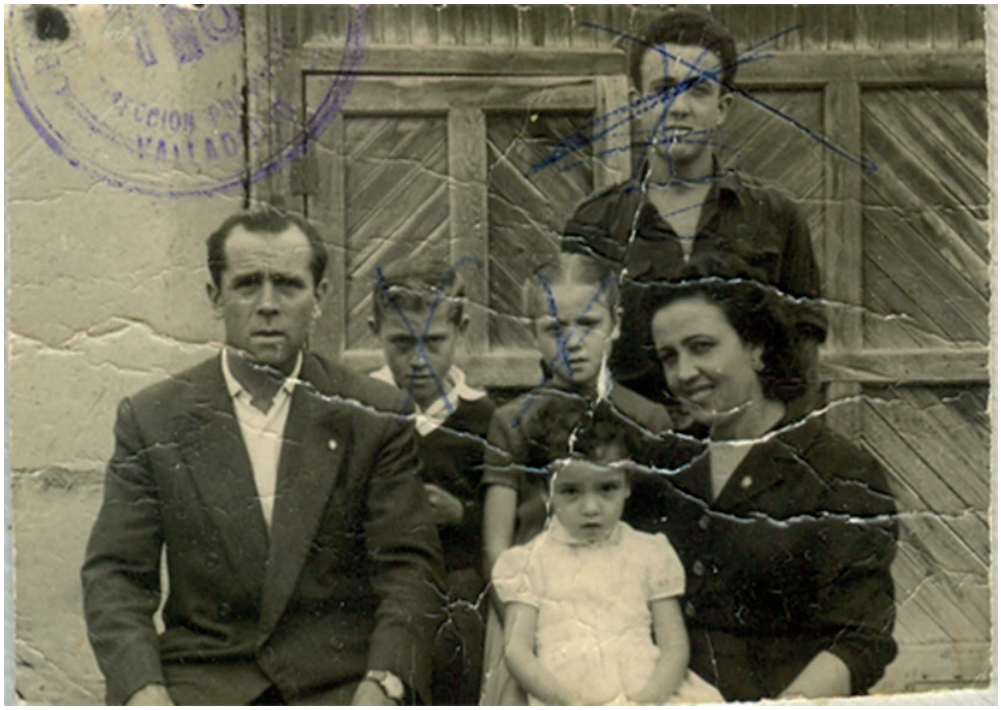


FIGURA 4. - *RETRATO DE LA FAMILIA DE ASUNCIÓN ESTEBAN.* VALLADOLID, C. 1960. Colección de la familia.

Observemos, ahora, una de las fotos personales de la artista; una foto de su álbum familiar en la que su padre aparece sentado con otras tres personas, sonriente, y junto a la cual Lucila Quieto ha escrito «mi papi». Este es un primer modo, extremadamente simple, de entrar en contacto con el pasado, de señalar por qué se ha atesorado esa foto, quién es el que realmente significa algo allí. Sabiendo que su padre había muerto antes de que ella naciera, su escritura en la foto muestra también la superposición de dos tiempos sucesivos; el paso del tiempo, porque –como nos recuerda Didi-Huberman– «si bien no se puede ver el tiempo, las imágenes crean el anacronismo que nos lo muestra en acción».[19]

En *Arquelogías de la ausencia*, el anacronismo es resaltado con el manifiesto montaje de sucesivos tiempos, con el que se consigue «rebasar visualmente lo invisible» y mostrarnos dos cosas que, diríamos, no pueden verse: el tiempo y el dolor.[20] Porque, como dijo Fédida en uno de sus últimos textos «si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable».[21]

El tiempo personal y, con él, el tiempo histórico dejan sus huellas en las imágenes pero, mirando las fotografías de la artista, descubrimos otros vestigios. Junto a

19. Añadirá que «la noción misma de imagen –tanto en su historia como en su antropología- se confunde precisamente con la tentativa incesante de mostrar lo que no puede ser visto.» DIDI-HUBERMAN, Georges: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós, 2013, 197.

20. *Idem,* 198.

21. FÉDIDA, Pierre: «L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres», *La Part de l'œil*, 19(2003-2004), 195-196.

FIGURA 5. - *RETRATO DE CARLOS QUIETO CON TRES AMIGOS*.
Fotografía familiar de Lucila Quieto.
Fuente: *http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/quietos/carlos.html*

las huellas de sus protagonistas resurgen gestos latentes vinculados a la familia, poses, composiciones y, resurge también un uso simbólico o vicario de la imagen y unos valores tradicionalmente asociados a la misma (su valor probatorio, su valor cultual o su valor de exhibición). Sus imágenes se mueven o, más bien, nos invitan a movernos recorriendo toda la historia de la imagen en la que, igual que sucedía con el tiempo, se superponen modos de usar la imagen –el valor de culto convive, por ejemplo, con el de exhibición– lo cual no deja de ser otro anacronismo que, de nuevo, nos muestra el paso del tiempo y, de nuevo, sitúa la obra de la argentina en un espacio inclasificable.[22]

ESCENIFICAR UN DUELO COLECTIVO:LA IMAGEN CONTRA LA MUERTE Y LA DESAPARICIÓN

La imagen, en cuanto medio de representar al hombre y a sus creencias más íntimas, lleva consigo un valor cultual que se remonta hasta la antigüedad, que se refuerza con el valor probatorio que tiene en la cultura occidental y que en muchos casos genera un uso vicario de la imagen del que encontramos un excelente ejemplo en los iconos[23]. Mostrarse junto a una imagen ha sido, siempre, un modo de vincularse con ella; y si el momento en que se escenifica esta unión vuelve a convertirse en imagen (a través de un proceso técnico, la fotografía) no sólo se crea un vínculo sino que este vínculo deviene en otra imagen, en otro objeto de nuevo cargado de poder que puede perdurar, atesorarse, convertirse en objeto de culto.[24]

---

22. Esta superposición del valor de culto y de exhibición hubiera interesado sin duda a Benjamin que en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», cuya primera redacción es de 1935, cifra la desaparición del «aura» y con ella del valor de culto bajo el valor exhibición, directamente relacionado con la fetichización de la mercancía. En este caso, como veremos, conviven. Posibilidad apuntada por el propio autor que dirá también que el valor de culto «no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera, que es «el rostro humano» y tiene «su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos». Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2008, 106.

23. Para estos usos de la imagen, antes de la fotografía, es especialmente relevante el trabajo de Belting, Hans: *Imagen y culto.* Madrid, Akal, 2009 o *Antropología de la imagen.* Buenos Aires, Katz, 2007.

24. Hablamos no sólo de devenir en imagen (palabra ambigua) sino en fotografía, por tanto, en objeto. En la cultura occidental estamos aquejados de materialismo: no basta con tener una idea o una creencia; necesitamos, además, un objeto que la garantice. La obra de Lucila podría ser una simple performance pero se quiere ofrecer un objeto, una reliquia. Quizá porque como nos recuerda Lowenthal, «para asegurarnos de que el ayer fue tan sustancial como el hoy, nos saturamos de detalles relicarios, reafirmando la memoria y la historia en un formato tangible», necesitamos ese objeto, mágico, imposible, que fije nuestra creencia. Lowenthal citado por BAL, Mieke: *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Toronto. University of Toronto Press, 2002. Cita tomada de la traducción española**:** *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje.* Murcia, CENDEAC, 2009, 275.

FIGURA 6. - *RETRATO DE UNA VIUDA CON LA FOTO DE SU MARIDO.* Archivo Pacheco, Vigo. c. 1920.

Observemos, por ejemplo, la fotografía (Figura 6) que representa a una viuda de inicios del siglo XX: es una fotografía de estudio en que la mujer aparece arreglada como si de un retrato de boda se tratase sosteniendo la foto de su marido y rodeada de los atributos que asociamos a una foto de pareja: el ramo de flores, el confidente en que se sienta, mueble pensado para dos que en el siglo XIX era repetidamente utilizado en las fotografías de pareja y en el que el espacio vacío reservado al marido no hace otra cosa que resaltar su ausencia... es un modo tan simple como significativo de mostrar el vínculo que la sigue uniendo con su marido, más allá de la muerte. La decisión de acudir a un estudio para tomar esta imagen, en una época en que los momentos dignos de ser fotografiados eran cuidadosamente escogidos, y el modo en que ésta se realiza nos indican claramente la importancia que se atribuía a la posesión de una fotografía en la que se cifraba la representación de la unión del matrimonio, unido pese a la muerte, con la confianza de que, como le sucedía a Sebald, sea la imagen lo que perviva. Al fin y al cabo es muy posible pensar que en esta imagen tan emotiva (más que en sus propios recuerdos) encuentren hoy, sus nietos, la imagen de su abuela, unida así, para siempre, a la de su abuelo.[25]

Este valor que se ha atribuido constantemente a la imagen se refuerza con la llegada de la fotografía desde su aparición vinculada a la ciencia y puesta en valor por su presunta falta de manipulación. El «esto ha sido» de Barthes se impone y la fotografía, pensamos, justifica por sí misma lo que muestra.[26] Esto la ha convertido en una técnica recurrentemente utilizada como un mecanismo de creación y justificación de realidades paralelas, a menudo con fines comerciales como las que

25. Si nos alejamos de la fotografía podríamos trazar toda una línea de este uso desde la escultura del patricio romano que posa con las imágenes de sus ancestros y que Schlosser recoge en su libro sobre las máscaras de cera pasando por el *Retrato de un hombre con una moneda de Cósimo el Viejo* de Boticelli. Un excelente análisis en el capítulo que Didi-Huberman dedica a «l'image-matrice». Didi-Huberman, Georges: «L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance», en *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images.* París, Minuit, 2010. 59-84.

26. Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2009. Éste es uno de los puntos culminantes de toda una tradición que insiste, desde su aparición, en el cientifismo, la ausencia de manipulación y, casi, de actuación del fotógrafo. No hay más que pensar en el título escogido por Talbot *El lápiz de la naturaleza* o los anuncios de Kodak: «usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto» que eliminan la actuación del fotógrafo.

FIGURA 7. - MUMLER, WILLIAM H., *HERBERT WILSON CON EL ESPÍRITU DE SU PROMETIDA*.
Fotografía espirita, 1870-1875.

resuenan en el anuncio de la artista: poca diferencia hay entre su anuncio «si querés tener la foto que siempre soñaste...» y los que, casi un siglo antes, ofrecían los fotógrafos espiritistas que daban la posibilidad de retratarse junto a los seres queridos desaparecidos.[27] El proceso técnico por el que se lograba la imagen –a base de superposiciones de placas, cuya factura formal está muy cercana a la de las fotos analizadas– daba a la imagen del familiar difunto una apariencia traslúcida que hoy identificamos con el fantasma y que convenía al negocio propuesto.

La fotografía como mecanismo para reunir a una familia separada, incluso por la muerte, continuará su viaje resurgiendo, especialmente, en los momentos en que ésta se ve amenazada.[28] La ansiada imagen ausente e imposible reaparecerá, por ejemplo, en Galicia medio siglo después de la popularización de la fotografía espiritista en un momento en que las migraciones en la región podían calificarse, casi, de masivas: allí varios estudios fotográficos ofrecían a las familias separadas por el exilio la ansiada foto imposible en que aparecían junto a los suyos, poco importaba que unos estuvieran en Vigo y otros en Buenos Aires.[29] La situación, nos dice Fontcuberta, «era falsa pero se imponía fácilmente porque sustancialmente era cierta: auténticos eran los protagonistas, auténtica era la familia, auténticos los lazos entre unos y otros; de la fotografía sólo eran falsas las circunstancias».[30]

Esta posibilidad se mantiene, latente, siendo convocada en momentos traumáticos como sucede en *Arqueología de la ausencia* que escenifica, también, un encuentro imposible pero con posibilidades «terapéuticas». Ver (y tener) esta imagen, por más que sepa que no es cierta, que ella misma la ha creado, «falsificado», «reparó [para Quieto] esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. Eso

27. El fenómeno comenzó casi con la aparición de la fotografía y se popularizó en el último tercio del XIX. Para ello, entre otros: CHEROUX, Clement y FISCHER, Andreas: *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*. París, Gallimard, 2004.

28. Asociada a la necesidad mnemónica que, como nos recuerda entre otros Buchloh, se activa en los momentos en que «los lazos tradicionales entre sujetos, entre sujetos y objetos o entre éstos y su representación se ven amenazados». BUCHLOH, Benjamin: «Gerhard Richter's «Atlas»: The Anomic Archive», *October*, 88 (1999), 117-145. Citado por Van Alphen, *Op. Cit*. 35.

29. Este negocio, del que nos habla Manuel Sendón, comenzó por el exilio y siguió dándose tras la guerra civil teniendo en este caso que enfrentarse a la muerte.

30. FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 128. En el texto citado el autor traza una similitud entre esta práctica y el relato «Emma Zunz», de Borges.

es buenísimo. Había cerrado un ciclo. Encontré en un recurso técnico la forma de resolver una angustia, una fantasía de muchos años».[31]

El psicoanálisis nos ha enseñado que esta reparación tiene mucho que ver con el proceso de narración.[32] El trauma, asociado a una persistencia de lo innombrable, desaparece cuando somos capaces de convertirlo en relato: cuando lo verbalizamos y, sobre todo, cuando escenificamos, performamos o «temporalizamos subjetivamente» el duelo, dos procesos que, como veremos más adelante, tienen mucho que ver con el tiempo.[33]

Lo realmente importante es, finalmente, poseer la imagen y apropiarse de lo que ésta muestra, sin importar que sea manifiestamente construida. Mantener las marcas del artificio nos permite no olvidar la presencia de la muerte lo cual ha sido, también, una práctica continuada. Pensemos en el retrato renacentista de los duques de Urbino: para realizar el rostro de la mujer, Piero della Francesca se sirvió de su máscara mortuoria y varios críticos han señalado diferentes elementos que aluden a la muerte que el artista no pretende nunca ocultar: señalar que ella está muerta, resaltar lo imposible de lo representado (el hecho de que, como los padres e hijos de la obra, los duques nunca hubieran posado juntos para ese retrato) quizá es una manera más elocuente de señalar la victoria sobre la muerte que una imagen mejor construida, mejor falsificada. Tampoco la argentina se limita a «la foto del hijo sosteniendo la foto de su padre ausente mostrándola hoy», sino que recurre a la ficción de un modo manifiesto, nunca pretenderá borrar las marcas del montaje sino resaltarlas, consiguiendo así mayor efectividad.[34] Gracias a ellas el espectador nunca puede olvidar que, aquello que ve, no ha sucedido, que es algo imposible. El manifiesto montaje no esquematiza la historia, la vuelve compleja, lo que nos «permite acceder a las singularidades del tiempo, (...) a su esencial multiplicidad».[35]

La artista recurre abiertamente a una ficción que no pretende ser ocultada y que deja su huella en la materia: como en las fotografías espiritistas, distintas materialidades pueden identificarse con distintos significados y tiempos. La foto original

---

31. Lucila Quieto, citada por Fortuny, Natalia. *Op. Cit.* Las posibilidades terapéuticas de la imagen funcionan también en términos de exhibición; no siempre es necesaria la narración. Las encontramos de nuevo haciendo un viaje hasta la medicina: el neurólogo indio Vilayanur S. Ramachandra utiliza, para curar el dolor causado por los miembros fantasmas un sistema que, a base de espejos, escenifica la presencia del miembro ausente; el paciente que, por supuesto, continúa sabiendo que carece del miembro, sólo con su presencia visual, fantasmática, consigue dar al cerebro la retroalimentación necesaria para evitar las posiciones dolorosas. Este movimiento hasta la neurología, que pude parecer algo forzado, me parece indispensable: nos habla de lo mismo que la obra de la argentina, de las posibilidades de la escenificación de algo que, sabemos, es imposible, como un medio para asumirlo y superarlo.

32. Para Jelin lo traumático deviene en una «presencia persistente» que proviene de la «imposibilidad de incorporar narrativamente» ciertos hechos. Jelin, Elizabeth, «Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones», en Huffschmid, Anne y Durán, Valeria (ed.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012, 70-83.

33. Fédida, Pierre: *El sitio del ajeno*. México, Siglo XXI, 2006, 38.

34. Quieto, Lucila, *Op. Cit*. 4. El origen de esta imagen que pretende asegurar el linaje familiar, afirmar los lazos, tiene su precedente más claro en las *imago* romanas, esas máscaras de los antepasados que servían como suerte de árbol genealógico. Tener estas imágenes era, según contó Lessing, ya en el siglo XVIII un auténtico honor. Para este tema la obra ya clásica de Schlosser, Julius von: *Histoire du portrait en cire.* París, Macula, 1997. Sobre la filiación y el uso de estas imágenes ver Didi-Huberman, Georges: *Imágenes pese a todo...* particularmente las páginas ya citadas dedicadas a la imagen-matriz.

35. Didi-Huberman, Georges: *Imágenes pese a todo...* 180.

FIGURA 8 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE *ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA*. 1999-2001. Fuente: *http://casanovaeditorial.blogspot.fr/*

se transforma en una diapositiva, en luz de nuevo, que al ser proyectada puede confundirse con la materia (la pared pero, también, el cuerpo del hijo) y, juntos, volver a impresionar la película. Se crea un nuevo espacio entre lo material y lo inmaterial (el cuerpo y la luz), entre la realidad y la ficción, entre el presente y el pasado. Un nuevo tiempo y un nuevo espacio imposibles, que no son ni el del mundo indiferente del objeto material ni el sueño alucinado del fantasma.[36]

La elección de la técnica no es inocente: los cuerpos de los desaparecidos son convertidos en luz; este movimiento hacia lo inmaterial conlleva un retroceso en el tiempo (al volverles a permitir impresionar la película) y también recupera una estética que alude a la fantasmagoría, a la muerte y que, leída en términos colectivos, puede identificarse con la reaparición de un pasado reprimido.[37]

La luz alude simbólicamente al pasado y al mundo de los espectros pero, sobre todo, permite su combinación con el cuerpo del hijo. El artificio es evidente. Siempre. Pero es gracias al empleo de esta técnica que los hijos pueden escoger su grado de participación en la nueva imagen, el modo en que quieren relacionarse con sus padres: las distintas decisiones que éstos toman muestran el elevado grado que asumen en la autoría de la obra. Lo más habitual es que, como en la figura 8, junto al cuerpo del hijo aparezcan manifiestamente inmateriales las figuras de los padres produciéndose una identificación del desaparecido con el espectro, cuya apariencia corresponde con la que esperamos en ése que quiere estar junto a su hijo pero no lo consigue ya que carece de la materialidad de los vivos.

Algunos (Figura 9) ceden el papel central al padre: la hija que aparece a la derecha en esta imagen no llega a usar su cuerpo, se limita a ser una sombra que parece mirar a la desaparecida; otros (Figura 10) ofrecen su cuerpo como soporte de la imagen

36. Agamben, Giorgio: *Estancias*.... 63. El término se repite deliberadamente en este estudio que concede importancia a la figura del fantasma más allá de los términos marxistas.

37. La estética de lo fantasmático asociado a la luz (que toman los padres al proyectarse como fotografías) tiene en occidente importancia sobre todo en torno al XIX, en las ideas de Baudelaire sobre la fotografía, en una estética que se popularizará con la óptica recreativa, pero sigue existiendo en el cine de hoy en que se identifica desaparición –de una imagen, por ejemplo- con muerte y lo traslúcido con el fantasma (espectro), un modo de resaltar que éste no está en el mismo lugar que el vivo. Etimológicamente fantasma proviene de la palabra griega que aludía al reflejo, a la imagen que formamos en la mente, el futuro imago latino. En el psicoanálisis se usa con frecuencia para designar a recuerdos recurrentes. El término pasa a la lengua coloquial en castellano (fantasmas del pasado), no en otros idiomas. Para un enfoque similar sobre el fantasma el estudio de Colmeiro, José: «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4(2011), 17-34, que desarrolla entre otras la idea de «fantología» de Derrida recuperada por, entre otros Labanyi, Jo: «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», en *Constructing Identity Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2002, 1-14.

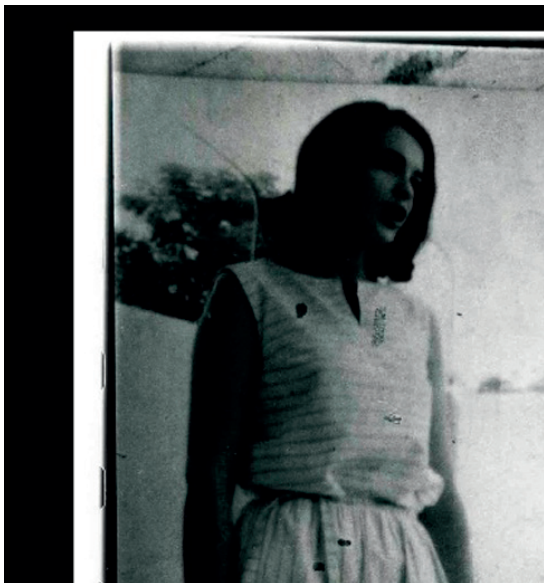


FIGURA 9 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE *ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA*. 1999-2001.
Fuente: *http://casanovaeditorial.blogspot.fr/*

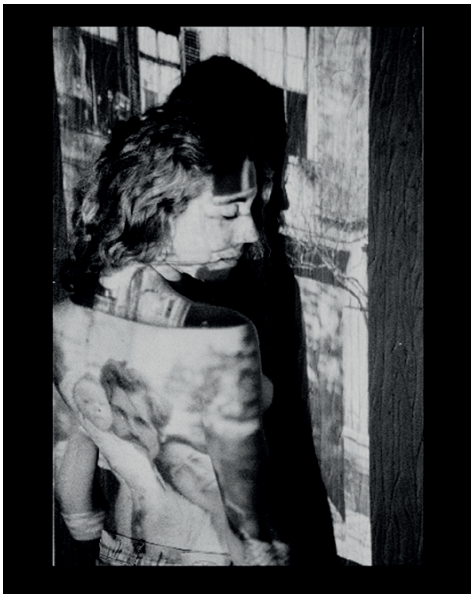


FIGURA 10 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE *ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA*. 1999-2001.
Fuente: *http://casanovaeditorial.blogspot.fr/*

de sus padres en una composición asombrosamente libre de las convenciones fotográficas.[38]

Cada uno convoca a su fantasma con un deseo diferente: en búsqueda de una imagen reparadora, pero también como un mecanismo de duelo o un medio de acción política, de reivindicación de justicia, y la distinta factura de las imágenes vendrá determinada por la necesidad de cada hijo, aunque todas sugieren el deseo del que nos habla Hirsch de portar las mismas huellas que sus padres, lo que en este caso puede ser identificado con el hecho de devenir en imagen ya que fotografiarse es un modo de devenir en mera imagen, de situarse en el lugar del muerto.[39] Quizá por ello también en las imágenes se resaltan las especificidades del medio fotográfico, tan importante, en la reivindicación de la memoria de los desaparecidos. Por ejemplo, las diapositivas se proyectan permitiendo ver la forma del negativo o los márgenes de las fotos; algunos hijos, incluso, escogen proyectar páginas completas del álbum.[40]

La mayor parte buscan la reparación, la realización del duelo que se consigue al incorporar al álbum la imagen ausente: en este caso optan por recrear las imágenes tal como hubieran sido, plegándose a las convenciones del medio. Didi-Huberman ha utilizado el término «el gesto fantasma» para referirse a ciertos gestos que perviven, latentes, para reaparecer en los momentos de duelo.[41] Del mismo modo quizá se pudiera hablar de un código fantasma, de un retrato de familia fantasma que sobrevive y al que por ejemplo, Verónica, la protagonista de la figura 8, se pliega apareciendo en el lugar que hubiera ocupado de haber estado, ese día, junto a su madre en el estudio fotográfico, adoptando incluso la actitud sonriente, seria, ligeramente tímida que tendría de haber estado allí juntas. Lo mismo hace la protagonista de la figura 11

38. Esta misma técnica fue retomada por otra artista argentina, Verónica Maggi en su obra de 2007, *El rescate*.

39. En este sentido son relevantes todas las obras de Hirsch que desarrollan el concepto de postmemoria. Particularmente Hirsch, Marianne: *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory.* Cambridge, Harvard University Press, 1997.

40. Richards, Nelly: *Op. Cit.*

41. Didi-Huberman, Georges: «El gesto fantasma», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4(2008), 280-291.

FIGURA 11 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE *ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA*. 1999-2001.
Fuente: *http://casanovaeditorial.blogspot.fr/*

que se pliega a otro gesto no menos tópico del álbum familiar de los años 60 que el retrato de estudio: el brindis de un día de fiesta.

La mayor parte escogen imágenes de carácter íntimo frente a las fotografías de documentos oficiales utilizadas, por ejemplo, por las Madres.[42] En las 35 imágenes que componen Arqueología de la ausencia hay una única excepción y está protagonizada por la propia artista que se incluye junto a la foto de su padre del carné del Automóvil Club; en ella adopta la misma postura y el aire serio de un documento oficial; sobre ella se proyecta el sello que autentificaba el carné y, también, el nombre de su padre (recordemos el poder mágico de nombrar, de llamar por el nombre auténtico; se resalta así también la pertenencia, la filiación que en otras imágenes es sugerida por el extraordinario parecido físico entre padres e hijos); como él, mira directamente a la cámara y es quizá esta mirada la que hace que esta imagen sea una de las que más carga política parece tener. Nos mira, y nos obliga a mirarla. Quizá porque, en ella, la artista no esté pensando tanto en su propio duelo personal cuando convoca al fantasma de su padre, sino en el hecho de que esas imágenes

42. Las fotografías con ese carácter oficial son por ello vistas como el símbolo de la lucha política porque fueron las usadas por las madres desde 1977 como una prueba de la existencia de su hijo, muchas veces, lo único que queda de él. Su uso, que hemos visto también en los recordatorios publicados en prensa y han sido utilizados por otros activistas latinoamericanos, nos hacen hoy identificar con este tipo de fotografías las reivindicaciones políticas más que con imágenes íntimas. Quizá la elección de estas imágenes identitarias tenga una explicación que va más allá de la posibilidad que brindan de reconocer a un desaparecido y pueden haber sido elegidas por el hecho de que en ellas, forzosamente, los protagonistas miran a la cámara, generando así una sensación de que nos miran, nos interpelan directamente lo cual las convierte en agentes de una acción más eficaz.

van a ser objeto de la mirada de sucesivos espectadores a los que tiene la oportunidad de aludir, de reclamar justicia.

En «El gesto fantasma» Didi Huberman usa reiteradamente la expresión «trabajo de duelo» que me parece muy apropiada para leer estas imágenes.[43] Recordemos que, según da Silva, la ausencia de duelo es una de las cargas de los «desaparecidos», un duelo imposibilitado en primer lugar por la ausencia de cuerpo pero, sobre todo, por la ausencia de un relato sobre lo sucedido. Los desaparecidos fueron forzosa y sistemáticamente olvidados y los esfuerzos actuales de Argentina (entre ellos los de muchos artistas como Quieto) por visibilizarlos pueden ser entendidos como parte de un trabajo colectivo de duelo en el que la performatividad juega un papel central, al devolverles (aunque sólo sea en fotografías) el cuerpo perdido con el cual se puede, ya, construir el relato de la pérdida.

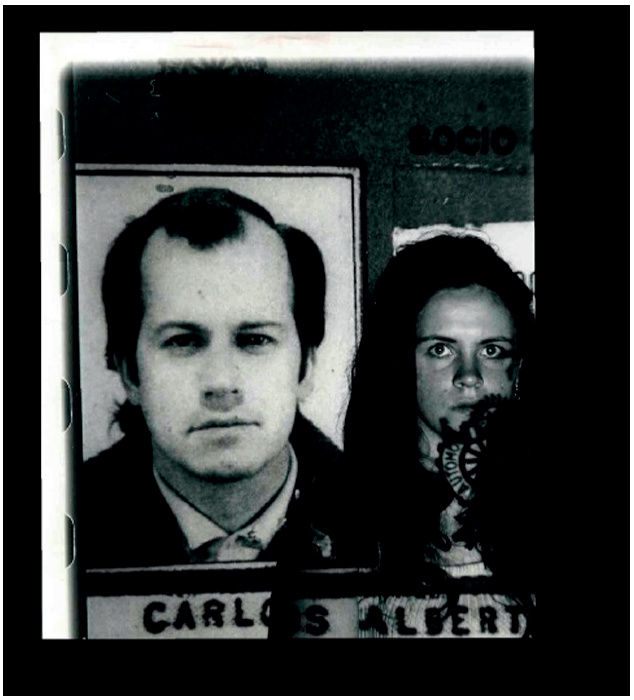


FIGURA 12 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE *ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA*. 1999-2001.
Fuente: *http://casanovaeditorial.blogspot.fr/*

Las fotografías creadas en *Arqueología de la ausencia* permiten a sus protagonistas escenificar su duelo, temporalizar el dolor y convertirlo en un relato que, al ser incorporado narrativamente, permite superar el trauma.[44] Pero la obra de la argentina va más allá: no es sólo un mecanismo de duelo personal y un objeto de un culto íntimo, sus imágenes no van a ser guardadas en un armario como las imago de los ancestros romanos o como esos montajes de las familias recompuestas cuyo destino será un lugar dentro del hogar, un lugar preferente (sobre la chimenea, la cabecera de la cama, etc.) pero siempre íntimo. Estas imágenes van a ser vistas. Su exhibición pública es lo que convierte a esta obra en un ritual de duelo colectivo y en un arma política.

Un último movimiento, algo paradójico (que hubiera interesado, seguramente, a Benjamin) en que el valor de culto y el de exhibición conviven en una imagen que será capaz, también, de ejercer una acción política en el presente.[45] Los hijos que devienen en imágenes junto a sus padres nos miran desde ese lugar al que me he referido, indeterminado en el espacio y el tiempo, que supera la distinción del espectador entre sujeto y objeto: se han convertido en objetos de contemplación,

43. Didi-Huberman, Georges: *El gesto fantasma...*

44. La temporalización es uno de los requisitos de los que habla Fédida, Pierre: *L,Ombre du reflet...* Sobre la definición de trauma ver nota 35.

45. Recordemos que la obra fue expuesta primero en escraches, luego en museos vinculados a la memoria. Sobre como la fetichización de la imagen no acaba, en este caso, con su uso político ver nota 13.

pero lo han hecho mediante un acto deliberado.[46] La intención es clara: del mismo modo que la obra se ha afrontado de un modo colectivo el espectador es convocado, «no sólo en cuanto espectador que admira una obra, sujeto independiente de su propia y más o menos privada experiencia estética sino como miembro de una comunidad que enfrenta de manera colectiva el trabajo de rememoración» .[47]

Young ha alertado del riesgo que conllevan algunos intentos de rememoración pública: «es –nos dirá– como si, una vez que le conferimos a la memoria una forma monumental, estuviéramos en alguna medida liberados de la obligación de recordar».[48] Si los monumentos, nos recuerda Musil, son invisibles, también lo son las obras de arte. Incluso las más comprometidas, al ser objeto de exhibición devienen en invisibles (en mercancías, fantasmagorías, podríamos decir); por ello hay que buscar medios que las actualicen continuamente, que las conviertan en contra-monumentos. [49] El trabajo de la argentina lo consigue, precisamente por la propia tensión que las fotografías llevan en sí, por su manera constante de superponer pasado y presente de un modo evidente que no deja de recordarnos que, lo que vemos, nunca ha sucedido. Y la manifiesta imposibilidad de las imágenes mostradas, su manifiesta ficción, son un modo de hacer esta rememoración efectiva.

EL PRESENTE, LA MEMORIA Y EL FANTASMA

«Quien aferra la máxima realidad plasmará la máxima irrealidad»

La imagen creada por Quieto, con los hijos, obtiene todo su poder de su imposibilidad en el espacio y en el tiempo, por ser el lugar de la imagen, del fantasma, cuya máxima cualidad es, precisamente, su inaccesibilidad. El lugar de una imagen que resalta su ficción, que delata el intento por apropiarse de lo inapropiable, por asir aquello que nunca se ha tenido, que hace volver al cuerpo desaparecido para poder convertirlo en una imagen más en el álbum, como otros tantos familiares que ya no están porque, de algún modo, estos padres desaparecidos «sólo pueden poseerse a condición de perderse para siempre» [50]. En este caso, la posesión de los padres

46. Como las estatuas griegas de las que nos habla Agamben cuya indeterminación llega al lenguaje ya que utilizan un genitivo subjetivo y objetivo. En Agamben, Giorgio: *Estancias...* 113.

47. Huyssen, Andreas: «El parque de la memoria. Una glosa desde lejos», *Punto de Vista,* 68 (2000), 25-28. Aunque este texto se ocupa sobre todo de la relación entre memoria pública y espacio urbano sus ideas pueden aplicarse a otros ámbitos que, en este caso, estamos calificando también como «lugares» siguiendo a Agamben y, también, el uso ya común que hace de la palabra «lugar» Pierre Nora. Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard, 1997.

48. Young, James E.: «Cuando las piedras hablan», *Revista Puentes* (2000), 82. Es clásica la idea de Musil de que no hay nada más invisible que un monumento (Musil, Robert: «Monument» en *Ouvres pré-posthumes*. París Editions du Seuil, 1965, 73) Sobre los peligros de la rememoración pública también Huyssen, Andreas: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, o Todorov (*Op. Cit.*) que alerta sobre los peligros de sacralizar la memoria que, finalmente, la tornan estéril.

49. Frente a ello el contra-monumento que propone James E. Young es un lugar que permite la acción ciudadana y rechaza lo inmutable. Término usado en, entre otros, Young, James E. y Tomiche, Anne: «Écrire le monument : site, mémoire, critique», *Annales.* Économies, Sociétés, Civilisations, 48 (1993), 729-743.

50. En este caso he forzado una cita de Agamben que se refiere a los modos de apropiación del fetichista y del melancólico pero cuyo contenido puede aplicarse al caso de estudio en que también se «escenifica una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía

desaparecidos sólo es posible escenificando su pérdida, una vez asumida la pérdida, podemos apropiarnos de la imagen.

Lo que nunca había sido real (el momento de unión que escenifica esa fotografía) puede poseerse también cuando ha sido transformado en objeto, cuando es una foto más que se puede situar en el álbum, junto a los demás momentos que ya han desaparecido pero de los que su imagen no permite dudar. Y es también la imposibilidad de este no lugar (llamémosle lugar del fantasma, *topoi* o como sea) la que le otorga su poder sobre el espectador, la que le permite actuar en el presente y, quizá, en el futuro, desde la sala de un museo, lugar cuestionable para la experiencia política, lugar donde las contradicciones de la imagen, su imposibilidad, nos permiten cuestionar a la vez, el (los) pasado(s) de su creación y nuestro propio presente.

Los hijos y la propia Quieto, desde su presente, han repensado lo posible (la posibilidad de un mundo sin proceso, en que sus padres siguieran vivos) para hacerlo real, al menos, en una imagen. Pensar que «el presente introduce algo en el pasado, que la acción remonta su marcha en el tiempo y llega a imprimir su marcha hacia atrás?»[51] no es una posibilidad absurda, de ciencia ficción porque, en verdad, –nos dice Elisabeth Jelin– «la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado (...) que cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de rememorar/olvidar».[52] Un acto en el presente en el que el «mirar se vincula con el tiempo» [53] Un acto que la artista nos ofrece vivir en las salas de un museo mostrándonos desde allí que no hay gran diferencia en el modo en que construimos nuestra memoria y su trabajo al plasmar, en imágenes, una memoria personal hecha desde el presente y, al igual que la memoria personal, creada frecuentemente a base de ficciones. Quizá, por tanto, no tendría tanto sentido hablar de una memoria falseada, pues, ¿acaso no todas lo están, tras este proceso de vinculación con el tiempo y con nuestras propia experiencia?

Si las imágenes, como las huellas, «en sí mismas no crean memoria a menos que sean ubicadas en un marco que les de sentido», ¿qué sucede cuando podemos construir no sólo el sentido, sino la huella, cuando se nos ofrece la posibilidad de crear una nueva memoria a través de la imagen? [54] La respuesta, como en *La invención de Morel* es que esto se hace con la confianza de que nuestra imagen es, de algún modo, más importante que nuestra conciencia y que con ella el pasado puede

---

poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido». Agamben, Giorgio: *Estancias...* 66.

51. *Idem*, 116.

52. Jelin, Elisabeth: *Op. Cit.* 43-44. En este mismo sentido Bal alerta de que «la memoria está condenada al anacronismo (...) al re-emerger cada fragmento del pasado se desgarra del tejido de que formaba parte. La memoria no es capaz de transportar su marco temporal». Bal, Mieke: *Op. Cit.* 246, y de que «entre las muchas trampas de la memoria la ilusión de una coherencia narrativa es la más importante», *Idem*, 254.

53. *Idem,* 220. Toda la reflexión de este texto acerca de cómo la memoria es un término que se usa muy libremente es clave. Es un concepto ambiguo, poco teorizado y que hoy prolifera en todos los ámbitos: jurídico (leyes de memoria histórica), artístico (Museo del Arte y la Memoria), la propia artista trabaja en el Archivo Nacional de la Memoria, órgano responsable de la preservación y estudio de la documentación referente a las violaciones de los derechos humanos en la Argentina, que incluye la custodia y análisis de los testimonios que integran el archivo de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) y cuenta actualmente con una campaña llamada «no descarte sus imágenes» en que señala la importancia de las mismas.

54. Jelin, Elisabeth: *Op. Cit.* 45.

quedar modificado (y siempre lo hace, de hecho) por el presente de tal modo que los hijos creadores de estas imágenes «intuyen haber burlado eso que algunos llaman destino».[55]

Arqueología de la ausencia por tanto se mueve, conmueve, nos mueve: se mueve en el tiempo para construir la imagen (que retrocede y vuelve al presente para, paradójicamente, hacer de este pasado) y (con)mueve al espectador, invitándole a moverse también en el tiempo, obligándole a dar tiempo a la imagen, a interrogarse no sólo acerca de la historia (¿falsa?) que documenta sino de todos los estratos, todas las resonancias que la imagen arrastra y lo que ésta supone como dispositivo y, por último, moviéndole a cuestionar su propio presente.

55. Como señala Diego Genoud en su reseña «Sobre *Arqueología de la ausencia*», citado por Archuf, Leonor y Catanzaro, Gisela: *Pretérito imperfecto. Lecturas criticas del acontecer*. Buenos Aires. Prometeo, 2008, 137.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 1995.

—: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

ALPHEN, Ernst van: «Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios Visuales*, 6(2009), 30-47.

BAL, Mieke: *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, CENDEAC, 2009.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 2013.

BELTING, Hans: *Imagen y culto*. Madrid, Akal, 2009.

—: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2007.

BENJAMIN, Walter: «Sobre el concepto de historia», en *Obras Completas, Tomo I, Volumen 2*. Madrid, Abada, 2008.

—: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2008.

BOLTANSKI, Christian: *Adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

CHEROUX, Clement y FISCHER, Abdreas: *Le troisième oeil. La photographie ete l'occulte*. París, Gallimard, 2004.

COLMEIRO, José: «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España postfranquista», 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4(2011), 17-34.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós, 2013.

—: «L'image-matrice. Histoire de l'art ete généalogie de la ressemblance», en *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Minuit, 2010.

—: «El gesto fantasma», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4(2008), 280-291.

DURAN, Valeria: «Fotografías y desaparecidos. Ausencias presentes», *Cuadernos de antropología social*, 24(2006), 131-144.

FÉDIDA, Pierre: «L'ombre du reflet. L,emanation des ancêtres», *L Part de l'oeil*, 19 (2003-2004).

—: *El sitio del ajeno*. México, Siglo XXI, 2006.

FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FORTUNY, Natalia: *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa, 2014.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI de España, 2010.

FREUD, Sigmund: *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

HIRSCH, Marianne: Family frames. Photography, Narratie and Postmemory. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

HUYSSEN, Andreas: «El parque de la memoria. Una glosa desde lejos», *Punto de Vista*, 68 (2000).

— : *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Jelin, Elizabeth: «Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones», en Huffschmid, Anne y Durán, Valeria (ed.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012.

Labanyi, Jo: «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», en *Constructing Identity Contemporary Spain: Theoretical Debats and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

Levi, Primo: *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, Muchnik, 2000.

Musil, Robert: «Monument», en Ouvres pré-posthumes. París, Editions du Seuil, 1965.

Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard, 1997.

Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Alianza Editorial, 2007-2010.

Richards, Nelly: «Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas», *Punto de vista,* 68 (2000), 29-33.

Schlosser, Julius von: *Histoire du portrait en cire*. París, Macula, 1997.

Sebald, G.W.: *Vértigo*. Barcelona, Anagrama, 2010.

Silva Catela, Ludmila da: «Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina». En Feld, Claudia, y Sites-Mor, Jessica: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009, 337-371.

Todorov, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 1995.

Young, James y Tomiche, Anne: «Écrire le monument: site, mémoire, critique», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48 (1993), 729-743.

DISORIENTING IMAGES: A BUST WITH MULTIPLE FACES

IMÁGENES QUE DESORIENTAN: UNA INSTALACIÓN CON MÚLTIPLES CARAS

Aylin Kuryel[1]

Reecieved: 28/10/2015 · Approved: 03/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15498

Abstract
In this article, I focus on three artistic tactics that I identify in Vahit Tuna's bust installation from the exhibition «We were always spectators...» in the art space DEPO, Istanbul, 2011: the reconfiguration of space, the superimposition of different visual elements, and the opening up of affective channels. The analysis of these tactics go beyond this specific installation and allows me to explore the role of distance, the correlation between physical closeness and the ability to grasp an image, the genre of portraiture and its subversion, and the role of affect in challenging the representational fixities of national symbols. In this way, I explore the notion of «disorientation» with regard to a more general discussion of aesthetics and politics.

Keywords
Art; politics; aesthetics; disorientation; space.

Resumen
En este artículo, me centro en tres tácticas artísticas que identifico en la instalación de Vahit Tuna, de la exposición «Siempre somos espectadores...» organizada en el espacio DEPO, de Estambul en 2011. Dichas tácticas son la reconfiguración del espacio, la superimposición de diferentes elementos visuales y la apertura de canales afectivos. El análisis de esas tres vías va más allá de esta instalación en concreto, loque permite explorar el rol de la distancia, la correlación entre la proximidad física y la habilidad para entender una imagen, el género del retrato y su subversión, el rol del afecto en el hecho de desafiar la fijeza en la representación de los símbolos nacionales. De este modo, se explorará la noción de la «desorientación» en relación a una discusión general de la estética y la política.

Palabras clave
Arte; política; estética; desorientación; espacio.

---

1. University of Amsterdam UvA (*aylinkuryel@gmail.com*).

FIGURE 1: VAHIT TUNA'S BUST INSTALLATION, FROM THE EXHIBITION «WE WERE ALWAYS SPECTATORS...», in DEPO, Istanbul, 2011.

IT IS JANUARY 2011. I enter the courtyard of one of the prominent contemporary art spaces in Istanbul, DEPO, formerly a tobacco warehouse. The weather is cold and the sky is dim. The courtyard seems a little depressing. After a moment, I realize that the depressing feeling is not totally independent from the bust I can see in a far corner of the courtyard, next to the second, smaller exhibition building. The bust, which looks exactly like the familiar Atatürk busts in public spaces in Turkey due to its material, style, and size, makes me feel like I am in a school building, or any other official institution for that matter. The architecture of the exhibition space amplifies this feeling since it is a former warehouse with concrete walls and small, barred windows. The dried leaves underneath the bust are also just like those in the schoolyards in the fall. As I move towards the bust, with an unsettled feeling and a sense of curiosity stemming from not being able to place this object in this particular space, I realize that there is also something wrong with Atatürk. He is not quite as he should be; his face has slightly different proportions than usual. It is certainly an uncanny feeling; a familiar image becoming unfamiliar as I approach it. Then comes the final twist: the name written on the pedestal is not Atatürk but Anthony Hopkins.[2] I clearly remember the first idea that crossed my mind due to this unexpected encounter with an «Atatürk bust» in an art space, which was that the images and objects of my research haunt me in a disturbing way wherever I go, since I was writing my dissertation on «the images of the nation» at the time. Their haunting quality was also probably the reason why they were my objects of analysis in the first place.

The bust, which does not have a title of its own, is a work by the well-known contemporary Turkish artist Vahit Tuna, and was placed in the courtyard within the context of his solo exhibition «We were always spectators...» in DEPO in 2011.[3] This bust provides a fruitful ground to discuss what I will suggest to call «disorienting images» in the context of the performative and dynamic relationship between the artwork and the viewer. Nicholas Mirzoeff historicizes the dual aspect of visuality through the opposition between the heroes of the empire and the ones seeking emancipation by creating an «inverse visuality», which is «any moment of visual experience in which the subjectivity of the viewer is called into question by the density and opacity of what he or she sees» (70).[4] Although the density and opacity Mirzoeff talks about is crucial for the example I will look at, contrary to Mirzoeff, I will argue that there is no neat distinction between the two realms of visuality and that the call to question subjectivity does not solely come from the image, but emerges out of the dynamics between the image and the viewer. Similarly, I will suggest that the density and opacity do not reside in the image (as representation) to be transferred to the viewer, but emerge in the relationship that the image and the viewer establish in a particular space and time.

---

2. <*http://www.depoistanbul.net/en/activites_detail.asp?ac=44*>

3. The bust was made by the sculptor Hatice Gür. See www.depoistanbul.net. The complete title of Vahit Tuna's exhibition as it appears in the exhibition catalogue is: «We were always spectators, we always scrambled for the tickets to become spectators, now there are more 'things' to see and tickets are never sold out...».

4. Mirzoeff, Nicholas: «On Visuality», *Journal of Visual Culture*, 5.1, 2006, 53-79.

There has been a proliferation of artworks dealing with controversial political issues in Turkey starting from the 1990s, especially after the oppressive 1980 coup d'état regime and the (auto)-censorship system it engendered became less rigid. The art critic and theoretician Erden Kosova distinguishes the rise of nationalism, civil war, the war between the army and the Kurdish guerrillas, from the violence in everyday life as the reinforcing factors in art dealing with political issues since in this period (2009, n. pag.).[5] It is striking that, as the realm of the political is constricted due to the influence of nationalism, neoliberalism and conservatism in the 1990s and 2000s, the amount of works explicitly dealing with political matters in the contemporary art scene has increased.[6] In this period, works and collective exhibitions focusing on the issues of nationalism, discrimination, military coups, sexism, and human rights became significantly more visible. Thus, Tuna's work, which I analyze here, should be situated in the same historical period.[7]

However, the existence of these «political» artworks by itself neither constitutes conclusive proof of a critical atmosphere, nor implies a direct relationship between the political content of the works and their transformative impact. I argue that the presence of a rather explicit political content is not what necessarily constitutes the disorienting effect of images and that a detailed analysis of the particular tactics that generate the sense of disorientation is necessary. Kosova, with regard to certain images produced by artists in this period, argues that these gestures «that relied on a single visual effect and prompted astonishment/anger/smile seemed to be too fragile to resist instant consumption» (5).[8]

Rancière formulates a similar critique when he asks whether contemporary artistic images «can reshape political spaces or whether they must be content with parodying them» (2009a: 60).[9] Here, I will focus on three essential tactics that I identify in Tuna's installation to explore what makes an image more resilient to instant consumption and less willing to settle for parody. These tactics are, respectively, the reconfiguration of the space in which the artwork resides, the superimposition of different visual elements, and the affective channels the work opens up. Firstly, the analysis of spatial reconfiguration will allow me to look at the role of distance and the lack of a fixed point to look at an art object, which turns the process of orientation into a series of disruptions and disorientations. I will analyze how the Atatürk/Hopkins bust challenges the positive correlation between physical closeness

---

5. Kosova, Erden: «Slow Bullet II.» *Red Thread* (online journal) 1, 2009.
Online source: <*http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=26*>

6. It would, however, not be fair to say that the artworks of the 1990s were the first ones to deal with social and political issues. In Turkey, there have been artists and artworks resisting the dominant currents in art and politics since the 1970s, feminist women artists being the most significant. However, works dealing with issues of nationalism and national identity, especially by Kurdish artists, did become significantly more visible towards the end of the 1990s.

7. Looking at the potential of art to create political spaces that challenge nationalism does not dismiss its significant role in the reproduction of the existing nationalist structures. Examples of this are as plentiful in government-sponsored, official, institutional, or even independent art circles in Turkey as elsewhere.

8. Kosova, Erden: «Slow Bullet II.» Red Thread (online journal) 1, 2009.
Online source: <*http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=26*>

9. Ranciere, Jacques: *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge, Polity Press, 2009a.

and the ability to better grasp an object, semantically and cognitively. Secondly, the analysis of the superimposition of images will provide a basis for looking at the role of the genre of portraiture and its subversion, as well as the association among faces, acting, and political representation. And thirdly, I look at the affective channels opened between the viewer and the work, which possibly challenge the representational fixities of national symbols, disorient what is familiar, mobilize the senses, and generate ambiguity. The analysis of these tactics, which do not let the image be absorbed in one fell swoop, will frame my conceptualization of disorientation and what it does in the context of the relationship between aesthetics and politics.

SPACE RECONFIGURED

Tuna's bust was installed in the DEPO gallery's courtyard in a far corner away from the entrance door with its profile turned to the viewer. As one steps into the courtyard, there is no immediately recognizable work of art there, since the bust is not directly seen and is not registered as a work of art. After being perceived, unless the viewer already knew about the work, it is most likely to be taken as a common Atatürk bust, given that the viewer is familiar with the Turkish context, since it is a bronze statue on a black pedestal, the size of the usual Atatürk busts found in schoolyards and streets, which renders it unrecognizable as a work of art. Thus, the first relationship the viewer has with the «artwork» is not based on recognizing it as art. However, this phase is also the first concrete step in the viewer's encounter with the work, before any engagement with its aesthetic appeal or enticing content.

Bal, in the opening sentences of her book *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art* (2010) describes her first encounter with Salcedo's work «Shibboleth», the long crack the artist opened up in the Tate Modern museum's Turbine Hall floor in 2007:

> Sometimes you go to see an artwork, and when you enter the space, you look around in bewilderment. Where is the artwork? Then, retrospectively, you realize that first turn of your head was already a response – something the work had made you do. And so the game called «art» begins. (1)[10]

This account is relevant for understanding how Tuna's installation «begins» to work. The bust has a comparable effect, not so much in causing visitors to wonder where the artwork is at first, but more in provoking confusion about what an ostensibly non-artistic object is doing in an art space: what can a mythic national leader possibly be doing in a gallery courtyard? Has the building been turned into something else, or has Atatürk started watching over artists and artworks as well now?[11] Is it perhaps a remainder from the previous owners of the space, which cannot be

10. Bal, Mieke: *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2010.

11. This is not a far-fetched idea, since at the entrance of Mimar Sinan Fine Art University in Istanbul a huge Atatürk quote about the difficulty of being an artist welcomes people.

easily removed, since it is usually a hassle to displace Atatürk statues?[12] Or am I just imagining that it is him? These questions, unanswered for the moment, are not «mistakes» that have to or will eventually be left behind, but are in fact strongly included in how the work is experienced. Thus, a sense of confusion about the space that one is in, and about the placement of the objects within it, turns out to be an important part of the work itself, proving that as soon as one enters the courtyard, in fact, «the game called art» begins.

The viewer moves towards the bust, both because it is in the direction of the building's entrance and because she is mobilized by the inevitable and semi-conscious recognition that the courtyard belongs to the art space and that, therefore, the bust must mean something else. Approaching it, most probably retaining the impression that it is Atatürk, the viewer realizes that there is something eerie about it. It does look like Atatürk, but not quite, which is confirmed after a few steps when the name Anthony Hopkins appears on the pedestal. The shifting thoughts and moods experienced in the process of approaching the bust and the confusion that accompanies it perhaps give way to nostalgia as one feels in an elementary school, which is then succeeded by other possible feelings, such as discomfort stemming from not being able to identify an image, awkwardness created by the gap between what one expects and receives, and joy due to the playful scene one finds oneself part of. The thoughts and feelings in relation to the object keep shifting and evolving as the viewer's position in space, as well as time, changes.

The distance between the subject and the object appears as a key factor in the signification process that the work triggers from the first instant. The moment at which one thinks «art did not begin yet» turns out to be the very moment that art begins; what was considered a non-artistic object turns out to be the art object itself; and what was thought to be an Atatürk statue turns out to be an Anthony Hopkins statue. What is striking is that these different phases do not necessarily exclude each other, but are constantly intermingling and shifting, depending on the viewer's expectations and distance. It is as though the apparently static and inanimate object sets invisible traps in the space around it, which in turn transforms the experience of the subject who orients herself towards it, turning the process of orientation into a series of disruptions and disorientations.

These different positions, which are not unidirectional but transitional, are made possible by reconfiguring the space in such a way that it provides various possible entry points into the work. The framing of the work does not allow a static point of view but turns the space into a heterogeneous one, full of traps, whose different locations offer different experiences. A crucial result of the fluctuations in the space around the object is that the viewer is deprived of her certainty about the sameness of the object, in a way that exceeds the effect of more familiar perspectival changes. A well-known national figure turns out to be a well-known international actor,

12. In her book on Atatürk statues, Tekiner explains that some Atatürk statues, which need to be removed for one reason or another, have to be buried since demolishing them is considered disrespectful (2010). Following the afterlife of this statue would be interesting, as is unlikely to share the destiny of «real» Atatürk busts.

disrupting the expected continuity between the signifier (the bronze, medium-sized, official-looking statue) and the signified (Atatürk). On yet another level, the disruption consists of the transformation of a work of art into a public statue, and then back to a work of art again, in various loops for different viewers. It may also remain a work of art for viewers who already know the trick, or it may remain a public bust for viewers who do not come close enough to experience the transformation.

It might seem as though, once the viewer's eyes are close enough to read the name of the famous actor on the pedestal and to realize that there is in fact no Atatürk statue in the exhibition space, the perception changes once and for all, and the continuity between the signifier and the signified is restored. It is not Atatürk, but Hopkins; it is not an official statue, but part of a contemporary art exhibition. Yet, this is not the case. It is true that one cannot go back to the entrance, walk towards the work again and feel the exact same confusion and surprise. However, although there are various possible ways of relating to the work, once one is standing by the bust, the discomfort is likely not to cease, despite the knowledge that it is a work of art that playfully superimposes the two images-identities. At this moment, the bust is indeed not seen as Atatürk anymore, but there is also a striking resistance in the eyes against seeing it merely and continuously as Hopkins. The eyes almost do not register what the brain knows and keep seeing it as Atatürk to a certain extent, in a peculiar way.[13]

Through this cognitive dissonance, the work challenges the positive correlation between physical closeness and the ability to grasp an object semantically and cognitively. Although getting close to the bust somehow means to be exposed to its meaning, it in fact does not ease but amplify confusion. Hence, proximity ceases to be the guarantee of a better grasp and getting close to the object does not make it easier to «see» and know it. A gap opens between physical and cognitive contiguity, between senses and thoughts. This process has a strong temporal dimension as well since the spatial reconfiguration does not allow a linear temporality to be at work in the relationship between the viewer and the work. The viewer strays further from the familiar Atatürk image and the feelings that this image evokes as she gets closer to it in space and time. Yet, she does not exactly get close enough to Hopkins either, since the «Atatürk feeling» keeps pulling her back. The dried leaves around the work seem to contribute to this in a subtle way by recalling that they cannot be under Hopkins's pedestal, but only Atatürk's, just like in the schoolyards. While distance is relatively more secure, closeness becomes the source of an uncanny feeling, first operating within, and then shaking off the sense of familiarity. In this sense, the dried leaves, which seem to prevent the viewer from getting too close to the work,

13. The instability of perception experienced here, going back and forth between different interpretations, is similar to the «multistability» quality of perception defined by the school of Gestalt psychology. Gestalt psychology focuses on visual patterns that are too ambiguous or difficult for human perception to grasp, without attempting to explain the reasons behind this. The example at hand here allows me to explore the role of cultural and political memory in these perceptional shifts and the political implications of this sensory phenomenon. On the multistability phenomenon in Gestalt psychology, see: Kruse, P. and Stadler, M.: *Multistable Cognitive Phenomena*, New York, Springer Press, 1995.

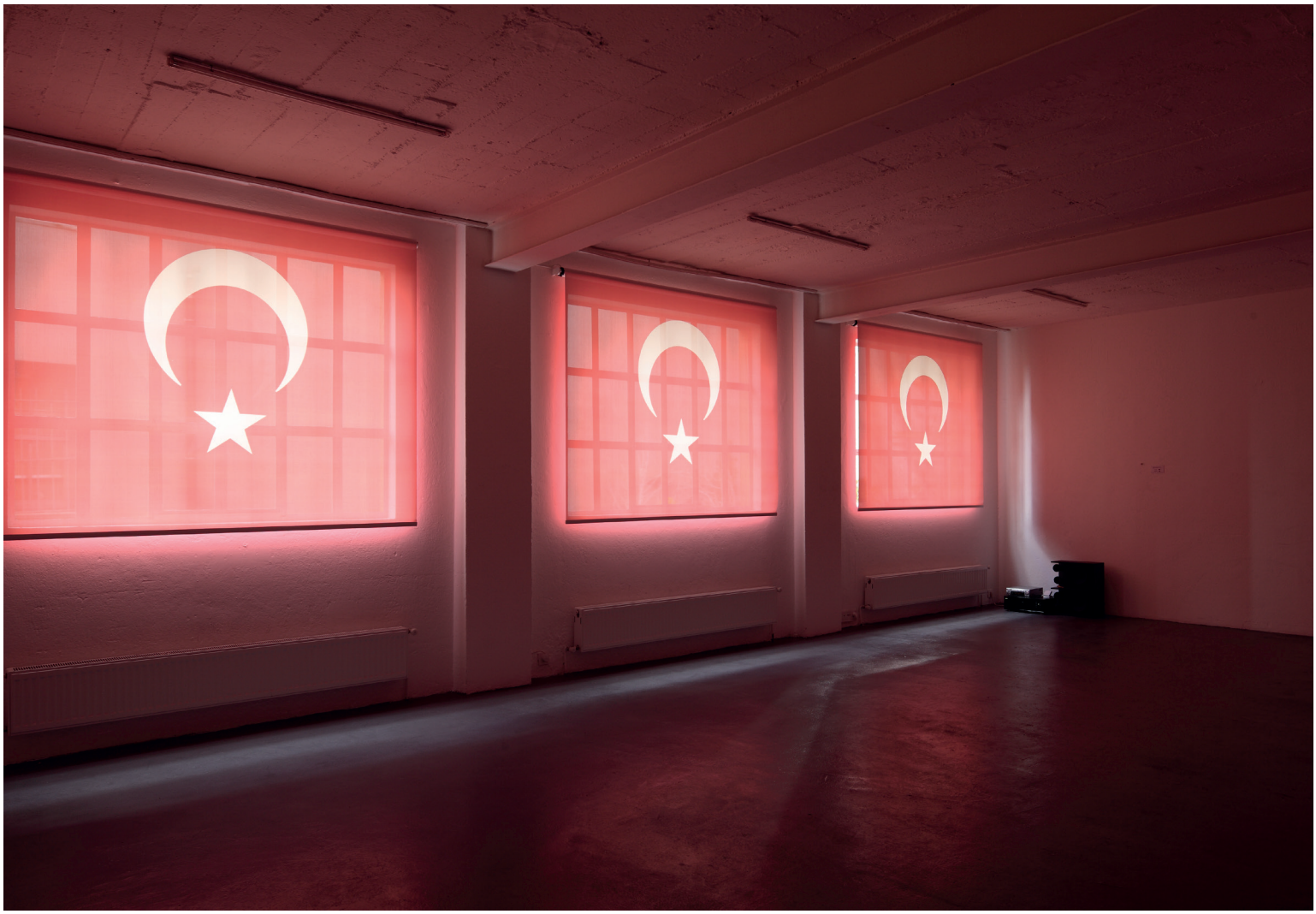


FIGURE 2: VAHIT TUNA'S ROLLER BLINDS INSTALLATION, FROM THE EXHIBITION «WE WERE ALWAYS SPECTATORS...», in DEPO, Istanbul, 2011.

can also be seen as operating as a metaphor for the inevitable distance between the work and the viewer, and thus, between the national symbol and the subject.

What loses its familiarity is indeed not a random image, but the image of Atatürk, one of the most familiar national symbols in the Turkish context, which is reproduced in myriad post-mortem forms. It is this national symbol that slips away by being transformed into something else as one gets closer. Yet, at the same time, it does not cease to haunt the viewer as it slips away, in between absence and presence, across spatialities and temporalities. In this sense, the bust's relation to space, developed through the interplay between closeness and distance, can be seen as a metaphor resonating with the ways the images of the nation work in general by asserting their totalizing premises while failing to fully realize them. Additionally, the striking resistance in the viewer's perception to seeing the bust as Hopkins, even after the «mystery» is solved, forces us to think of the tenacity of the culturally and

politically shaped quality of our perception, and the difficulty of reshaping this habitual ground that our perception is fed from.

The reconfiguration of space achieved by the work cannot be thought without considering the specific location of the gallery and how the work makes use of it. DEPO is in the Tophane district, a neighborhood in which several new art spaces opened in the last few years and which is marked by the conflict between the old, lower-class inhabitants, mostly with Islamic/conservative backgrounds, and the new middle-class tenants (hence the art spaces) brought to the neighborhood through the ongoing gentrification processes.[14] Firstly, the transportation of a national sign common in public space such as an Atatürk bust into the space of the gallery can be seen as pointing at the gap between these different spaces, populations, and thus, political orientations and socio-economic classes. This gap, marked and enacted upon by the bust, might refer to the schism between the supposedly Islamic background of most of the population in the area and the secular outlook of the newcomers, as well as the class conflict and the cultural differences brought to the surface by the gentrification processes. This gap the bust might be referring to can also be interpreted, on a more general level, as the discrepancy between the common signs of public space, which are «banal» from art's perspective, and the signs of art within the gallery space, which might appear inaccessible and perhaps senseless from the perspective of the people outside and not interested in it. In each case, the bust makes the role of the threshold of the gallery more visible, which has symbolic value in separating different economic, cultural and political groups. It can, thus, be seen as underlining the class dimension of art with a self-reflexive and ironic tone, implying that an image transforms and changes its meaning depending on whether the viewer stands outside (Atatürk) or inside (Hopkins) the gallery space. In doing this, the work might be seen as deepening this gap between the two spaces by turning a familiar image into an opaque one, which is probably not accessible to the general public anymore since it is not easy to recognize Hopkins's face unless the name on the pedestal is read.

However, the act of bringing an object, which at first sight looks as if it is supposed to be out in the street, into the space of the gallery can also be seen in the opposite manner, as a bridge between inside and outside. Precisely by making the passerby or the inhabitant of the neighborhood affiliate with a sign in a space that they usually are not affiliated with, and by alienating the art viewer from the space she is affiliated with, the bust not only underlines the gap between the two spaces, but also confuses their borders by disorienting the viewers. In addition, the fact that the work is in the courtyard rather than inside the gallery proper makes it viewable also when the gallery is closed, making it a part of public space and its gaze more than is usually the case for artworks inside art spaces. In that sense, it creates the

14. For a detailed analysis of the gentrification process in the Tophane district and the role of the art galleries in it, as well as the recent conflicts between the inhabitants and the galleries, see: Ahiska, Meltem: «Monsters That Remember: Tracing the Story of the Workers Monument in Tophane», *New Perspectives on Turkey*, 45, 2011, 9-47. Özden Firat, Begüm: «Bir Fotoğraf Bin Söze Bedel» (One Photograph is Worth a Thousand Words)
Online source: <*http://birdirbir.org/bir-fotograf-bin-soze-bedel/*>

impression that the statue has escaped from the gallery space and the other works exhibited inside towards the streets, or, conversely, that a national sign has escaped public space to take refuge in the gallery space. Both possibilities disorient notions of inside and outside by blurring the boundaries between, with the potential to make «living together a little bit easier» by having «fear and togetherness -join forces in a particularly *spatial* sensibility» (Bal, 2013: 67).[15]

Another work by Tuna in the same exhibition consists of roller blinds with Turkish flag motives that cover the windows of the exhibition space. The automatic flag blinds make a direct reference to the habit of hanging flags from windows, which became even more common within the period in which the exhibition took place, due to the nationalistic campaigns of the time. Putting the image of the flag on such a stable household object as a blind suggests that flags became part of the regular inventory of the house. The blind is also a special furnishing: hanging where private and public spaces meet, obscuring as well as revealing outside and inside to each other. The act of hanging a flag from a window is evidently performed to show it to others outside, yet closing the blinds is an act designed to hide the inside from the outside. Tuna's roller blind flags, which can be easily seen both from inside and outside the gallery, in a similar vein to the bust, created a disorientation between the two, again showing the ambivalent spatial and semantic configurations that Tuna's works are based on.[16] This ambivalence invites viewers to think of the similar ambivalences between the private and the public, the official and the non-official, tactics and strategies, as well as power and agency in the context of the everyday production of nationalism.

There is no clear answer to the question above whether the bust points at and deepens the cultural, political and economic gap between the inhabitants of the neighborhood and the people who visit the gallery, or whether it creates an unusual bonding between the different groups in its vicinity, albeit in its limited scope. Yet, as I have already argued, these two seemingly oppositional interpretations do not necessarily exclude each other, as the main characteristic of the work lies in being two things at the same time, which is also where its potential for disorientation lies. Similar to what Bal says about Salcedo's work, the relation of «irresolvable ambiguity» the work has to representation is the key to its political effectiveness (2013: 73).[17] Through the disorientation it creates, the bust invites viewers to think about

---

15. Bal, Mieke: «Affect and the Space We Share: Three Forms of Installation Art», *The Next Thing: Art in the Twenty-First Century* (ed. Pablo Baler). Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, 67-81.

Interestingly, during my personal conversations with the people working in and visiting the gallery, I was told that the people living in Tophane, who have a conflicting relationship with the new galleries, were content to have an «Atatürk bust» in their neighborhood, to the extent that some of them complimented the artist during the opening.

16. Another similar example would be a photography work by Tuna that depicts the artist sitting inside a house, in front of the window, holding his hands up and seeming to grasp the Turkish flag hung from the window of a house in the opposite building between his fingers. We get the impression that he has a tiny flag between his two fingers until we realize that it is a full-sized flag hung at a distance. For images of the roller blind flags, see <*http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul_sonmez/vahit_tunanin_sergisine_neden_gitmeliyiz- 1037651*>.

17. Bal, Mieke: «Affect and the Space We Share: Three Forms of Installation Art», *The Next Thing: Art in the Twenty-First Century* (ed. Pablo Baler). Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, 67-81.

FIGURE 3: VAHIT TUNA'S BUST INSTALLATION, FROM THE EXHIBITION «WE WERE ALWAYS SPECTATORS...», in DEPO, Istanbul, 2011.

spatial and cultural demarcations, while avoiding any definite answer. In this way, it questions the protocol that more or less determines when, how and by whom an artwork should be seen and experienced, and through which mechanisms it becomes eligible as an artwork. Thus, the negotiation of the space conducted by this particular object can be seen as also a negotiation of the place of art and the place of the viewer in her relationship with it.

Bal's theorization of the significance of the artwork's «field» sheds light on this particular way spatiality functions in Tuna's work. In Bryson's words:

> The meaning of a work of art does not, for Bal, lie in the work by itself but rather in the specific performances that take place in the work's «field»: rather than a property the work has, meaning is an event; it is an action carried out by an I in relation to what the work takes as you. (2001: 5)[18]

The distance-specific appearances that the bust takes on and the demarcations it invites viewers to think about can be seen as such a specific performance that shapes what Bal calls the work's «field». The bust is a productive example to make explicit how this field is a heterogeneous, shifting ground, generating different meanings depending on the point that the viewer occupies in space. Thus, meaning becomes an «event» molded by interaction, rather than being the «property of the work». It is produced precisely at the moments in which the positions of the viewer and the artwork are negotiated and their encounter takes unexpected turns, since there is no determined beginning or end point in this interaction. Thus, what shapes the experience is not a possible destination, but a sense of disorientation, which makes the work more likely to resist immediate consumption by requiring more time and effort from the viewer to make sense of it, a sense that is perhaps never fully stabilized.

18. Bal, Mieke: «From Cultural Studies to Cultural Analysis: 'A Controlled Reflection on the Formation of Method.'» (interview) *Interrogating Cultural Studies: Theory, Politics and Practice*. (ed. Paul Bowman). Pluto Press, London, 2003, 30-41.

Thus, the effect of disorientation stems from the lack of a coherent and linear narrative, which is, as I have argued, achieved through the configuration of the work's field as heterogeneous and dynamic. Bal claims that visual images are almost always narrative in different ways and argues for certain cultural objects that challenge the notion of narrativity; images that do this do not always tell stories, but «they perform one, between image and viewer» (2003: 37). On these occasions, they challenge the notion of narrative, explore its limits, and extend its meaning by undermining the «referential fallacy attached to narrativity» (2003: 38).[19] It is productive to think of the challenge to narrativity in relation to space by considering how the bust rejects the notion of a starting point and a destination in its field, and underlines, or rather undermines, the implications of distance and the assumed spatial limits of the work. It opens up a space of performance «between image and viewer» by not telling an explicitly decipherable story and not allowing a fixed position for the viewer, but rather encouraging multiple interpretations and providing various entry points. As such, this performance carries the potential to create what Rancière calls «folds and gaps in the fabric of common experience» by disorienting the usual ground on which someone's encounter with an artwork, as well as with a national symbol, takes place (2008: 11).[20] I contend that the proliferation of interpretations and the resistance to the fixity of the meaning/content of the work is one of the key elements in constituting the disorienting effect of the work. While the reconfiguration of the spatial codes is one of the means through which this is achieved, the superimposition of images that I will analyze in the next section is another tactic that allows exploring the sources of disorientation further.

IMAGES SUPERIMPOSED

The particular ways in which the face of the bust is formed comes forward as another crucial locus for the disorienting effect of the work, which is strongly related to the spatial reconfiguration, yet deserves special attention. It is not only a significant factor for the initial assumptions made about the work, but is yet another source of shifting perceptions and senses. Since what is at stake is a face combining two faces. Firstly, it is fruitful to look at the genre of portraiture to understand the role of the face and how the «two faces» relate to each other.[21] In *Portraiture: Facing the Subject* (1997), Joanna Woodall defines one of the goals of the genre of naturalistic portraiture as rendering «a subject distant in time, space, spirit, eternally present» (8). Therefore, «a 'good' likeness will perpetually unite the identities to which it

19. Bal, Mieke: «From Cultural Studies to Cultural Analysis: 'A Controlled Reflection on the Formation of Method.'» (interview) *Interrogating Cultural Studies: Theory, Politics and Practice*. (ed. Paul Bowman). Pluto Press, London, 2003, 30-41.

20. Ranciere, Jacques: «Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art», *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2: 1, 2008, 1-15.

21. Although an analysis could be made of the distinct ways in which a two-dimensional portrait and a three-dimensional bust work, the dynamics of conventional portraiture outlined here are at work in both.

refers» (17).[22] For Woodall, this is the reason why, in traditional Western art discourse, portraiture was based on exact resemblance and ideal likeness, which is thought to refer to the inner subjectivity of the portrayed. Similarly, Richard Brilliant, in *Portraiture* (1991), defines the distinctiveness of the genre as «the necessity of expressing this intended relationship between the portrait image and the human original» (7). The portrait is supposed to function as proof of the existence of the portrayed and his authentic personality. In this sense, we can say that the portrait works metonymically, standing for the depicted person's wholeness. As Lakoff and Johnson also argue, the tradition of portraits, then, is based on the metonymic assumption that the portrait stands for the person, as opposed to the body for instance (38).[23]

FIGURE 4: HAKAN AKÇURA, «DEFACED ATATÜRK», FEAR OF GOD EXHIBITION, in Hafriyat Gallery, Istanbul, 2007.

In *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (2005), Ernst van Alphen elaborates critically on this relationship between the proof of existence assumed by the portrait and the authority that is attributed to it. He argues that there is a dual process determining the relationship between authority and portrait: it is not only likely that the person was portrayed in the first place because he had some kind of authority, but authority is constantly attributed to him because he has been portrayed (22).[24] Atatürk's portraits, appearing in a range of fields, mostly showing the intimidatingly serious and thoughtful expression of an important person dealing with important matters, clearly show this dual process.

Van Alphen extends his argument on authenticity by focusing on the notion of representation and argues that «the qualifications authenticity, uniqueness, or originality do not belong to the portrayed subject or to the portrait or portrayer but to the mode of representation that makes us believe that signifier and signified form a unity» (24). On this basis, he concludes that the bourgeois self depends on this specific mode of representation in order to appear authentic. This argument has explanatory value for the portrayal of cult figures of the nation-state like Atatürk, who can also be included in the conception of the bourgeois self, as authentic and heroic figures of modernity and nation- state. What is more important in Van

22. WOODALL, Joanna: Portraiture: *Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

23. LAKOFF, George and Mark Johnson: *Metaphors We Live by.* London, The University of Chicago Press, 2003. Lakoff and Johnson give the following example: «If you ask me to show you a picture of my son and I show you a picture of his face, you will be satisfied. You will consider yourself to have seen a picture of him. But if I show you a picture of his body without his face, you will consider it strange and will not be satisfied. You might even ask, 'But what does he look like?'» (38).

24. ALPHEN, Ernst van: *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Alphen's discussion for the case of Tuna's bust is his emphasis on the illusion of the uniqueness of the portrayed subject that stems from the assumption of a unity between the signifier and the signified and its possible undermining: «As soon as this semiotic unity is challenged the homogeneity and the authenticity of the portrayed subject fall apart» (25).[25]

The claim made, in classical portraiture, to a stable identity, an inner subjectivity, and authenticity in a form of representation that strictly unites the signifier and the signified, is pertinent to the classical monumentalization of Atatürk.[26] Tuna's work can be said to use the form of the monument and the genre of portraiture against themselves, challenging both the promises of portraiture and the codes of monumentalizaton, such as authenticity, representational directness, immediate access to the person depicted, and a cohesive identity, which are crucial characteristics for nationalist myths to be perpetuated. By undermining the viewer's preconceptions about the portrait genre, which are inevitably shaped by the visual histories of the society she forms part of, and by making her oscillate between different meanings, Tuna's bust challenges the promise of the portrait to transfer a singular meaning through the unity of what is in front of the eyes and what it is thought to refer to. The face, by being Atatürk only briefly, does not provide the cohesive identity and the stable reference points promised by his usual portraits. Thus, it disorients the fixed subject position of the viewer, creating confusion, turning the face from a source of fixity into a cause of disorientation through which the work is experienced and conventional ways of seeing are negotiated.

It is striking that the superimposed face is not that of a controversial and oppositional figure or a political leader, which might have triggered a stronger reaction in the viewer. It is neither a sheer «defacement» of Atatürk, as in the case of Hakan Akçura's artwork entitled «Kemalism is a form of worship», which was displayed in the exhibition *Fear of God* in the Hafriyat gallery in Istanbul in 2007 (Figure 4).[27] Akçura's work, which consists of a black-and-white poster depicting a well-known Atatürk image with the face rendered blank, employs the same theme as Tuna's bust and it, too, creates an eerie feeling of encountering something else where you expect to see a familiar face, that of the national leader. Yet, the defaced image, as a mere act of negation, does not allow the viewer to explore the ambiguities in the same active way as the more ambivalent act of superimposing two faces does.[28]

---

25. Alphen, Ernst van: *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

26. Practices related to monuments in Turkey, such as the protection of some of the Atatürk monuments by security forces, the illegalization of their physical violation, as well as certain incidents in which people took Ataturk monuments as hostage, show that monuments can operate in a way that goes beyond mere symbolism; they are thought to «be» the real, authentic figures in a way that closes the gap between the monument as sign and that which it signifies.

27. <*http://hakanakcura.com/2009/06/*>.

28. Before the Fear of God exhibition opened on 10 November 2007, the Islamic conservative newspaper Vakit targeted it and asked people to «react to it» <*http://www.hurriyet.com.tr/gundem/7639192.asp?m=1*>. The artists were worried about people's possible reactions during the opening, so they decided to provide security. During the opening, there were approximately three hundred people, six undercover policemen, and three security guards inside. The policemen, who were there to protect the artists, were instead focused on three specific posters in the exhibition and recorded them with photo and video cameras. After about forty minutes, a chief officer and several

While the defacement in Akçura's work is based on and feeds off the momentary shock it creates, the superimposition of two faces invites a reading that actually involves a multiplicity of roles and faces. It is important that the relationship between the two faces is neither exactly one of juxtaposition nor one of replacement. Thus, whereas defacement turns presence into absence, the disorienting effect of superimposition stems from the lingering in between. Oscillation, then, seems to be a more suitable way of describing the bust that is in constant flux from one person to another. This is also the source of disorientation due to the lack of a fixed destination of meaning and for representation. Hence, the challenge to conventional portraiture made by the bust is based on simultaneity rather than serialization and on the co-existence of different elements rather than on one coming after another to replace it.

The other face that co-exists with Atatürk's is that of an internationally acclaimed and successful actor, who has enacted a variety of characters from the American president Nixon to the famous scary and evil characters of Hannibal and Dracula. Hopkins was also one of the candidates to play Atatürk in the Hollywood movie that was supposed to be made in 1997. Although the movie was never realized, the fact that Hopkins was one of the actors whose name was uttered frequently in relation to the main part makes it possible to see the bust as a belated completion of Hopkins «playing» Atatürk, a reference that can be read in multiple ways. Despite the hesitations about the appropriateness of making a movie about Atatürk, it was possible to detect some pride among people from the cinema sector and authorities in the plan to have a world-famous Western artist bring Atatürk to life on the screen. In addition, Hopkins's accepted talent and fame, the «Sir» in front of his name, and his ties with royalty cause him to be perceived as a powerful figure, much like Atatürk.

The long and ambiguous relationship of the Turkish Republic with what is considered the West, as well as the ongoing discussions at the time about joining the European Union, add other possible layers of meaning to the superimposition of Atatürk's face with that of a Western actor. In fact, considering the pride evoked by a national figure becoming even more internationally known through a famous and respected Hollywood actor makes it possible to see the inclusion of his persona as adding to the power of the bust, rather than a mere act of erasure or subversion. Although it is obvious that invoking two authoritative faces at the same time does not necessarily make a bust more powerful, and although in this case it evidently remains an ironic gesture, these two figures feed into each other in intricate ways, instead of creating a simple antagonism.[29]

---

other policemen with official suits arrived, including members of the «Prevention of Terrorist Acts» team. They started to examine the three posters and interrogated the artists about them. Apparently not satisfied with the answers, they told the artists that the posters would be investigated further and that they would inform the office of the public prosecutor. It is ironic that, although it was the Islamic newspaper that targeted the exhibition, the posters that were subject to police inquiry were not the ones about God and Islam, but the ones about Atatürk, including Akçura's «Kemalism is a form of worship».

29. The distortion of Atatürk's features has an additional personal relevance for the artist. In 1995, Vahit Tuna applied to the «Today's Artists» group with his hand-painted Atatürk portraits and was not accepted due to the

Consequently, it is difficult to answer the question of whether Hopkins only detracts from Atatürk's «authentic power» or also adds to it. On the one hand, the extra face undermines the one that was first seen; on the other hand, it builds upon it. Hopkins's face enters into a certain dialogue with Atatürk's and the viewer witnesses their interaction as the face resists settling into one character and the senses resist seeing it as one person. In this way, Atatürk's face, as a sign, is made part of a more complicated reference system, instead of merely being erased and replaced with another. This ambivalence that the choice of Hopkins allows the bust to sustain is another crucial element in constituting the disorienting effect of the work. The questions about the two faces that are left unanswered do not allow the viewer to hold a stable position and keep her contact with the work in constant movement and ambiguity. The prevalent, dictating image of Atatürk enters into a debate on various levels; it is made to speak, rather than being silenced and rejected altogether, opening up more space for the viewer in choosing how to relate to it, actively.

In addition, the various roles and personalities played by or assigned to the cult figure of Atatürk, depending on the historical period, the political orientation and the interests of the person who employs it (even if the claim to authenticity remains intact in each case), are emphasized by turning him into an «actor». Due to the multipurpose employment of Atatürk's public persona, as well as the general effect of cultification and iconization, it is impossible to discern a real person behind this face. The replacement of his iconic face with the face of an actor whose main task is to play other people underlines the performative character of Atatürk's image in the political history of Turkey. Tuna's statue, oscillating between a politician and an actor, invokes the foundational theatricality and performativity, as well as «confusion» that is at the core of representational politics and the position of leadership. From this perspective, the oscillating face, which is in fact not two but many faces and none of them at the same time, point to the impossibility and needlessness of the search for authenticity and sincerity in representational politics, as well as in the manifestations of national identity.

Additionally, the bust and its invocation of a famous actor can be interpreted as making a statement about the cult political figure of Atatürk being part of the «society of the spectacle», which is explicitly referenced in the title of the exhibition: «we were always spectators...». The notion of the spectacle, in the sense that Debord used it not as «a collection of images», but as a «social relation between people that is mediated by images», emphasizes not the images per se, but the alienating relationships between people and the illusionary sense of community created through them (25).[30] The increasingly visible process of Atatürk's image becoming part of popular culture in the form of movies and commodity items in the same period in which the artwork was made makes this reference stronger and, like the exhibition title, accentuates the position of the spectator. In this way, the viewer's

inadequate quality of the drawings. The deliberately malformed bust can thus be seen as a personal revenge. It can also be read as a reference to the expectation that artists in Turkey should be able to draw Atatürk «well».

30. Debord, Guy: *Society of the Spectacle*. Sussex, Soul Bay Press, 2009.

act of watching is also stressed over Atatürk's usual surveilling character, making the viewer more active, even in the spectacle.

Thus, the power of the bust does not stem from its critique and «détournement» of the spectacle, but from its embracement and amplification of it, as well as from commenting on the complicit role of the viewer in its production.[31] Rather than providing the necessary knowledge and formulas of action to get rid of the nationalist spectacle and its theatricality as embodied by the image of Atatürk, it emphasizes and magnifies the various layers in the spectacle and the spectator's gaze by superimposing the faces of a national leader and a famous actor in the form of an official bust. In this sense, what the bust does with the notion of spectacle and spectator follows Rancière's intervention in the Debordian critique of the spectacle.

Rancière argues that the passive spectator was challenged by Brecht's epic theater and Artaud's theater of cruelty in favor of a spectator who must, on the one hand, become more distant, and on the other, lose his distance and end up with a more «active way of looking» (2009b: 6).[32] Rancière argues that the oppositions between looking/acting and passivity/activity assume a gap, an inequality between different groups of people. He invites us to dismiss these oppositions in order to conceptualize looking as a form of acting and the spectator as already active.

This understanding resonates with my emphasis on not looking *at* but looking *with* images in my attempt to highlight the performative power of images as actors. The spectator interprets what she looks at, which is already a form of transforming it for Rancière, as opposed to the alienated subject position immersed in the spectacle in Debord's understanding. In the case I am discussing here, the title of the exhibition, «we were always spectators…», and the bust itself can be seen under the light of Rancière's logic that the spectator might not be as passive as she is assumed to be, suggesting that nationalism does not simply create spectacles to be consumed by spectators passively, but that the spectator is complicit in its construction, as well as its deconstruction. This increased agency of the spectator in Tuna's work is also strongly connected to the fact that the work does not give directions to follow, but bases itself on ambiguity and disorientation. As such, it mobilizes the senses in a curious way, which is the last disorienting aspect of the work that I want to explore.

AFFECTIVE ENGAGEMENT

The bust is neither a familiar national symbol, nor an easily recognizable counter-symbol, but oscillates in-between, thus challenges any solid representational basis on which the viewer makes sense of it. It works through an intervention on the level of the senses and the habitual experience offered by the national/visual

31. The tactic of «détournement» is defined by Situationist International, the French political and artistic collective active in the 1950s and 1960s, as «the mutual interference of two worlds of feeling, or the bringing together of two independent expressions» in a way that would supersede «the original elements and produce[s] a synthetic organization of greater efficacy» (Debord qtd. in Knabb 55).

32. Ranciere, Jacques: *The Emancipated Spectator*. London, Verso Press, 2009b.

communities. Thus, the impact of the bust lies not in its representation of «the other» who is left outside the borders of national identity, but in its opening up of an affective realm around the work. Kate MacNeill makes a distinction between, on the one hand, what she calls the «identity art» of the 1980s, which was based on representing an identifiable other and, on the other, artworks that disrupt the binary of self and other, and are based on a non-unitary understanding of subjectivity, which open up more space for political intervention (118). Tuna's bust can be situated in the latter category, since in such artworks the identity invoked is not that of an other, but of the viewer, which «provokes the affective response wherein lies the possibility of a politically strategic moment» (118).[33]

In a similar vein, Bal defines affect as «intensity circulating in the domain of the sensible, between work and viewer, and without specific semantic content», considering them the «primary material for politically effective art» (2013: 67).[34] In the case of Tuna's bust, it is perhaps less the lack of a specific semantic content and more the lack of a fixed semantic content that makes it work affectively. Its semantic content is not undetectable, yet the senses trying to detect it are not allowed to settle in one particular interpretation. In this way, it is similar to the «visual tricks» Shlomith Rimmon-Kenan writes about, which «constantly tease the eye and never let our interpretative faculty come to rest» (9). She points out that two mutually exclusive images which are perceived alternately (duck or rabbit) create an «impossible» situation for us, the viewers, in which we cannot hold them both and cannot find clues for choosing one rather than the other: «all we can do is oscillate between the two conflicting readings as long as we join in the game» (10).[35]

Rimmon-Kenan employs the notion of ambiguity to define these «mutually exclusive» objects, which makes it impossible and undesirable to choose: «when the two hypotheses are mutually exclusive, and yet each is equally coherent, equally consistent, equally plenary and convincing, so that we cannot choose between them, we are confronted with narrative ambiguity» (10). This formulation explains clearly what happens on the level of the senses relating to space and visuality, since every different spatial position brings another experience and Atatürk's and Hopkins's faces cannot be seen at the same time. These spatial and visual narratives are equally convincing narratives. Hence, the work does not reject representation as a tactic and a technique, but unfixes the anchor of representation, and thus, starts working more affectively. Ambiguity, then, can be identified as an important way in which the effect of disorientation can be made to work affectively.

However, Rimmon-Kenan's account does not adequately explain the source of the affective and semantic power of Tuna's work, since it is only through the togetherness of the incoherent facts, which are more than just two in this case, that

33. Macneill, Kate: «Art That Matters: Identity Politics and the Event of Viewing», *The Shock of the Other: Situating Alterities*, *Thamyris/Intersecting: Place, Sex, Race (15)*. (eds. Silke Horstkotte and Esther Peeren). Amsterdam, Rodopi Press, 2007, 117-126.

34. Bal, Mieke: «Affect and the Space We Share: Three Forms of Installation Art», *The Next Thing: Art in the Twenty-First Century* (ed. Pablo Baler). Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, 67-81.

35. Rimmon-Kenan, Shlomith: *The Concept of Ambiguity: The Example of James*, London, The University of Chicago Press, 1977.

the effect of the work emerges. In that sense, the conflicting readings are not mutually exclusive as Rimmon-Kenan argues, but complementary. They gain meaning from each other's presence, since neither Atatürk nor Hopkins alone would be enough to make suggestions about the intricate relationship between people and prevalent national symbols frozen in the form of busts, the claimed authenticity of portraiture, and the mystified theatricality of representation. Hence, the presence of the alternative loci in the work that gain meaning from each other is different from Umberto Eco's «open work» and Roland Barthes's «infinite plurality», as well as Rimmon-Kenan's «ambiguous work», which she differentiates from the first two due to the existence of two strictly opposing and mutually exclusive systems. The bust is neither infinitely open, calling for multiple readings «without any necessary relation, any necessary 'propositional operation' to link them», nor does it consist of two oppositional and exclusive systems as in Rimmon-Kenan's «ambiguous work», since the two main loci of the work and the ambiguity they create is precisely the source of the effect of the bust (13).[36] Thus, in this case, the incompatibility between the two images is not the source of exclusivity, but a curious basis for a jointly built meaning. Rimmon-Kenan's definition of ambiguity as simultaneously calling for choice and making it impossible to choose between disjuncts that both «refer to the totality» is similar to what the bust does (15). Yet, the bust differs from Rimmon-Kenan's account through the disorientation of the senses, which is the source of the political impact of the work, since the impossibility of the two claims to totality is precisely the source of meaning both for each disjunct and for the work as a whole.

In addition, it is productive to think of how the bust works affectively in relation to Rancière's definition of the aesthetic experience, the political effect of which is affiliated with a certain loss of destination that «disturbs the way in which bodies fit their functions and destinations» (2008: 11). This political effect does not try to convince the viewer about what has to be done and does not frame a new collective body, but is rather

> a multiplication of connections and disconnections that reframe the relation between bodies, the world where they live and the way in which they are «equipped» for fitting it. It is a multiplicity of folds and gaps in the fabric of common experience that change the cartography of the perceptible, the thinkable and the feasible. (2008: 11)[37]

This intervention into to the fabric of common experience and the reshuffling of the habitual paths of perception and action are best achieved by what Rancière calls the «metamorphic image», which attempts to displace the representational quality of imagery «by changing their medium, by locating them in a different mechanism of vision, by punctuating or recounting them differently» (2007: 27).[38]

---

36. *Op. cit.*
37. Ranciere, Jacques: «Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art», *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2: 1, 2008, 1-15.
38. Ranciere, Jacques: *The Future of the Image*. London and New York, Verso Press, 2007.

Rancière classifies the images exhibited in contemporary art spaces into three categories: naked, ostensive and metamorphic. According to this categorization, the naked image does not constitute art because «what it shows us excludes the prestige of dissemblance and the rhetoric of exegeses» (2007: 22).[39] Photographs of the Nazi camps constitute an example of this category; although signed by famous artists, what they do is witness a reality that can scarcely be represented in any other way without interpreting it. The ostensive image also «asserts its power as sheer presence, without signification», but this time in the name of art. It includes, in its presence, its relationship with media, discourses around it, institutions and its historicization (2007: 23). The metamorphic image is a more modest type of image that questions the radicalism of its powers and plays with the products of imagery, rather than mystifying them. In this way, it is distinguished from those forms claiming to represent reality without interpretation (naked image) or confining themselves to self-reflexivity within the rather safe frame of art and settling for different forms of representation rather than challenging the notion of representation itself (ostensive image). Rancière is careful not to formulate these three categories as able to function only within their own limits, since each category is forced to borrow something from the others, making them transitive in their functioning to a certain extent.

A metamorphic image plays on «the ambiguity of resemblances and the instability of dissemblances, bringing about a local reorganization, a singular rearrangement of circulating images» (Rancière, 2007: 24). As such, this type of image transforms «the distribution of the sensible», which is the structure that determines «who can have a share in what is common to the community based on what they do on the time and space in which this activity is performed» (Rancière, 2004: 13). I would argue that this transformation is not strictly bound to the specific «type» of the image, hence to its inherent aesthetic qualities, but is made possible by the image's relationality and the space it opens up. Therefore, it is important that Rancière associates this transformation with the clash of different senses and the suspension of the sensible that is at work in the community. In this way, the stable codes of the representative regime with regard to the distinction between appearance and reality can be questioned. The affective aspect of an image can be thought of, independently from the specific or fixed semantic content of the work, precisely in this ability to intervene in the «distribution of the sensible» that is at work in a community. In this positioning, the affective dimension of the work helps us to see the ways in which an image becomes eligible to the senses and how it may intervene in the usual path of this eligibility.

The affective reactions that the Atatürk-Hopkins bust triggers, as explored through the reconfiguration of space and the superimposition of images, can be thought of in this framework. The work puts the viewer in a quarrel with her senses and visual habits, since her perception does not stay in one sensory phase for long, but instead goes back and forth among them, like ascending and descending M. C.

39. *Op. cit.*

Escher's stairs.[40] This process of a constant questioning of the relationship between appearance and reality is experienced not so much as a systematic and detectable stream of thoughts as in an affective manner. Thus, the bust does not change the viewer's perception through a revelation, nor by a formulation of a political critique. The encounter with the bust does not liberate the viewer by providing a particular knowledge or inviting her to be detached from or take part in a particular community. Nor does it claim to be «the privileged medium that conveys the knowledge or energy that makes people active» (Rancière, 2009b: 15).[41] Rather, it provides a different sensory experience in relation to what is «common to the community», in this case to the realm of national symbols. It deliberately misreads and misrepresents the usual codes and signs of the visual culture, makes its «image acts» unhappy and builds an affective play on them.

Thus, the affective dimension is crucial for the disorienting effect of the image since it conveys a sense of ongoing ambiguity, rather than the achievement of a new stasis. In this sense, disorientation, by allowing an interaction that does not yield to a destination but rather anchors in oscillation, differs from the notion of redistribution, which seems to assume a new settling. Although the disorienting images act by challenging the existing distribution of the sensible and thus the familiar ways of seeing, acting and thinking, they do not so much redistribute them as make the viewer oscillate between different possibilities. As Sara Ahmed argues, «'getting lost' still takes us somewhere; and being lost is a way of inhabiting space by registering what is not familiar» (2006: 7).[42] Disorientation, as a way of inhabiting space by itself, created by the alteration of the senses and the re-shuffling of affects, meanings and appearances, as well as the codes concerning artistic forms, monuments and national symbols, constitutes the political power of the work.

«SPECTRAL DUST»: ART AS AGENT

In all three tactics, the reconfiguration of space, the superimposition of images, and the affective engagement, as channels through which the work disorients, a certain ambiguity dominates. There is no «right» point and distance from which to look at the work, no appropriate way to decipher the meaning of the elements brought together, and no stable affective orientation to define how the work «feels». However, these very ambiguities provide the viewer with a certain agency in deciding her own entry point to, interpretation, and experience of the work. The notions of agency and intervention in relation to these three tactics are crucial to see the political impact of art from a broader perspective, especially in relation to its potential for challenging fixated national imaginations.

---

40. The Dutch artist M. C. Escher's lithograph prints *Relativity* (1953) and *Ascending and Descending* (1960) are examples of works known for creating constant shifts of perception.

41. Ranciere, Jacques: *The Emancipated Spectator*. London, Verso Press, 2009b.

42. Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham and London, Duke University Press, 2006.

Firstly, I argued that the way Tuna's bust employs space and dwells on distance is a crucial factor in the relationship between the viewer and the object. It challenges the positive correlation between physical closeness and achieving a better grasp of the work, the demarcations between art and non-art, as well as between art and public space. Moreover, the parallel shifts in space and experience do not allow the viewer to hold a static point of view and provide different perspectives as the distance changes. As a result, the positive correlation between the non-fixity of meaning and its disorienting effect gives the viewer more agency in her relationship with the work, and thus with the national symbol the work alludes to, as she is able to shift between different points of views and relate to the work and the national symbol from different entry points. In one gesture, the viewer intervenes in the field of the artwork, while the artwork also intervenes in the orientation the viewer has in public space, art spaces, and in her perception of conventional national signs.

Secondly, the particular use of the face against the way it appears in the classical genre of portraiture and monumentalism undermines both the expectations associated with portraiture and with the ubiquitous portraits, images and statues of the national leader. The bringing together of two different images, in a way that the senses cannot dissociate them anymore, destabilizes the authenticity and the fixed identity of the portrayed, which are indispensible features of Atatürk representations. In this way, it is not only the artwork that is denied a stable reference point and a fixed meaning, but also a dominant national symbol and identity. The bust triggers this process, not by replacing one face with another, one representation with another, but by intermingling them, thus questioning the nature of representation itself. The work preserves a certain ambiguity by doing this, leaving open the question whether the face of Atatürk is actually empowered or deprived of its power and again giving more agency to the viewer in the ability to choose from various ways of bonding with the work. Although the work is critical of the ways in which national symbols work and construct communities around them, it does not offer a clear formula of criticism or a recipe for changing it, which also makes it hold a modest position in relation to the political role of art.

Thirdly and finally, the affective channels that the work opens up, through the gap opened up between, on the one hand, physical and cognitive contiguity and, on the other, the unsettled senses relating the act of seeing, turns the encounter between the viewers and the work into an intense and heterogeneous experience without a fixed beginning and endpoint. The affective intervention disorients the feeling of familiarity and comfort, which is another crucial factor for the political effect of the work, especially considering the role of familiarity in the way national symbols work and communities form. The relationship of the viewer and this image, then, is not one between a completed work that evokes certain thoughts and emotions and a subject who already carries certain attributes that would determine how she would be affected by the work. Even the affective aspect avoids such an understanding and instead allows us to focus on their encounter, which carries the potential to shape both the work and the viewer in their relationality. In that sense, affect as a conceptual tool, as Bal suggests, transforms «the centrality of representation», which anchors the effect of the artwork in the figurative quality

of a given artwork and facilitates the «analysis of the *agency of art*» (2013: 68). The affective aspect, in contrast, «compels agency without prescribing what the agent must do» (Bal, 2013: 75).[43]

These three tactics are strongly connected with each other, working in separate realms yet feeding into each other and forming different ways of providing multiple entry points to the work and revealing the mutually transformative relationship between the image and the person. The superimposition of images allows a questioning of the specific coordinates of the space, while the reconfiguration of the space allows interpretation not to rely solely on the effect of combined visual elements, but also on how they act in the space they are in. This enriching connection between space and images amplifies the effect of disorientation, which shakes habitual ways of seeing and approaching an object, turning the act of looking *at* into the act of looking *with*. These aspects cannot be separated from the affective dimension of the artwork, since both the way the viewer relates to the space and the images evoke a clash between what one knows, sees and feels, which is another key factor for the political effect of the artwork.

These maneuvers, which allow a general questioning of national identity, are reminiscent of one of the identifying features of Mirzoeff's «inverse visuality», namely a visual experience in which «the subjectivity of the viewer is called into question by the density and opacity of what he or she sees» (70). These moments, for Mirzoeff, are «spectral dust in the eyes of visuality that cause it to blink and become momentarily unsighted» (70).[44] What becomes unsighted in the face of this type of visuality is in fact the person who is looking, whose subjectivity «is called into question» by what she sees, due to the clash of senses that disorients the relationship between the signifier and the signified. In this case, what is called into question is the usual function an Atatürk bust has as a founding and perpetuating myth of national identity. This troubling position of becoming momentarily unsighted carries a crucial potential as a basis for agency for political action, since «perhaps only by risking the *incoherence* of identity is connection possible» (Butler, 1997: 149).[45]

I have stated in the beginning that Rancière identifies as one of the main questions of our contemporary times whether images «can reshape political spaces or whether they must be content with parodying them» (2009a: 60).[46] The distinction Rancière makes here between parodying, which functions within the realm it parodies, and an act of reshaping, which transforms the shape of the realm that it deals with, is crucial. When Rancière's words are thought in the context of national identity, one of the questions that arises is whether images that tackle national identity reject the ways in which a particular national identity is represented by parodying it or, alternatively, whether they disorient the notion of identity and representation itself. In the first case, another form of representation or identity can be an

43. Bal, Mieke: «Affect and the Space We Share: Three Forms of Installation Art», *The Next Thing: Art in the Twenty-First Century* (ed. Pablo Baler). Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, 67-81.
44. Mirzoeff, Nicholas: «On Visuality», *Journal of Visual Culture*, 5.1, 2006, 53-79.
45. Butler, Judith: *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, Stanford University Press, 1997.
46. Ranciere, Jacques: *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge, Polity Press, 2009a.

answer to the critique, whereas in the latter case, the notion of representation is undermined in a way that what is criticized cannot be simply replaced by another identity, community and collective body.

This is the point at which we can see the broader implications of the analyzed tactics with regard to the relationship between artistic production and the existing national imaginations, as well as for the political potential of images in other places and times. The visual tactics I analyzed here point to the ability of certain images to go beyond parodying or replacing one identity with another by disorienting ways of seeing and thus reshaping cultural and political spaces. They evoke a sense of disorientation rather than destination, work through implication instead of direct representation, and involve mobile affects rather than fixed meanings. The spatial, semantic, and affective disorientation challenges the existing distribution of the sensible and the sense of the familiar, of what and who is in the «family». Hence, disorientation is not simply the first step towards redistribution, but a process at play on the spatial, visual and affective level that avoids moving towards a fixed destination. In this way, disorienting images can contribute to the alteration of the hegemonic codes that shape everyday life and communities. The possibility of a way of seeing, thinking, and being together in an alternative way to the established nationalist imaginaries and identitarian notions cannot be theorized, then, without considering the capability of images in intervening and «unmaking» existing worlds, and cannot be realized without taking the risk to be disoriented by them.

BIBLIOGRAPHY

Alphen, Ernst van: *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham and London, Duke University Press, 2006.

Ahiska, Meltem: «Monsters That Remember: Tracing the Story of the Workers Monument in Tophane», *New Perspectives on Turkey*, 45, 2011, 9-47.

Bal, Mieke: «From Cultural Studies to Cultural Analysis: 'A Controlled Reflection on the Formation of Method.'» (interview) *Interrogating Cultural Studies: Theory, Politics and Practice*. (ed. Paul Bowman). Pluto Press, London, 2003, 30-41.

—, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2010.

—, «Affect and the Space We Share: Three Forms of Installation Art», *The Next Thing: Art in the Twenty-First Century* (ed. Pablo Baler). Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, 67-81.

Bryson, Norman: «Introduction: Art and Intersubjectivity», *Looking In: The Art of Viewing* (Mieke Bal), *Critical Voices in Art, Theory and Culture Series*. Amsterdam, G + B Arts International Press, 2001, 1-39.

Butler, Judith: *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

Brilliant, Richard: *Portraiture*. London, Reaktion Books Press, 1991.

Debord, Guy: *Society of the Spectacle*. Sussex, Soul Bay Press, 2009. Kosova, Erden: «Slow Bullet II.» *Red Thread* (online journal) 1, 2009.

Online source: http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=26

Kruse, P. and Stadler, M.: *Multistable Cognitive Phenomena*, New York, Springer Press, 1995.

Lakoff, G. and Johnson M.: *Metaphors We Live by.* London, The University of Chicago Press, 2003.

Macneill, Kate: «Art That Matters: Identity Politics and the Event of Viewing», *The Shock of the Other: Situating Alterities*, *Thamyris/Intersecting: Place, Sex, Race* (*15*). (eds. Silke Horstkotte and Esther Peeren). Amsterdam, Rodopi Press, 2007, 117-126.

Mirzoeff, Nicholas: «On Visuality», *Journal of Visual Culture*, 5.1, 2006, 53-79.

Özden Firat, Begüm: «Bir Fotoğraf Bin Söze Bedel» (One Photograph is Worth a Thousand Words)

Online source: <*http://birdirbir.org/bir-fotograf-bin-soze-bedel/*>

Ranciere, Jacques: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible.* London and New York, Continuum Press, 2004.

—, *The Future of the Image*. London and New York, Verso Press, 2007.

—, «Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art», *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2: 1, 2008, 1-15.

—, *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge, Polity Press, 2009a.

—, *The Emancipated Spectator*. London, Verso Press, 2009b.

Rimmon-KenaN, Shlomith: *The Concept of Ambiguity: The Example of James*, London, The University of Chicago Press, 1977.

Woodall, Joanna: *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

THE MOVEMENT OF MIRACLES

EL MOVIMIENTO DE LO MILAGROSO

Amparo Serrano de Haro[1]

Received: 28/10/2015 · Approved: 03/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16553

Resumen
Este trabajo pretende ofrecer un análisis de la obra de Bill Viola «Emergence» y de la obra en la que se basa una «Pieta» de Masolino. Ambas obras serán analizadas en detalle, desde el punto de vista formal y narrativo para (intentar) seguir la estela de praxis artística establecida por Mieke Bal.

Palabras clave
Pintura Renacentista; Masolino; Video-Arte; Viola; Resurrección; mirar / contemplar.

Abstract
This text endevours to offer an analysis of Bill Viola's work «Emergence» and the painting it is based on, a «Pieta» by Masolino. Both works will be submitted to a formal and narrative «close reading», in an attempt to follow the path of practice established by Mieke Bal.

Keywords
Renaissace painting; Masolino; Video-Art; Viola; Resurrection; to look / to contemplate.

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia (*aserrano@geo.uned.es*).

Thou foster child of silence and slow times...

(John Keats)

THE TRANSFER/TRAFFIC OF IMAGES

As an historian of contemporary art I have always been interested in the «translations» that art in the second half of the twentieth century (or «art after the avant-garde») has made of the works of art of the past.

In the history of Western art there has always been a «transfer» of images, old images being used to guide the process of learning, therefore becoming a subject of copy and emulation; and this transfer implies, of course, the desire to surpass them (a subject that has been developed by many theorists, the most well-know one is maybe literary critic Harold Bloom, with what he defined as «the anxiety of influences»).[2]

However, in the postmodern culture in which we find ourselves, where notions of virtuosity and manual skills are definitely seen as secondary in the creation of the work of art, and where even the concepts of originality and authorship have been seriously compromised; when really everything seems to be an ironic and desolate «quote» of another time, artist, or previous work, the issue of the transfer of images regains its importance.[3]

To my knowledge, this is the question that defines the artistic production from the 80s, coinciding with the end of the Cold War and its didactic paradigm of a world divided in a Manichean fashion. The various images of the artistic past, be they mass culture, kitsch, or the «high art» of the museums, are now an alphabet, a code «prêt-à-porter», that serve as messages of the artist's social and personal intentions, and therefore are seemingly obvious, yet at the same time deeply ambiguous.

Both the certainties and fears that made up the prevalent bi-polar worldview since World War II until the 80s have now been lost. Moreover, with contemporary art becoming an investment vehicle for the wealthy, art has become a sense-making horizon, even an instrument of social and spiritual atonement, a new morality, a new humanism. In all this, the visionary power of art, like the spirit of Cassandra, is ominous, turning towards the past for inspiration, exploring it for references, since, as a civilization, we have stopped believing in the possibility of answers.

---

2. Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973. Bryson, Norman: *Tradición y Deseo. De David a Delacroix*. Akal. Madrid. 2002. p.22-23.

3. As for example in this quote of popular art-critic Jerry Saltz: «All great contemporary artists, schooled or not, are essentially self-taught and are de-skilling like crazy. I don't look for skill in art...» Saltz, Jerry: «Seeing Out Loud», www.artnet.com, December 20, 2005.

MASOLINO/VIOLA

Precisely with these issues in mind I want to analyse a work by American video artist Bill Viola (b. 1951). It is a production from 2002, entitled «Emergence», i.e., something that arises or emerges (from water, darkness), something that is a sudden and unexpected apparition.

FIGURA 1. MASOLINO. PIETÀ.1424. EMPOLÍ. Museo della Collegiata.

This work is based on a painting by an Italian artist of the early Quattrocento, not a well known one, but a minor painter named Tomaso Masolino da Panicale (1383/4-1440), whose claim to fame was, for a long time, that he was considered Masaccio's teacher, or at least collaborated with Masaccio on a series of frescoes, most famously in the Brancacci Chapel in Florence's Santa Maria del Carmine.[4]

The painting chosen by Viola as a model for his video «Emergence» is a «Pieta» by Masolino, which is now in the Museo della Collegiata di Sant'Andrea in the city of Empoli, a city in Tuscany, located about 30 km from Florence.

4. The Brancacci Chapel is a traditional exam topic for students of Art History; and it is customary to contrast the style of Masolino, a floral late Gothic, commonly associated with the Sienese school of Simone Martini, to the Renaissance style of Masaccio (1401-1428). Masaccio is considered one of the towering figures of the Tuscan Renaissance, which in painting terms means that he achieved corporeality, volume, a spatial sense, and, therefore, came close to rendering the third dimension, which Masolino didn't. This is the traditional approach to the Italian Renaissance, based on the formalist theory of «stylistic progress» in a tradition that goes from Berenson to Longhi and Argan.

I will try to study these two images in relation to Mieke Bal's proposal: performativity in time, space and also form. However the «time» aspect of this proposition will be the prevalent one in this paper, mainly how the perception of Masolino's work is modified by Viola's artistic translation, and how Viola's work re-states and renovates the scene of the Resurrection of Christ, following the potent yet invisible «narratives» and pre-conceptions of our own time. That is to say that my interest in this analysis is to elucidate which elements in Viola's vision differ from that of Masolino (his direct, expressly stated inspiration), and in what sense we can identify those elements as being characteristic of the culture and *zeitgeist* of the 21st Century. This approach of seeking to see the way the work of Viola modifies or extends our understanding of the work of Masolino, is of course, in reference to the «time-reversal paradigm» established by Mieke Bal, which suggests that all works of the past can and must be read in the present, and by her interest in analysing the work in itself, rather than by the classical «cause and effect» lineage that is still frequent in art-history's studies.

The painting by Masolino is, of course, much more codified, more linked to the beliefs of his day (both pictorial and religious) than the work by Viola. It is interesting to try and guess why some of the iconographic characteristics of this work, be it for their clumsiness or ambiguity, or for their unexpected «modernity» or insight, have drawn the attention of an artist like Viola.

In the first place, there is the representation of the coffin, or funeral casket. The artistic difficulties encountered by Masolino when representing it, his incapacity to foreshorten it, or render it correctly applying the then-unavailable laws of perspective, turn the elongated rectangle into a square. This result is an error (of perspective).The awkwardness in the geometric representation of the burial box is undoubtedly (in my modest opinion) at the beginning of Viola's inspiration, since the square (consciously or unconsciously) leads to the only physical object in religious liturgy that bears that shape: the baptismal font (which can also be round, or sometimes octagonal). And as we know, and will come back to, Viola is an artist very interested in the symbolism of water. By providing the coffin of the work of Masolino with a continuous flow of water, Viola adds the sense of a «baptismal» source to the shrine.

Another element of this work is that it narrates the process of the emergence of Christ, Christ rising from the dead, Christ being resurrected. Masolino paints a moment of transition, in which only the torso is revealed, not a fully risen Christ, but instead the «process» of resurrection itself. Contrary to the usual representation, Masolino's painting describes the process half-way through. It is not a «fait accompli», something that has already happened and is exemplary, but a unique situation that is unfolding before our eyes. Normally, in representing the sacred, the art of the Middle Ages and the Renaissance is rarely interested in «processes» (except the «processes» of conversion of the saints).The sacred is immutable, appears as a «protomos» or «totem», suddenly and fully formed. We do not see it, therefore it is not, and suddenly we see it, it is there, and its very existence demonstrates that it has always been there, it has always existed, but we were not able to see it.

Since the Renaissance, and throughout the long journey of Western figurative art up to the present and including current photography, the most representative ambition has always been to be able to capture the «key moment» in which the past and the future of an action or event merge into an image-act that collects and unites them both in a continuous present: a unique moment, sometimes fleeting, yet eternal. (An example of this is the painting «Las Meninas» by Velazquez, or Robert Doisneau's photography «The kiss in front of the Hotel de Ville, Paris»). This would lead us to consider the process of «seeing» as a religious process in itself: we knew something, but suddenly we «see» it, and the certainty of what we «see», urges us to «believe», in what our eyes translate to our spirit or our brain.

Masaccio, in the Brancacci chapel, makes such a temporal analysis , in this case a very concrete one, and he narrates one very specific moment: the moment when Adam and Eve are expelled from Paradise: their shame and despair of knowing themselves naked (literally and metaphorically: stripped of the grace of God) is what this painting tells us. Not what comes before or after. And yet in so doing hints at the before and after of the sequence. At the same time, in the same chapel, Masolino confronts us with an «eternal» Adam and Eve, in the clear outline of their beautiful bodies, prototypically perfect, and between them a snake with the face of a devil. It is a naive image, a static image, closer to medieval imagery than to Renaissance vision.

So it should be noted that the «modernity» of Masolino in this work of the Pieta of Empoli, is unusual. While Masaccio is able to give his Adam and Eve a more corporeal image through chiaroscuro and the third dimension, and by what B. Berenson has called «tactile values», he is also interested in the temporality of the image: to represent a particular moment, stopping the flow of time. Masolino is not aware of this. However, the fact that in the Pieta of Empoli the body of Christ is «in the process» of resurrecting from the grave is a curious case. This «temporary» element in the static manner of painting that characterizes medieval and most Renaissance art (since movement is a more Baroque ambition) is the decisive factor, in my opinion, that has brought the painting to the attention of Viola, a video artist who, of course, works with time.

It would have been very nice to find (and defend) in the «poor» Masolino a painting (the Pietá of Empolí with his Christ «in process» of resurrecting), unnoticed and overlooked, that would prove his (Masolino's) contribution to the theory of the Renaissance «stylistic progress», via his interest in time and maybe change his reputation of being a minor artist unaware of the Renaissance revolution occurring around him. However, the discovery by Paul Joannides of a source for Masolino's painting in a «Pieta» (1404) by Lorenzo Monaco, a panel in tempera and gold leaf, currently at the Academy of Florence, negates that possibility. And in so doing it also invalidates any option to think that the error in the perspective of the coffin was (maybe) not one, but an iconological invention of Masolino's, that by stressing the resemblance of the coffin to a baptismal font, would have created an unprecedented and new interpretation: indeed, the Resurrection of Christ could be read as a re-birth, and hence a Baptism.

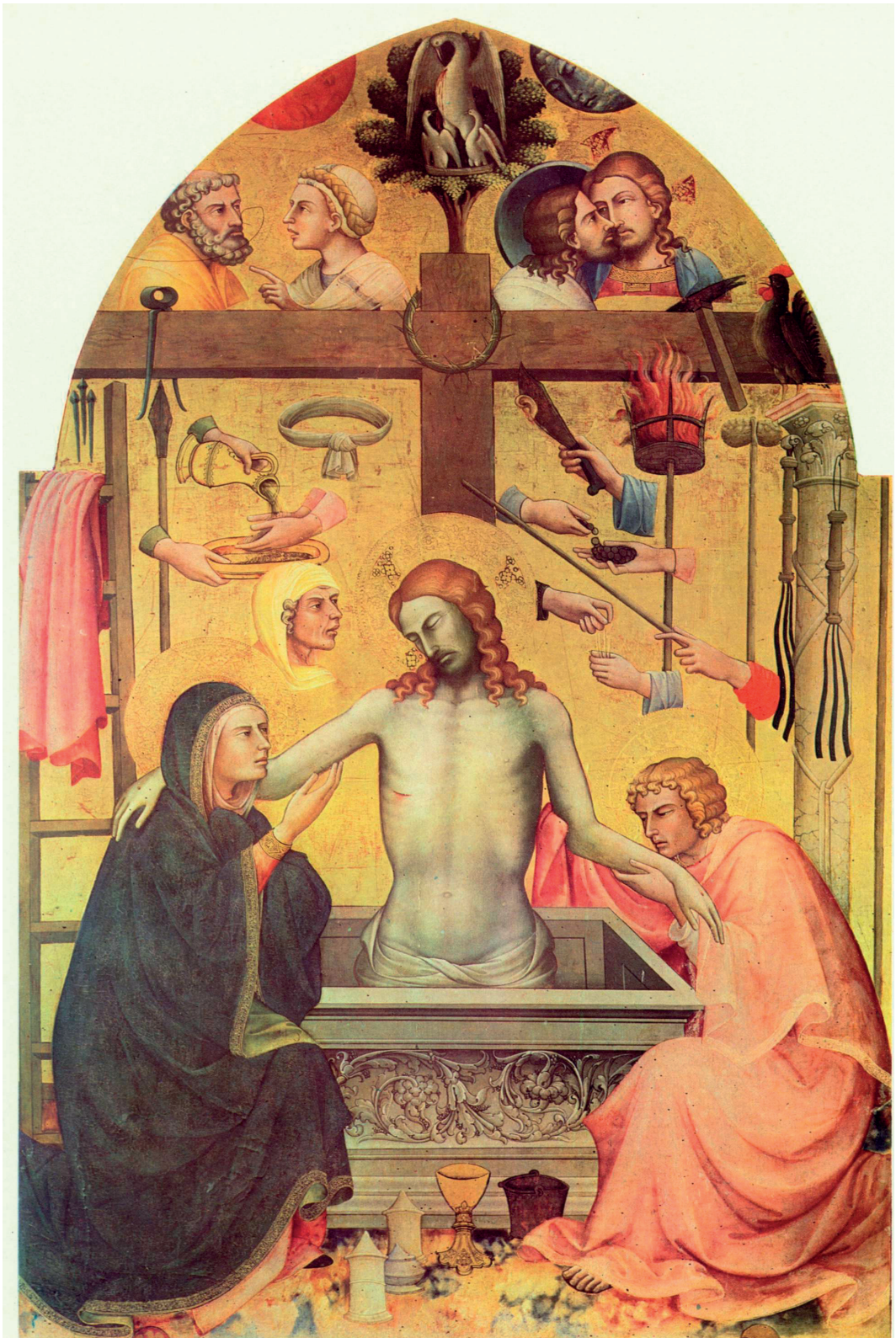


FIGURA 1. MASOLINO. PIETÀ.1424. EMPOLÍ. Museo della Collegiata.

It is clear that Monaco's conceptual representation is the precedent of the work by Masolino, though it should be noted that Masolino's painting is a step towards greater realism. Both seem to work with the Byzantine archetypal image of Christ as «man of sorrows» and its conceptual reality but instead of maintaining it as a fetish or totem, they actually «force» the image into a scene.

And in Masolino's case into a scene with «visual reality» factors of time and place.

The byzantine iconology of Christ as «man of sorrows» was introduced in the German religious painting tradition as well. This typology is constituted by the torso of Christ, white and bare, with the instruments of martyrdom surrounding him. (The image of the face of Christ or Veil of Veronica at the top of the work of Masolino, one of the most popular Byzantine images, can help to support my Byzantine hypothesis).Both artists (Monaco and Masolino) use the image of Christ as a naked torso and try to introduce it into the scene of the Resurrection, placing it (rather awkwardly) in the casket-shrine (lavishly decorated by Monaco with acanthus leaves, and with a more simple geometric design in Masolino: a circle that we can read as a sign of eternity). Of all the signs that refer to Christ's torment (all included in Monaco´s painting) Masolino only leaves the whips and the (barely visible) crown of thorns hanging on the Cross.

It is clear that Masolino struggles to transform into «human» experience and «narrative form» that which in Monaco's painting is mainly conceptual and devotional. And he does so by eliminating the golden background and submitting objects and people to the reality of weight and wear.

Moreover here Masolino places the protagonists in a specific time: nightfall rendered by a dark greyish blue. The Cross that is present in Masolino's painting seems, at first sight, to have disappeared in Viola's work, probably to allow other interpretations of the work that are not necessarily Christian. However, on close scrutiny we see that the cross remains, only that it has abandoned the main space in the background to be added as an element of the base relief of the coffin where it joins the circle.

As for the image of Christ by Masolino, following Monaco and the Byzantine culture, we find that he is represented as a young man of Apollonian beauty with no visible wounds, and his eyes almost closed – as befits his extreme situation between life and death. This young man with his bare and powerful white torso remains exactly the same in Viola. The only difference is the absence of nimbus. We may also concede that this whiteness is linked to a Byzantine chryselephantine beauty (rather than to classic marble: which will come later on in Renaissance art), and that in the work of Viola this «imago» rejoins the somewhat morbid and romantic typology of the nineteenth century beauty of the drowned (Millais' Ophelia and more), or the twentieth century's notion of the self-destructive beauty of singers and actors killed in youth by overdose or violent acts (James Dean, Jim Morrison, Kurt Cobain) and leaving «beautiful corpses».

Finally I would like to draw attention to the two women in the picture.While in Monaco's work it is the representation of the Virgin Mary and Saint John, in Masolino's painting, the representation of Saint John is so «feminine» that it can be debatable whether John has been replaced by Saint Magdalene. Although without

following Masolino's color-coding: dark blue for the Virgin and reddish orange for the Magdalene, this element (the two women) of the painting is integrated without further processing into the work of Viola. We could say that the transition from one work to another is achieved without a problem. However, I find that lack of problem is in itself a problem. The artist Bill Viola is a man who has never shown any particular interest in gender issues. But I am interested in gender issues, and therefore I will discuss something that catches my attention. As we know from the Scriptures, Christ appeared to a group of women and two men, among whom were the Virgin and Saint Magdalene, who went to bury him decently. It is logical that some painters have reduced that group to only the two leading women. First, because the Renaissance artists work with the idea and the ambition to paint individuals, not groups. In fact, for a long time, when artists painted groups, what they actually represented was a group of «individuals» (I think that the notion of painting «masses» comes with the city views of the second half of the 19th century, from Impressionism onwards). Second, the Virgin and Saint Magdalene are the protagonists and both are necessary to be able to speak of a plural «testimony» of the Resurrection.

All this is true. However, it is also true that the two women are «necessary» for a complete representation of what a woman is in the Renaissance, and in general in Western painting for a long time (and until today), from a purely male-oriented vision. They represent the mother and the lover. The two kinds of love in the life of a man, the two types of function that a woman has in his life. Selfless love in blue, and carnal love marked by its reddish hue. Of course it also implies an age question: young woman (fertile) and the older woman (mother figure).So while this division characterizes the representation of women as necessarily being two, just one man suffices. It is shocking to find this is still a normal device that is followed un-problematically in our days.

BILL VIOLA'S, «EMERGENCE»

It is necessary briefly to consider the characteristics of the work of Viola and the place «Emergence» has in his career. From the beginning of his career, Bill Viola has been a video artist, using video as a means of expression.Video as an artistic medium is as natural to him as drawing and painting was to Masolino. It should also be noted that Viola, just like Masolino, works within a «tradition of art», but the tradition in which he works is flexible, personal, subjective, while for Masolino, art was a strict and codified affair, since from the beginning (and normally through a contract) there was a series of specific demands to be met by his painting so as to be accepted from his patrons (normally a Church or Monastic order).

Both however work in a time of change: Masolino's art world was undergoing a profound change (from Gothic to Renaissance), while Viola is also at the beginning of a new «style», and the new art of his time finds a new form: video-art. Moreover, for Viola, «Emergence», is also the result of a change in his own evolution as an artist. From the beginning, Viola followed a very unique and personal way of

video art. His work soon focused on the analysis of the great themes: death, life, emotions and self-knowledge. All this with himself as the subject, but a subject that is not necesarily present on screen. In his work there is an intra-diegetic narrator (but not necessarily a homo-diegetic one).[5] In 1995 with his work «The Greeting», and especially in 1998, when he was invited by the Getty Research Institute, his work experienced two significant changes: it turns to the study of the paintings of the past, and its narrator becomes extra-diegetic.

But there the similarities end: Masolino is firmly inserted into the artistic and religious traditions of his time, and represents a well-known story: the Resurrection of Christ, and in terms that he has inherited (although, as we have seen, it can be argued that he innovates, in certain aspects, with respect to this tradition). But Viola works in his own tradition and keeps his distance, even as he is certainly interested in, and excited by, the known story, which is transformed through his telling. In Viola's work, if we accept that what he is telling us is related to the Resurrection of Christ, the miracle is not the end of the story, promoting the epistemological twist that defines it as a miracle. Instead it is placed at the beginning: a young man emerges from a well, fountain or baptistery, one that is endlessly flowing with water, he is then helped out of the water and laid to rest with the two women that assist him, without it being certain what the outcome is or whether he is dead or alive.

The video starts with the well and two women at it's right and left, they seem to be waiting. They rejoice in seeing the young man; he is lifted out of the water by the two women (who then take the same position as in Masolino's work) the man emerges from the waters slowly and is then deposited on the ground by them. The man could revive, or not, but he never gets to open his eyes. The young woman starts covering his body with a sheet or canvas, and finally the older of the two women embraces him in a posture similar to that of the Pietá of Michelangelo.

This was the first version I saw of this work, (in 2002), and the La Caixa catalogue confirms that sequence in writing and in pictures, but it does not include the last image of the series: the elderly woman hugging the young man. John Walsh, states «the older woman finally breaks down in tears as the younger women, overcome with emotion, tenderly embraces his body».[6]

Viola reverses the sequence of the story as we know it, one that goes from death to resurrection, and makes the protagonist go from resurrection (or re-birth) to death. The first time I saw it, I thought that more than a «religious» story, it was essentially an «artistic» one, re-tracing an iconographic-historical journey that went from the «innocence» of the early Renaissance (Masolino/Masaccio) to Michelangelo and, therefore, the value of the work was more of an aesthetic than an emotional

5. Bal, Mieke: *A Mieke Bal Reader.* Chicago and London. The University of Chicago Press. 2006. p. 6-7: «The narrator who is present in the story he tells is «homodiegetic»; the narrator who is absent (invisible) or who tells at a higher level a narrative from which he himself is absent is «heterodiegetic». Among homodiegetic narrators, we can distinguish in terms of the degree of presence: some homodiegetic narrators tell story in which they are the main character (in which case they are «autodiegetic»), while other homodiegetic narrators are merely witnesses. So whith any narrative we can define the status of the narrator both by his narrative level and his relationship to the story he tells: He is always extra-,intra-,or metadiegetic; at the same time he is always hetero- or homodiegetic.

6. Walsh, John: *Bill Viola. The passions*. Los Angeles. J. Paul Getty Museum. 2003, p. 140.

nature. This lack of a clear «ending» for which the author seems to have settled, is the key to understand the full meaning of his work. Viola's words about this work are that it depicts «a birth» and a death. Both contradictory meanings are present.

To all these layers of symbolic meaning it is necessary to add a biographical reference, told by the artist himself; one that has been mentioned in several books and catalogues, and is included in almost all documentaries about him. Viola tells how as a small child (6 years), he fell into the water and opening his eyes he seemed to have entered a strange and wonderful parallel universe, but he could not swim, and was saved from drowning by a relative[7]. That ambivalence about water as something magical, wonderful, yet lethal, is present in many of his works: from «The Reflecting Pool» (1977-1979) to his latest work «Martyrs» (2014), through works such as «Tristan's Ascension» (2005) and «Ocean Without a Shore» (2007).

Returning to Viola's «Emergence», the man who emerges from the well does not beat death; it is not clear whether he revives or not. If he doesn't, then the male figure merely goes from one death to another. At first view it seemed to me that Viola's work was a (beautiful) failure, because of his incapacity to find «an adequate other «ending» to the traditional story. Or simply because an «ending» with «miracle» is impossible, and reflects the contemporary religious disbelief of the Western world. Also since the work is displayed in a «loop» format when viewing it in a museum, we might consider that both ends of the video could be (to a certain degree, since there is a «fade-out» in between the end and the beginning) interchangeable.

Viola has often expressed his religious feeling, one not associated exclusively to Christianity, but with all types of religions. And his approach could also be interpreted as a way of re-framing a familiar story, one whose repetition had annulled its effect, back to its original complexity and wonder. Then we could say that the «disturbance» produced by the uncertainty of the outcome makes the religious symbol become more «alive». To this end, Viola had to break the sequence of events in order to highlight the miraculous as a potential, and not as a (well-known) ending.

The character of «epiphany» that the story of the Resurrection has in Viola's work is thus very different from the character of «protomes», of «totem», it has in traditional religious painting. That is, in Viola there is an «appearance», the appearance of a possibility, but due in part to the medium in which he works, video, which needs time and movement, the story cannot be reduced to a stable and fixated «fact», «truth» or «dogma». The «ending» of Viola's video lays in the eye of the beholder who has to decide on the «narrative» destination. The epiphany can fade, disappear, or be refused, or it can stay and «revive» as an act of faith, religion, or simply love for Life. Belief in the Resurrection of Christ can only exist if the viewer is willing to «read» the story of Viola in that key (but the author's opinion on the matter is absent).In the work of Masolino, extraordinary events are reflected, a transformation takes place and thus a miracle is imposed on the viewer

7. Even if Bill Viola states his opinions and has been recorded many times, explaining his works, I have tried to keep away from «a criticism of the work that tends to reiterate simply what the artist says it means» Bal, Mieke. *Louise Bourgeois Spider: the architecture of art writing*. Chicago and London. The University of Chicago Press. 2001, p.37.

(there is a dialectical transformation of opposites, as death becomes life). In Viola, the miracle as such does not take place, but strange things happen, and it is suggested that something like a miracle has taken place, but the ending, and the sense of the ending, is left for the viewer to decide.

However, it is also important to comment briefly on how the story is told. Viola uses through the whole video, the same fixed frame, the same distance, the same uniform light, and all action is in slow motion, carrying us through the beginning, middle and finish of every gesture. Viola had already stated, in relation to his work of that period, his intention to analyse the «arc of intensity» of an emotion.[8] In total, the work lasts 12 minutes, yet the average time the average person spends looking at a painting in a museum is much less (I would guess seconds).It is through the leisurely pace of the movement, and the silence, that the feeling of «miracle» occurs – even if what the miracle *is* isn't clear. I think in this work, Viola induces the viewer to «see» his video, in the same way as people used to admire static works of art in a museum or in church, before people got used to the moving image. Now the process of «watching», sometimes very fast (film, video-clip, and other instruments to translate images), has become a «standard» for how we look around us, and that has caused the end of the capacity for another way of seeing, the looking-contemplation type that belongs to the past.

The sustained looking, the contemplation, is now an activity only practised by, and normal for, art historians and mystics. It is Viola's way of presenting the story that leads to the feeling that we have witnessed something sacred; and although the reference to religion accentuates this feeling, it is only partly responsible for its manifestation.

CONCLUSION

From the standpoint of orthodox and formalist Art history, it's traditional artistic canon, and the institutional Christian religious belief, Masolino's work has two major flaws: the error in the foreshortening of the coffin, and the fact that the figure of Christ is incomplete (not presented as a whole body). Christ because of his importance in the hierarchy of the Catholic dogma cannot be represented as something incomplete because this detracts from perfection. Perfection requires a full representation, in both senses of complete and whole. These two «details» help to explain the lack of importance Masolino has in the hierarchy of Renaissance artists, and the forgotten status of his work (both in physical location and bibliographical status).

However, it is precisely the ambiguity of the work by Masolino why Viola choses him. It is his «mistake/awkardness» which permits the double reading of his work, allowing Viola to turn the coffin into its opposite: a baptismal font where newborns

8. Viola, Bill: *Reason for knocking at an empty house: Writings 1973-1995*. Cambridge Massachusetts. The MIT Press, 1995. p. 36

FIGURA 3. VIOLA. EMERGENCE.2002. Paul Getty Museum.

(or non-Catholic adults) are initiated and born into the Catholic religion. We can accept that Masolino's error of perspective leads to an interesting interpretation and to underlining the deep contradictory sense of the symbol: in his re-birth to life, Christ conquers death and gives re-birth to the eternal life for all Christians.

It is precisely the incompleteness of the figure of Christ in Masolino's painting, which gives his work that sense of movement that seems so «modern» and so different from the static and fixed appearance images have in the early Renaissance. The two «errors» of Masolino can perhaps today be considered to «widen» the symbolic meaning of the work, but they were probably not understood at the time, since they formally endangered the «code» of common Christian representation; and clearly they did not fit the criteria of «stylistic progress» with which the Italian Renaissance has been studied for a long time. Therefore, it is possible to speculate that the reading we can do now of his work, and, actually, the reading Bill Viola made

of Masolino's work, is fundamentally different from the standard reading that he has been receiving from the «classic», mainstream art historians of the Renaissance.

For me, it is clear that Bill Viola, at some level, noticed Masolino more for his «mistakes» than anything else, like holes or absences in which to introduce new elements and therefore provoke a new narration. Masolino's «mistakes» permitted a different «reading» of the traditional story, and allowed for Viola's re-working of the Resurrection image. Moreover, «Emergence» is a beautiful work, formally accomplished, although its symbolic meaning is ambiguous and does not seem to correspond to the Christian story, or to any other known account, since it has an open ending that lends itself to be finished by the viewer. Masolino works within a pre-set code of symbols and tries to present them (and renew them) through formal developments. Viola works within a vocabulary of religious images and signs, but he assembles them in a different way than the Christian church dogma, a different way than what is expected, and although he gives us the experience of a miracle, it is not defined and determined by a canonical Christian story.

However, both provide imagery of the miraculous in movement. Masolino achieves it haphazardly because he lives between two artistic traditions and, therefore he mixes old (Byzantine) and new (Renaissance) stereotypes. He achieves the sense of movement (unintentionally) when he introduces the Byzantine image into a Renaissance context and thus creates a «bizarre» combination that seems to indicate movement (the use of fragmentation as a means of indicating movement will later become a common resource in Impressionism and other avant-garde approaches at the turn of the 20th century).And movement is the most obvious feature of life. By adding the semblance of movement to the image of the risen Christ, Masolino adds life.

Viola has the wisdom to understand that a miraculous or extraordinary event, must be separate from normal movement, and breaks with the actual experience of time, creating in his video, by the use of «slow motion», an «unreal» time, in which every gesture, every action seems transcendental. So in his video we also find temporary fragmentation using «slow motion». The slow, rhythmic flow of this time creates the religious feeling. Both transform the act of seeing into contemplating, and contemplating is in itself a spiritual experience.

But there is another major difference in the narration their work imposes on the viewer: for Masolino the interest is in the ending, which is in accordance with the teleological reasoning that characterized his time. In Viola's work, however, it is the beginning more than the ending that is prevalent. The moment of the «rebirth» of the Christ like figure when he emerges from the fountain is the high-note of his video. As Marc Augé points out: «A beginning is the purpose of ritual. A beginning is not a repetition. People sometimes say: «Look it is starting all over again»meaning that there is no change. The important element in that is starting. Starting again is living through a new beginning, a birth».[9]

9. Augé, Marc. *The future*. Verso. London. 2014. p.23

BIBLIOGRAPHY

ARGAN. Giulio Carlo: *Renacimiento y Barroco*. Madrid. Akal. 1987.
AUGÉ, Marc: *The future*. Verso. London. 2014.
BAL, Mieke: *A Mieke Bal reader*. The University of Chicago Press. Chicago and London. 2006.
—, *Louise Bourgeois' Spider and the architecture of art-writing*. Chicago and London. The University of Chicago Press. 2001.
BERENSON, B.: *Les peintres italiens de la Renaissance*. NRF. Paris.Gallimard.1935.
BLOOM, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973.
BRYSON, Norman: *Tradición y Deseo. De David a Delacroix*. Akal. Madrid.
JOANIDES, Paul: *Masaccio and Masolino: a complete catalogue*. London.Phaidon.1993.
LONGHI, Roberto: *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana.* Visor. Madrid.1994.
ROSS, David A and SELLARS, Peter: *Bill Viola*. Whitney Museum of American Art.1998.
VIOLA, Bill: *Reason for knocking at an empty house: Writings 1973-1995.* Cambridge Massachusetts. The MIT Press.1995WALSH, John.
—, *Las pasiones*. Fundación La Caixa. 2004.

DOSSIER

SHARING SPACE: DISCOURSES OF DISPLAY

ETHNOGRAPHIC IMAGE: IN AND OUT OF THE EXHIBITION SPACE

LA IMAGEN ETNOGRÁFICA: DENTRO Y FUERA DEL ESPACIO EXPOSITIVO

Elisa de Souza Martínez[1]

Received: 16/12/2015 · Approved: 27/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16064

Abstract
In La Triennale 2012 - *Intense Proximité*, curator Okwui Enwezor describes his activity as that of ethnographer, combining «images of reality and models of examining reality». Thus, he proposes a journey that starts with the exhibited works and goes beyond the field of art. Among them is a set of drawings and photographs produced by Claude Levi-Strauss in the course of fieldwork in Brazil in 1935. The displacement proposed by the ethnographer's photographs documents in ethnological interpretations, direct one's gaze to distant lands, as well as ancient times. From the images, the ethnographer's presence relates to a book, *Tristes Tropiques*, in which displacement unfolds in references to his predecessor, Guido Boggiani, and his successor, Darcy Ribeiro. The duality of approximating-distancing, a central movement in curatorial discourse, opens a way to seeing the ethnographic image as framing both a subject and its viewer.

Keywords
Ethnographic image; curatorial discourse; La Triennale 2012; transtextuality

Resumen
En la Triennale 2012 - Intense Proximité, el comisario Okwui Enwezor describe su actividad como etnógrafo, combinado «imágenes de la realidad y modelos de examen de la realidad». Así, propone un viaje que se inicia con las obras expuestas y va más allá del campo del arte. Entre esas obras se encuentra un conjunto de dibujos y fotografías realizadas por Claude Levi-Strauss en el transcurso de su trabajo de campo en Brasil en 1935. El desplazamiento propuesto por las fotografías y documentos del etnógrafo en las interpretaciones etnológicas, dirigen la mirada a tierras distantes, así como a tiempos antiguos. A partir de las imágenes, la presencia del etnógrafo se relaciona con el libro *Tristes Tropiques*, en el cual el desplazamiento se despliega en referencias a su predecesor, Guido Boggiani, y a su sucesor, Darcy

1. Universidade de Brasília, Brazil (*souzamartinez@gmail.com*).

Ribeiro. La dualidad proximidad-distanciamiento, un movimiento fundamental dentro de su discurso expositivo, conforma una nueva manera de ver la imagen etnográfica que es tanto un marco del propio tema como un marco del espectador.

Palabras clave
Imagen etnográfica; discurso de conservación; La Triennale 2012; transtextualidad.

This perhaps, creates the anxiety of disturbing nearness, the intimacy of being under siege by outsiders whose values (including their symbolic and historical identities) are viewed to be at odds with the values of indigenes (including their symbolic and historical identities).

Okwui Enwezor (2012 b, 22)

THE IMAGE OF A GROUP of Indians cheerfully bathing in a river somewhere in the Americas may seem a glimpse of paradise.[2] No one knows what the vegetation was like in Eden, though it is presumed to have been plentiful and beautiful. To presume its beauty is to project onto the Edenic world a known typology, largely formed by the conviction that what is found in nature can be classified and become ordinary. Or that we only recognize the beauty of what we are familiar with. Diversity can be confronted in everyday life. But, how far can one move away from aesthetic biases?

The ordinary and the extraordinary are ways of being, and the shifting of images between them builds a network of interactions.[3] Moreover, they are territories with blurred boundaries, whose characteristics are not pre-determined. Ordinary defines everything that belongs to a system of references whose complexity is so familiar that it goes unnoticed.

The shifting of an ethnographic object, which moves between the space of scientific study and the space of display of aesthetic qualities, requires detachment, or recognition that it is an element of «alien inheritance».[4] A system of representation or exhibition is used to bring what is seen close to who sees it. Before an object of an ethnographic collection on display, one is confronted by the remnants of other «lives» to capture the expression of material reality of a culture (Ribeiro & Van Velthem, 1992, 103). The experience with the ethnographic object replaces another experience that is more complex and challenging: the direct confrontation with another world. Even though other senses, such as touch and smell, are mobilized in contact with exotic objects, the sense of sight and the way it organizes the information received predominates.

---

2. The research for this paper was developed with support from the National Scientific and Technological Development Council (CNPq) of Brazil, through the Productivity in Research Program.

3. The concept of shifter permeates this analysis, referring to Roman Jakobson's definition for «a word that shifts the discourse away from the point of enunciation by setting up an action, a time and a place different from these of the person who is speaking» (Martin & Ringham, 2006, 185). For the purpose of analyzing images, the concept of shifter is used to define different ways to approach qualities that characterize the presence of an enunciator/enunciatee in a visual discourse.

To analyze the definition of effective or desirable boundaries between private and public, Eric Landowski (1992, 85-86) develops a more general problem, i.e. he analyzes «the visibility regime of social actors in their different roles». Although in this text the theme is restricted to the modes of relationship between public and private in the field of political communication, we consider the contributions of Landowski's (1992, 90) approach to a reflection on the «visibility conditions» in which «the minimum relationship that constitutes seeing admits, at shallower levels, different modal specifications [...] designated as that which 'sees' and that which 'is seen' come into play.»

4. In analyzing the different functions of ethnographic collections, Berta G. Ribeiro and Lucia H. van Velthem (1992, 104) claim that «the systematic plunder of the cultural heritage of non-European peoples was a conquest of ownership, or a capturing of an alien heritage.» Also, «[l]argely, the value assigned to these objects was their ability to testify about the early stages of human culture, as well as a common past that confirmed European triumph and superiority.»

Generally, a drawing is identified based on the recognition of the materials used in producing an image. The perception of plastic qualities not only provides an understanding of the technical procedures used in creating the work, but also an understanding of the role that the author assigns to each decision and how this influences the perception of the work's meaning.[5]

SHIFTING AWAY FROM

The seemingly innocent desire to conquer a promised land, which the Tupinambá Indians from Brazil termed Land without Evil (*Terra sem Mal*), coexists with the carnal ambition to penetrate the forest and master it.[6] In his *Essay on exoticism*, discussed here in detail by Ernst van Alphen, Victor Segalen (2002, 44) reproduced a fragment of a letter to Henry Manceron, written on 9/23/1911, in Tientsin, in which he describes the pleasure of contact with the exotic as something that mobilizes erotic fantasy and sexual energy in every possible sense:

> I told you I had been happy in the tropics. This is violently true. During the two years I spent in Polynesia, I could hardly sleep for joy. [...] Only the gods-of-pleasure know to what extent the moment of waking heralds the coming of day and reveals the continual happiness which the day lavishes. I felt exhilaration flowing through my muscles.

The more attractive the ambiance of the scene, the more desirable it is. The majority of drawings and watercolors by travelers in expeditions throughout the Americas between the 16th and 19th centuries differ from the general characteristics of the image outlined above. The inventory of local wealth and wonders recorded by these artists contains landscapes, flora and fauna. Part of this documentation was made to order, during scientific expeditions such as that of naturalist Georg Heinrich von Langsdorff, from 1821 to 1829.[7] However, the images stood out not for their documentary aspect but for the romantic tone that extended the dimensions of nature and minimized human presence, as if its author had never been there.

Ethnographic collections were formed out of such scientific expeditions. Their precursors are scattered in drawers of an Old World curio cabinet. Ironically, their

---

5. About the relationship between image and plastic expression, Algirdas Julien Greimas (2004, 82-83) comments on the method developed by Diderot to address, in an equitable manner, «an 'ideal' part», according to tradition, and a 'technical' part in which he exalts the artist's 'doing', endorsing it with the aid of a complex pictorial axiology». The duality of visions, which is amplified through contact with artists in their studios, reiterates, according to Greimas, the statement that «a semiotic object, rather than a given, is nothing but the result of a reading that builds it.» Moreover, it is necessary to consider the «epistemological break», which from the beginning of the 20th century has been creating objects that seem stripped from figurative traits.

6. According to Eduardo de Almeida Navarro (1995, 66), while the «Garden of Eden is governed by the will of God» and «disobeying it (or defying the power that governs it) brings on the punishment of losing paradise», in the Land without Evil «no higher power would limit the action of man». Yet, according to Cristina Pompa (1998, 44), the Land without Evil represents a «cosmogonic-apocalyptic system, preexistent to the arrival of the white people» that «predicts a future more or less close to a cosmic cataclysm from which one can escape by reaching heaven in life».

7. This was the scientific expedition organized by Baron von Langsdorff, consul general of Russia in Brazil, supported by Tsar Alexander I, which lasted from June 1821 to March 1829, and accompanied by artists Moritz Rugendas, Aimé-Adrien Taunay and Hercules Florence.

model is copied by many countries in the Americas. A Brazilian example to note is the National Museum (Museu Nacional), founded in Rio de Janeiro in 1808 by King D. João VI of Portugal, with «thousands of objects worthy of observation and study», a «catalogue of objects awaiting commodification». With these features, the museum, according to Jens Andermann (2015) «despite its modest means, symbolically maintained the fiction of a Portuguese-Brazilian empire» that, even after Independence, «remained [...] a stage to theatricalize the European ancestral bonds and 'imperial' extension of Brazil.»[8]

In this context, and in similar institutions in Brazil, the «ethnographic» designation is assigned to collections of objects both from distant regions, such as Africa or Asia, and from regions of the country, underlining their role as «icons of a remote and savage world, a global fringe of 'primitive peoples' opposed to the 'collecting nations' amongst which Brazil included itself «(Andermann, 2015).

Unlike art collections, ethnographic collections are organized with the unlimited accumulation of elements. Given that each object is a life testimony, in this type of collection, a quality is obtained when bringing together different classes of objects, representing aspects of the cultural life of different social groups. Moreover, in the museology context, their presence seems logical and appeases tensions with the art system, while simultaneously causing them to be «frozen in their timeless otherness», as claimed by Mieke Bal (1996, 174). For this reason, the first impression at an ethnographic exhibition is that it will be of little use in thinking about the history of art. The main criterion for setting it up is not artistic quality in a traditional sense. Instead, it rebuilds a material system, as the situational context in which all the elements collected are analyzed in varying degrees of interaction.[9]

Even though the museum visitor's curiosity to see the processes of art production in the studio might motivate the display of work tools, as in the Atelier Brancusi at the Centre Pompidou in Paris, eating habits are not the focus of the analysis on the evolution of the style of works of art in general. On the other hand, ethnographic collections show as much as possible. In addition to a large number of tools gathered to understand the way in which individuals turn natural resources into cultural goods, one also finds documentation of the meeting of the ethnographer with the material reality of a culture. This experience is documented in field diaries, photographs, reports, drawings, films and recorded statements.[10]

In addition to artifacts, which comprise the body of an ethnographic collection, documents on production methods allow one to understand their relevance and

8. The text is part of «Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890 (Andermann, 2015).» After its founding, with the name Royal Museum (Museu Real), it occupied a building in Campo de Sant'Anna Course in Rio de Janeiro, and was transferred in 1892 to the São Cristóvão Palace, former residence of the emperor deposed by the 1889 military coup, at Quinta da Boa Vista, where it has remained until this day.

9. Roberto Cardoso de Oliveira (2003) defines «material system» as a «complex interacting unit of behaviors, ideas and objects polarized around each individual element of a material culture; or, more precisely, a set of objects and ideas associated with them, among which there is a high, albeit varied, degree of interaction.»

10. In the approach of Berta G. Ribeiro and Lucia H. van Velthem (1992), this type of collection, in addition to being the product of knowledge, is an expression of the values that determine its formation. That is, each ethnographic collection is the testimony of a situation of capture.

relationship to a cultural system. Information on the way of life of the people that produced an object help place it geographically and historically. Sometimes, the absence of documentation on the cultural system of a social group makes way for the adoption, in the analysis, of categories that are external to the cultural system of origin. Thus, overlaps are created with a view to translating, i.e. overcoming the barrier provided by the unknown.

MOVING BETWEEN GALLERIES

Although the distinctive qualities of Western modern art, especially abstraction, may have been invented by primitive peoples, the mystery of their origin remains.[11] The approach enabled by the use of customary art history terms erases differences and builds a kind of monophonic intelligibility, in which the terms that could indicate the existence of other value systems are suppressed. Monophony is dictatorial to a certain degree. Could it be possible to name something without moving it away from its own identity?

Between September 16, 2013 and May 12, 2014, the exhibition *Feathered Walls - Hangings from Ancient Peru* (Fig. 1) was held at the Metropolitan Museum of Art of New York, showing feather panels made by Peruvian Indians, probably between the 6th and 11th centuries AD. Visitors do not leave their path at the Metropolitan Museum of Art in New York to go to Ancient Peru.

In the hallway between the wings «Arts of Africa, Oceania, and the Americas» and «Modern and Contemporary Art», a series of 12 «impressive feather panels» that «rank among the most luxurious and unusual works created by textile artists in Peru prior to the Spanish conquest in 1532» was accompanied by a text with information about their ancient origin and the technique employed in their execution.

On the museum's website, the exhibition is defined as an «installation», set up so that the objects «may be close to the way they were displayed in ancient times on special ceremonial occasions, covering the rough, gray stone walls of Wari structures, and imbuing them with elegance and luxuriousness.» One could hardly associate the space at the Met with the environment of rough gray stone walls of funerary constructions of the pre-Columbian Peru Wari people. Nor do we have elements to judge whether «elegance and luxuriousness» were valued in ancient Peru. Anyway, the set of panels displayed with museological zeal is imposing to the point of producing a different ambience from the spaces of common and ephemeral life. In the museum, the panels formed by alternating yellow and blue feather rectangles placed side by side, take on the status of works of art and become defined in terms that presume an educated look: «the minimalist designof the panels

11. To name the painting styles of the Paleolithic period, Arnold Hauser attributed terms like «impressionist» and «expressionist» to distinguish, respectively, the set of works located in southern France and northern Spain from those located in the north of this country.

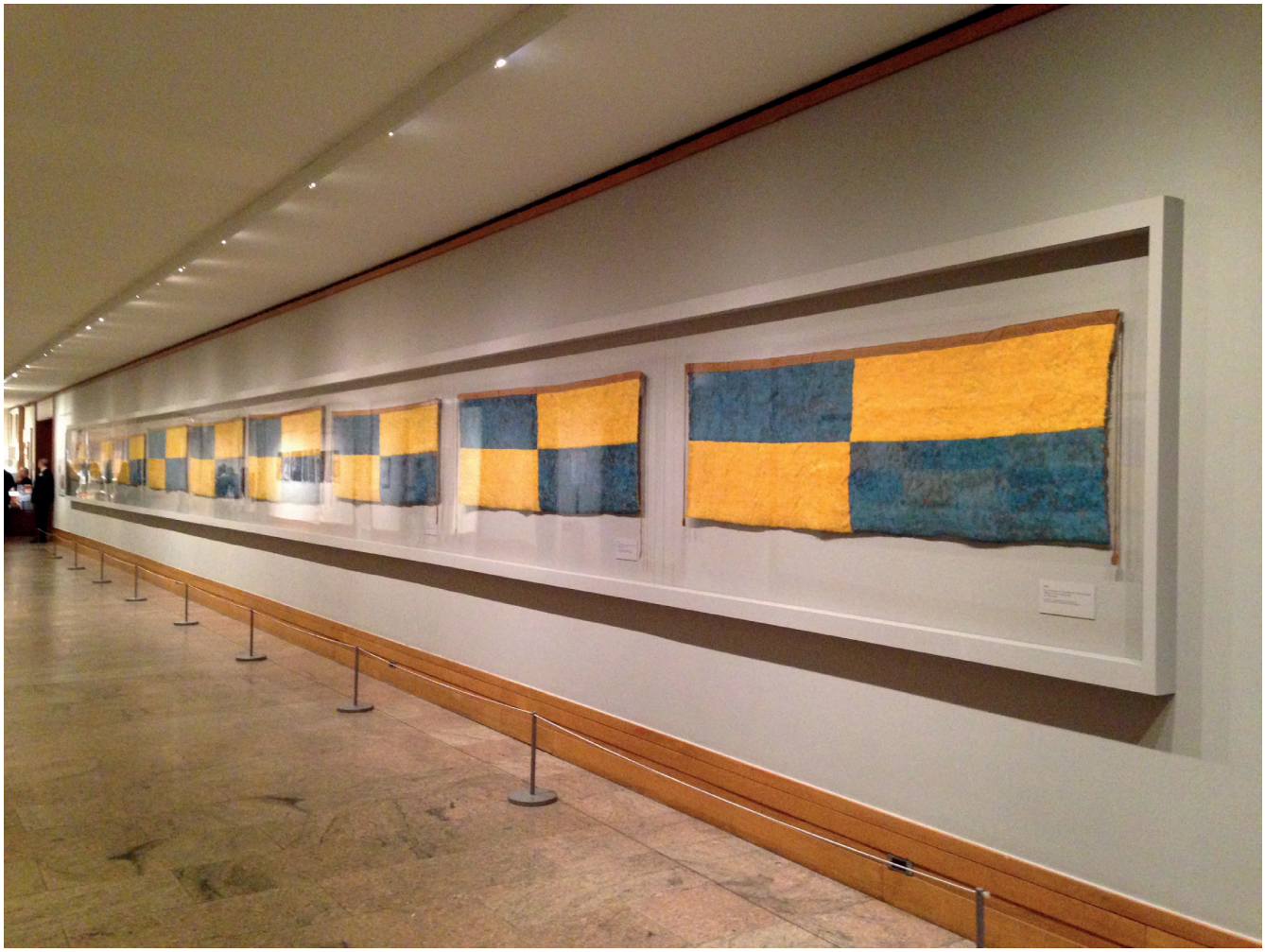


FIGURE 1 - FEATHERED WALLS - *HANGINGS FROM ANCIENT PERU*. The Metropolitan. Museum of Art, New York. Installation view.

creates a striking visual connection between the art of the ancient Americas and modernism.»

Thus, the visual experience brings us closer to the ecumenical Rothko Chapel and moves us away from the «original burial context» described in the institutional text. Although they were accompanied by information on the environment and the execution technique, the absence of data on their original meaning was filled by the assignment of a symbolic content: they would have been pieces of funerary art. The anxiety caused by the panels that do not resemble representations of deities or descriptive schemes of everyday life is appeased by two certainties: 1 – the works «rank among the most luxurious and unusual»; and 2 – while exhibiting «minimalist design», they are not primitive.[12]

12. These statements are available on the exhibition's webpage, at <*http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/feathered-walls*>, accessed on December 15, 2015.

The Peruvian panels are neither «forms of ornamental and geometric art» nor «imitative and naturalistic expressions», which are, according to Arnold Hauser (1999, 1-2), the main projections of «autocratic and conservative or liberal and progressive views» of art historians and archaeologists into the arts of prehistoric times. In this author's approach, the way Paleolithic painting takes on an «increasingly pictorial, instantaneous and apparently spontaneous form» is impressionist, because it is an «optically organic picture.» Moreover, he claims that «we have to wait until modern impressionism to find any parallel in later art.»

MOVING OUT OF THE PRINT

In addition to the objects, documents that aid understanding of a material system are also called ethnographic. Their production usually accompanies the ethnographer's travels and, therefore, the means used to produce them are portable. Drawing and photography stand out as techniques for quick recording of impressions during travelling, whose simplest product is a printed image on a paper surface. Each of the techniques offers specific resources for the image produced to be considered true, and for the information it contains to be considered relevant to the understanding of a material system.

In comparing drawing and photography, the arguments for assigning different functions to each of these mediums are resumed. Although drawing and photography have alternated since the invention of this technique, from a procedure for sketching to a means of executing finished works, the horizontality of these functions does not lead to equitable attribution of credibility to the results. Drawing is always considered more subjective than photography, and its use in ethnography became more restricted with the expansion of photography resources. The breakdown of form produced by scientific illustration in order to aid understanding of an organic structure in time-space relationships is obtained with greater educational potential through moving film, which, in addition to displaying the parts, reveals the organism in operation. Drawing gradually became reserved for the recording of private, subjective impressions of the travelling ethnographer. Thus, the photograph is assigned the status of truth, and the drawing that of invention. These are not conditions determined by each of the means or technical processes, since there are photographic images that are not documents of reality, just as there are drawings that, complying with the rigors of a system of illusionist representation, seem mere mechanical recording of what is seen.

In a photograph, scenes that seem to be more posed than others produce detachment, which seems desirable in the case of a scientific document. Or, in images that seem to have been taken from a family album, with people in spontaneous situations, the beholder moves towards a scene that mobilizes and disrupts his or her indifference. Taking the problem of distance and approximation produced by a realistic image to the field of art, it is important to remember that for Rudolf Arnheim (1999) visual perception and the development of concepts are in fact intertwined and can not be dismembered as if they were modalities of independent

activities, both for those who produce the image as for the beholder. In his approach, perception, to be considered as such, is not limited to the accumulation of visual data.[13] Ironically, the author states that sight does not consist of «the faithful recording of images» and drawings can not be seen «like attempts to reproduce optically faithful percepts» but as «responses to properties extracted from nature.» As a result, Arnheim (1989, 18) states that images are not «mechanical imitation» to «testify to the much more intelligent feat of grasping the basic structure» of the objects they portray. Instead, they translate structure into the kind of shape pattern that can be obtained in a given artistic medium. Expectations of seeing in a drawing a faithful representation of objects, with less presence of traces of its making by human hands, are due, according to the author, to our own tradition that «is still under the influence of Renaissance naturalism.» This may explain why in spite of all the exploits of modern art, lifelike images are popular. In addition to the popularity that surrounds realistic images in the field of art, visual documents are useful to science. Paradoxically, the detachment of the scientific view is aimed at moving toward the object, starting from intimate contact with the uniqueness of its existence.[14]

In the Introduction of the catalogue for *La Triennale - Intense Proximité* - Orkui Enwezor (2012 a, 22) presents an overview in which «[i]t appears that our time is emblematized, and equally traumatized by the collapse of distance.»[15] The argument is based on the claim that the «fieldwork» of the curator and of the ethnographer are similar, to the extent that each subject travels to discover the other beyond the borders of a territory inhabited by each one of them. In Enwezor's view (2012 a, 21), their wanderlust stems «from a series of detours, disorientations, and disarticulations of cultural geographies that are being remapped in the face of rapid global reconfigurations.» The cartographic disorientation described by Enwezor as a kind of anti-epistemology, draws on a general principle that I consider questionable.

Hostility and non-recognition in ethnographic documents may have different functions according to the view that produced them. In one of the rooms of the exhibition, a long inclined showcase displayed a set of 18 drawings and 37 photographs made by Claude Levi-Strauss (Fig. 2) during his stay among the Kadiwéu Indians in Brazil, which manifest a style, optics, or poetics of observation that examines the different registers of cultural, social, and natural phenomena that, according to the curator, characterize a type of document format or genre.[16]

---

13. «Through processes worthy of the name go beyond mere computation. Inevitably, they rely on imagery, specially on vision. [...] The opposite is equally true. Vision involves thinking (Arnheim, 1989, 17).»

14. «Reproductions mostly involves interpretation, only when they clarify certain functional properties (Arnheim, 1989, 19).»

15. *La Triennale 2012 – Intense Proximité/Intense Proximity*, Palais de Tokyo, from 20 April to 26 August 2012, Paris. Two obvious references to Okwui Enwezor's project are the exhibitions Primitivism in 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern (Museum of Modern Art of New York, 1984) and Magiciens de la terre (Centre Georges Pompidou and the Grande Halle of the Parc de la Villete, Paris, 1989). Both events, as well as the criticism surrounding their unfolding, are discussed by Enwezor in La Triennale's catalogue.

16. In the same room with the drawings and photographs of Claude Lévi-Strauss, photographs of Marcel Griaule and Pierre Verger, as well as drawings by Geta Bratescu, were also displayed.

FIGURE 2 – LA TRIENNALE, PALAIS DE TOKYO, PARIS. Installation view. In the foreground: table with exhibition prints by Marcel Griaule, Mission Dakar-Djibouti – 1931-1933, Musée du quai Branly, Paris. In the background: window with photographs and facsimiles of drawings by Claude Lévi-Strauss, 1937, from the Collection de la Bibliothèque Nationale de France, département des Manuscrits, Paris. On the wall: exhibition prints, from photographs by Claude Lévi-Strauss, realized during research travels, Musée du quai Branly, Paris.

To define it, Enwezor (2012) uses the term «ethnographic form», distinguishing it from the «ethnographic poetics» present in the work of contemporary artists. In a way, it is still the same challenge faced by the National Museum of Rio de Janeiro. In 1882, with a scope that is decidedly «imperial» (Andermann, 2015), the Anthropological Exhibition was seen as «a 'spectacular' collection of 'marvels'» and in this context, it is their singularity rather than their representativity which attracts the chronicler's eye. In La Triennale, the ethnographic content was distributed, and somehow diluted, so that the web, or interdependence generated by the curatorial discourse, prevented opposition between artistic and ethnographic elements.

FORKING PATHS

Images may be produced for the purpose of seduction. Beautiful landscapes can lead us to dream of places where, free from obligations and physical decay that

the passing of time imposes on the body, we can live eternally in a state of joy. The characteristics of an image with that appeal, seductive and at the same time, magical, are not fixed. Each person needs to find in the image something of his or her own desire, expanded, for the seduction to be consummated. For some, it takes only a little bit of lavish and exuberant nature.[17] For others, the landscape needs to be occupied by recognizable and, to a certain extent, domesticated beings. The possibilities are endless, as are the ways to create an ideal place. Most importantly, for desire to be always kept in suspension and thus be eternal, what one sees must not seem entirely familiar. Proximity neutralizes attraction.

The visual documentation of ethnographic expeditions to the Americas have an undeniable informative function. However, more than reproducing the reality that presents itself before the eyes of each traveler, images express ways of seeing.[18] These images are not only the representation of an external referent, but rather the result of a «truth saying» which Greimas and Courtés (2013, 530) call veridiction. The use of graphic representation codes, in the case of drawing, and of a repertoire of formal framing and lighting principles, in the case of photography, produces an image that is seen as true or false, deceitful or secret. That is, the interpretation of an image as true is not determined by the use of veridiction devices and the transmission of truth, and depends solely on epistemic mechanisms set up on both ends of the communication chain, at the level of enunciator and enunciate.[19] Consequently, the tacit understanding between two more or less conscious accomplices, each equipped with a «believe-true», is defined as a veridiction contract. In this scheme, the enunciatee's role is to decide on the discourse's «to be» or «not to be» and make the veridiction interpretation. The «real seeming» and the «real being» establish the correspondence between how the object (in this case, the ethnographic image) presents itself to the world and the status that it takes on in the value system in which it is seen. Greimas defines it as the reification of meaning, illustrated by the way legal discourse seems to be based on a reality that is simply another discourse: the «implicit internal referent», or set of laws with which it has a transtextual relationship.[20]

While a drawing shows explicit traces of the person who produced it, and subjectivity, an ethnographic photograph may illustrate a system, anthropometry, and presents to the curious Eurocentric viewers the anatomical characteristics of the documented people.[21] It is considered accurate because its production reflects scientific intelligibility criteria to which a rational principle for distinguishing,

17. As in Victor Segalen's exoticism.

18. Ribeiro & Van Velthem (1992, 103) comment that, just as the collected objects, ethnographic documents portray «a part of the world and, concomitantly, the history and reality of those who collected them.»

19. The terms enunciator and enunciatee are used in semiotic theory to name the subject of a speech act (enunciation). They differ from the verbal simulacrum of the sender («I») and the fictional addressee for whom the discourse is supposedly written. Therefore, theses terms do not define historical subjects, and are part of a conceptual model for interpreting the production of meaning as an interactive process (Martin & Ringham, 2006, 76-77).

20. On transtextuality modes, see G. Genette, *Paratexts - thresholds of interpretation*, Translated by Jane E. Lewin, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

21. This system, invented by Alphonse Bertillon in 1883, was used to associate physical characteristics to differences in levels of intelligence, civilizational development stages and criminal behaviors. The consequences of these

through measurements, different ethnic types, applies. By framing each person as a representative type of a social group, the photographic image corresponds to the expectations of those who believe that what they see is not a person, but rather a specimen. Initially, an ethnographic image focuses on particulars. The ethnographer's view approaches the object to be documented to grasp every detail and translate this experience into an image. Then this record, like any image, is integrated into a field of relationships with other images and experiences. Either by comparison or contrast, the image becomes an element of difference.[22] Lastly, considering that the differential aspects of each image make it unique, as does its content, a view is obtained of the general type portrayed, as well as its internal heterogeneity.[23]

In each case, the effect of a sense of truth is achieved through persuasion, in the photographic framing, and corresponds to a cognitive doing. What anthropometric photographs provide is not a knowing, or scientific knowledge about the documented people, but the translation of otherness, according to a set of familiar parameters. The *other* exists in relation to the *self.* The simulacrum of truth, which is presented regardless of the truth implicit in its content, is simultaneously linked to the axiological universes of the enunciator and the enunciate.[24] If these subjects do not recognize a kind of display of otherness in the way language is structured, the result could be seen as the overlapping of two codes: that of the portrait, which brings the image close to a universe of cultural references, and that of the scientific measurement of forms, which pushes it away. In a way, the ethnographic photograph contains a paradox: the eye comes close to the object to see it better and at the same time moves away from it to see more clearly.[25] Agreement between a format and the interpretation of its role in the production of meaning is, according to Greimas, defined by the persuasion's effectiveness.

In order to analyze the use of ethnographic images in exhibitions, the regimes of truth are considered, which, according to Ella Shohat and Robert Stam (2006, 44), are discourses encapsulated in institutional structures that exclude certain voices, aesthetics and representations. In introducing this expression, the authors cite the definition of colonial discourse formulated by Peter Hulme, namely, a set of linguistic practices united by a common vision of colonial relations.

---

applications were disastrous, especially when they were at the service of oppressive regimes, leading to their decline in the social sciences. Recently, however, anthropometry has been cited as a useful tool in online trade practices.

22. In analyzing the «systematic criticism of the ethnocentrism of classical philosophy» produced by Rousseau, Tzvetan Todorov (1994, 12) points out that: the «good universalism» «that does not deduce human identity from a principle, whatever it may be; rather, it starts by becoming thoroughly familiar with the particular, and them progresses by feeling its way.»

23. In the paper «Textual polyphony and discursive», José Luiz Fiorin (1999, 35) defines interdiscursivity as «inherent in the constitution of discourse», thus, it is social in that it «discourses with other discourses.»

24. Opening the essay, «The Precession of Simulacra», Jean Baudrillard (1983, 1) cites Ecclesiastes:

«The simulacrum is never that which conceals the truth – it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true.»

25. Rudolf Arnheim (1999: 20) considers that the production of an image is not, under any circumstance, a «mindless reproduction», and that its function is not restricted to «mere replicants of their physical appearances.»

What may seem cohesive and clear from a distance cannot be reduced to a Promethean vision that, according to Shohat and Stam (2006, 23), reflects the mode of action defined by Barbara Christian as «the Western arrogance of owning the invention of everything, including Evil». They propose, as a kind of antidote to the inertia of the colonial legacy, a reflexive and experimental ethnography that seems closer to Levi-Strauss's work than the anthropometric photograph. Their work, although rich in examples and broad in scope, focuses on the tropological operations of Eurocentrism and produces interpretations that, in their attempt to be cohesive, seem overly consistent. If the goal is to propose multidimensional methods that take into account the institutional set ups, the policies that dominate the use of language and the distribution of roles, the generic mediations and the cultural changes, the convergence in the interpretive process of each discourse may be considered excessive. By introducing the «problem of unity and diversity», Tzvetan Todorov (1994) describes it as equivalent to the problem of universality and relativeness. In this sense, and to tackle the challenges of analyzing ethnographic images, a list of situations in which the Kadiwéu Indians of Brazil are characterized is presented.

MOVING INTO THE EXHIBITION, AGAIN

Three groups of objects can be identified in ethnographic collections. Each one expresses a way of living in relation to other cultures: isolated, in the process of integration and integrated. The objects that characterize one type of isolation, albeit relative and relevant only to define an unknown way of being, are produced with unknown means and processes, and their existence highlights the discontinuity of the global cultural system. In colonial discourse, with a global reach, it is claimed that the planet is «mapped» and that the only thing to do is to try to reach other planets.[26] If so, the ethnographic document is dispensable since it has ceased to play the role of mediator between cultural systems, or translator of otherness. The belief in a single global system generates a kind of monophonic discourse free from moral constraint. On the other hand, the «essentialistic» and «a-historical» model establishes a paradigm of truth that, in the case of ethnographic images, reflects a complex hierarchical system that the following examples reveal.[27]

Back to La Triennale, we find the photos and drawings of Claude Lévi-Strauss, made during his eight-year stay in Brazil. Enwezor establishes a parallel between the visual documentation and the writing of *Tristes Tropiques*, in which the language ceases to be merely instrumental and the account purely scientific to express a position regarding the Kadiwéu tribe, as well as an «ethnographic imagination»

26. This statement was used by a French geographer during the Seminar *«Magiciens de la Terre», vingt-cinq ans après*, at the Bibliothèque Kandinsky of the Centre Pompidou in Paris, held from July 1 to 10, 2014, in which the author participated. Numerous sources can be consulted for information on indigenous groups that remain isolated, regardless of advances in their integration process.

27. Shohat & Stam (2006, 45) analyze racist thought as an ally and partial product of colonialism. It is a complex hierarchical thought, which is expressed through the seemingly anachronistic discourse that covers it. «They are all this way, and so will remain.»

through which the exotic remains mysterious.[28] The written text expresses the voice of a subject, his testimony of contact with the people he met on his expeditions. In addition, in the photographic documents there is a spontaneity that seems to attempt to neutralize the intrusive power of photography. Even when they are portraits, the poses are not as stiff as those of studio photographs. These images expose, above all, the humanity of the Kadiwéu. They are not dummies, submissive to the proper positioning of an object of study. The set shown in Fig. 3 presents a variety of framings that seem to meet different documentation requirements.

FIGURE 3 – CLAUDE LÉVI-STRAUSS. PHOTOGRAPHS TAKEN DURING RESEARCH TRAVELS.
Exhibition prints, Musée du quai Branly. Paris. La Triennale, Palais de Tokyo, Paris. Detail of installation.

In the set shown above, the photograph of a «Kadiwéu woman» is one of those published in the latest Brazilian edition of *Tristes Tropiques* (Fig. 4).[29] In the book, the photographs are inserted in relation to the narrative course of the ethnographer's expeditions and are accompanied by drawings of utilitarian objects, as well as drawings collected among the Indians. From photographs to drawings on paper, Levi-Strauss (2014, 197) is interested in recording the «twisted asymmetrical

28. The relationship with the book *Tristes Tropiques* is developed in the Introduction of the exhibition catalog, written by Enwezor. It is assusmed here that the curatorial discourse encompasses both situations, exhibition and printed catalog, and that it is in the context marked by the latter that the ethnographic poetics of Levi-Strauss is presented as a result of graphic procedures and writing, through which the ethnographer expresses himself.

29. Although a comparative analysis of the different editions of *Tristes Tropiques*, at least in Brazil and France, could have been very productive, this analysis refers to the Brazilian edition of 1996, printed in 2014.

4-5. Mulheres cadiueu de rosto pintado.

FIGURE 4 – CLAUDE LÉVI-STRAUSS. PHOTOGRAPHS TAKEN DURING RESEARCH TRAVELS, PUBLISHED IN *TRISTES TRÓPICOS* (*TRISTES TROPIQUES*), BRAZILIAN EDITION, 1996, PP. 160-161. CAPTION: «CADIUEU WOMEN WITH PAINTED FACES.»

arabesques alternating with motifs of subtle geometry.» In the exhibition, body painting is presented in photographic documents that highlight their context, that is, the body on which they are made.[30]

In *Tristes Tropiques*, in addition to visual documents collected by the book's author, a drawing made by Italian painter and ethnographer Guido Boggiani, who was among the Kadiwéu at the end of the 19th century, is reproduced. Boggiani's drawing (Fig. 6) is, for Levi-Strauss (2014, 197), a type of survival of traditional patterns that are due to the «exceptional importance of body paintings, and especially facial painting, in indigenous culture.»[31]

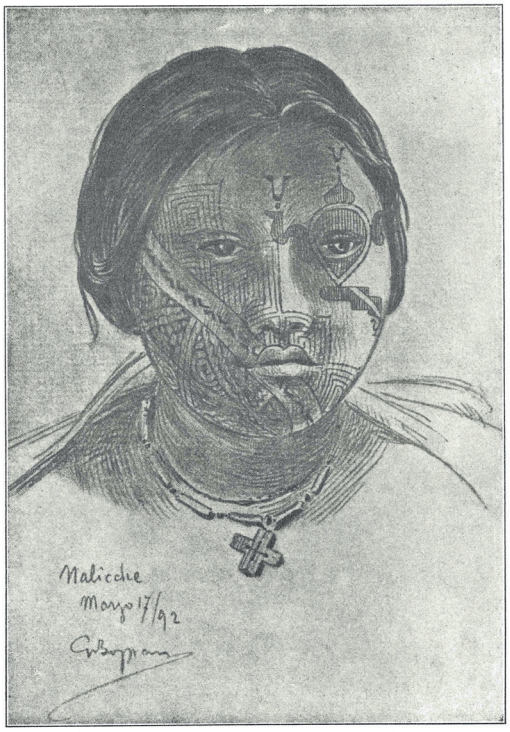


Fig. 83 — A cunhada de Joãozinho

FIGURE 5 – GUIDO BOGGIANI. DRAWING IN THE BRAZILIAN EDITION OF *OS CADUVEOS*, 1975, P. 191. CAPTION: «JOÃOZINHO'S SISTER-IN-LAW.»

6. Uma bela Cadiueu em 1895 (segundo Boggiani).

FIGURE 6 – DRAWING BY GUIDO BOGGIANI, REPRODUCED IN *TRISTES TRÓPICOS* (*TRISTES TROPIQUES*), BRAZILIAN EDITION, 1996, PP. 160-161. CAPTION: «A BEAUTIFUL CADIUEU IN 1895 (ACCORDING TO BOGGIANI).»

30. In *Tristes Tropiques*, Levi-Strauss (2014, 197) describes how the Kadiwéu women were asked to produce the drawings, and the women, without any inhibition, drew on blank paper «as they would on their own face». In the ethnographer assessment, the ease with which the women drew on a two-dimensional support the motifs that would cover their faces demonstrates that they were indifferent «to the natural architecture of the human face».

31. Perhaps here we have a disagreement. For Lévi-Strauss (2014, 197), the quality of the visual documentation made by Boggiani does not reside in its expressiveness, but its accuracy. In addition, the ethnographer's use of a drawing made forty years before his meeting with the Kadiwéu is intended to prove that despite contact with the colonizers, «the style, technique and inspiration» of the body painting of that people had remained unchanged.

In the introduction of the Brazilian edition of Boggiani's book, *Os caduveo,* anthropologist Herbert Baldus highlights the book's diary format, which preserves psychological details of the ethnographer's coexistence with the Indians.[32]

In fact, Boggiani's presence in his account is inseparable from the material system he describes. In some situations, his ethnocentric voice does not hide the compassion he feels for those who have not yet reached a more advanced stage of socioeconomic development. His testimony is illustrated by a variety of records that demonstrate the roles that the author attributed to different means of visual representation: photography to record functional objects, technical drawing to represent the functions of tools and uses of objects and artistic drawing to represent landscapes and peoples. The drawing reproduced by Levi-Strauss belongs to the latter group. In Boggiani's book, this drawing is accompanied by a caption that makes the image unique. It is not the portrait of a Kadiwéu, but «Joãozinho's sister-in-law» (Fig. 5). The warmth of the caption is omitted by Levi-Strauss, who turns it into a historical document by pairing it with the following text: «A beautiful cadiveu in 1895 (according to Boggiani)» (Fig. 5). This detachment is consistent with the presentation of the other visual documents in *Tristes Tropiques*, and the people portrayed are anonymous elements that contribute to the composition of specimens.

While Boggiani restricts the use of photography to the documentation of functional objects, Levi-Strauss used this technique to record everyday situations. When it is apparent, warmth is recorded as a feature of intra-social relationships that do not involve the ethnographer.[33] If there were emotional ties as intense as those manifested by Boggiani during Levi-Strauss's expedition, it is hard to tell. The images are inserted in a style of writing that Enwezor describes as poetic, although the texts of the captions strictly describe tribal activities and none of the people portrayed are identified by name.

In the same passage in which he describes kadiwéu body painting, Levi-Strauss reports a recent discovery. It is the publication of the study by Brazilian ethnographer Darcy Ribeiro on the same indigenous group.[34] As Boggiani, Ribeiro dedicated a book to the vast material collected during his expedition.[35] It contains two types of visual documents: photographic records of the environment, of productive activities and of life in the village, and drawings of decorative patterns made by the

32. Darcy Ribeiro (1980, 17) mentions the following denominations for the Kadiwéu: *Cadigueègu*os ou *Catibebos* (Aguirre, 1898); *Cativegevodi* (F. Mendez, 1772); *Cadiueós* (Almeida Serra, 1850; e Diretoria de Índios, 1848); *Cadiehos* (Castelnau, 1850); *Caduveo* (Boggiani, 1895).

33. In the catalog of La Triennale, Enwezor comments on some of Lévi-Strauss's photographs among the Indians, which were not published in the *Tristes Tropiques* editions that were consulted, nor were they included in the exhibition.

34. The study conducted by Darcy Ribeiro was first published by Revista *Cultura*, of the Brazilian Ministry of Education and Culture in 1951. The book *Kadiwéu – Ensaios ehnológicos sobre o saber, o azar e a beleza* (1980), is considered for this analysis, since it is the most complete compilation of the ethnologist's work on the Kadiwéu, covering art, religion and mythology.

35. Darcy Ribeiro conducted his fieldwork with the Kadiwéu from 1948 to 1950. At that time, his expedition was part of his activities as an official of the Indigenous Protection Service (SPI), a federal agency of the Brazilian Ministry of Justice that, years later, became the National Indigenous Foundation (FUNAI).

women of the hosting tribe. Perhaps the drawings reproduced with technical rigor and regularity in the Italian ethnographer's publication were translations of collected drawings, such as found in the publications of Lévi-Strauss and Ribeiro. Perhaps the Italian considered that their beauty should be valued by means of exquisite drawing, in order to convince European readers of their applications in graphic arts, and he would not have found among the natives anyone whom he considered able to follow his standards of regularity and harmony.[36] In his time, the use of exotic references was not an exception, always adapted to the tastes of audiences used to novelty. In his book, he inserts vignettes (Fig. 7) inspired by Kadiwéu patterns in the opening of the chapters and, in a way, he domesticates people and landscapes.

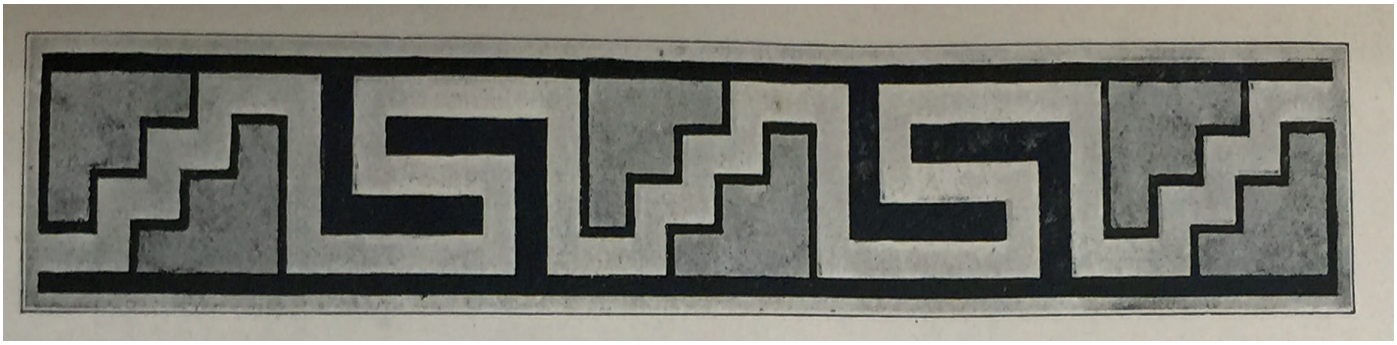


FIGURE 7 – VIGNETTE IN *GUIDO BOGGIANI'S I CADUVEI (MBAYÁ O GUAYCURÚ) VIAGGI D'UN ARTISTA NELL'AMERICA MERIDIONALE*, 1895.

On the other hand, for Darcy Ribeiro (1980, 7) it is important to portray the Kadiwéu as people «among us», whose tradition «survives precisely because it changes». This condition of present life, which is imposed on the collected documentation, distances it from the one suggesting ancient groups or tribes, i.e. the specimens studied by Boggiani and Levi-Strauss. He defines them as «a cultural island of indigenous origin, resistant to domination and assimilation», although he is able to identify in their most striking features the unmistakable traces of the process of integration with Brazilian society. To describe the concepts of art, artist and art object, considering their applications in the analysis of Kadiwéu culture, he claims that this group's universe of aesthetic values is guided by the «wish for beauty» that can be found in all human societies. However, if this general definition were to be taken in a strict sense, most of the works exhibited at La Triennale would be ignored. To measure the «wish for beauty» based on effort to create «perfect, new and beautiful» work is an extremely conservative and obsolete endeavor.

The images in Darcy Ribeiro's book can be classified in three sets. One of them is the reproduction of drawings made by European travelers who, since the 16th century, made contact with the groups that preceded the Kadiwéu. This documentation, which is not extensive, confirms the ancient nature of body painting practices, and

36. Ribeiro (1980, 281) quotes texts by Sánchez Labrador (*El Paraguay católico*. 3 vol, Buenos Aires, 1910-17) and Boggiani as sources to understand how the Kadiwéu standardized some paint templates and reproduced them mechanically on the body with the aid of leather molds or wooden stamps.

FIGURE 8 – GUIDO BOGGIANI'S DRAWING REPRODUCED IN DARCY RIBEIRO'S *KADIWÉU – ENSAIOS ETNOLÓGICOS SOBRE O SABER, O AZAR E A BELEZA*, 1980. CAPTION: «YOUNG KADIWÉU, DRAWING BY GUIDO BOGGIANI – 1892.»

culminates in the reproduction of a drawing by Guido Boggiani, different from the one inserted by Lévi-Strauss: a «young kadiwéu» (Fig. 8).

Next, there is a set of photographs and drawings. The photographs record scenes of everyday life and, as in Boggiani's, a variety of objects (jewelry, clothing, functional pottery and wood-carved objects).

In the photographs, all the people portrayed are identified by name.[37] They are not variations of a specimen, but characters and co-authors of the ethnographic study. Ribeiro's text describes these people's contribution to the construction of his study, as well as the way in which his analyzes are the product of a confrontation, not only of scientific observation. Although his testimony does not take the poetic form attributed to *Tristes Tropiques*, the study is open and leaves it up to the reader to continue the interpretation of the relationships between «art, religion and magic».[38] It also explains the relationship with earlier ethnographers by reproducing, in

Padrão de desenho dos Kadiwéu, documentado por
G. Boggiani (1892), C. Levi-Strauss (1935) e D. Ribeiro (1950)

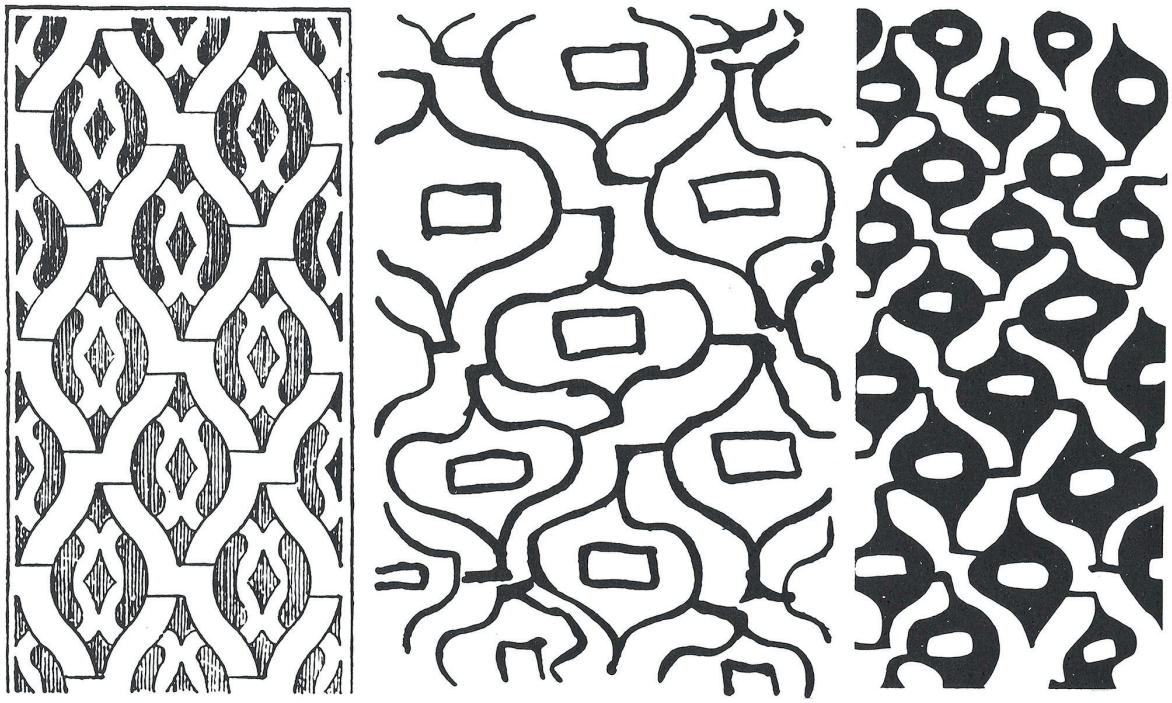


FIGURE 9 – ILLUSTRATION FROM *KADIWÉU – ENSAIOS ETNOLÓGICOS SOBRE O SABER, O AZAR E A BELEZA*, BY DARCY RIBEIRO, 1980, P. 34. CAPTION: «DRAWING PATTERN BY THE KADIWÉU, DOCUMENTED BY GUIDO BOGGIANI (1892), CLAUDE LÉVI-STRAUSS (1935) AND DARCY RIBEIRO (1950).»

the same illustration, a graphic kadiwéu pattern collected during the expeditions of Boggiani, Levi-Strauss and his own (Fig. 9). In his book, the collected drawings

37. In *Tristes Tropiques*, the only caption that reveals a degree of proximity of the author with the object of study is the one describing a Bororo Indian: «The best informant of the author, in ceremonial attire.»

38. In describing the Kadiwéu drawing patterns in general, Ribeiro (1980, 313) states: «the drawings listed below were selected from a collection of about a thousand, obtained by the author in the course of field research.»

9. Anoã, grande artista do povo Kadiwéu, autora da maioria das ilustrações desse livro.

FIGURE 10 - ANOÃ – PHOTOGRAPH IN THE BOOK *KADIWÉU – ENSAIOS ETNOLÓGICOS SOBRE O SABER, O AZAR E A BELEZA*, BY DARCY RIBEIRO, 1980, P. 44. CAPTION: «ANOÃ, GREAT ARTIST OF THE KADIWÉU PEOPLE, AUTHOR TO MOST OF THE ILLUSTRATIONS IN THIS BOOK.»

are reduced to a format and reproduced in 18 double pages, in which the patterns are grouped according to their application to different surfaces: body paint, painting on leather, painting on mats and pottery decoration. Rather than seeking the origin of the patterns, or establish creative singularity, Ribeiro considers the possibility of some patterns having resulted from assimilation processes.[39] Even so,

39. Ribeiro (1980, 271-272) quotes the work of authors who identified the influence of other cultures, American and European, in the creation of the Kadiwéu drawings. In his view, though such influences are «admissible», this is

the assimilation would have been selective and confined to drawings with «purely formal, non-symbolic or figurative» features.

In Darcy Ribeiro's book, the attention drawn to the 216 collected drawings goes beyond their number. Through various passages in the book, explicit mention is made to one of the authors: Anoã (Fig. 10).

Anoã looks toward the camera, at us. Unlike the anonymous women photographed by Lévi-Strauss, Anuã is introduced as author of part of the collected documentation. In the photograph, her face is not turned directly to the camera, and she looks intently towards the viewer. The capturing of a spontaneous expression, further from anthropometric analysis, places the addressee, i.e. the book's reader, before someone who has a voice. The uniqueness of Anoã's expression is present in each of the drawings, which are not subject to a regular repetition scheme, as in Boggiani's drawings. Thus, the individual's expression in the photograph also marks the apparently spontaneous way in which each drawing is made. In fact, of the three ethnographers, Ribeiro is the only one who is unable to sketch.

MOVING AWAY WITH

In La Triennale, it is the ethnographer's hand that stands out. By removing the photos from the context of *Tristes Tropiques*, framing them and then displaying them alongside handwritten notes of the author's fieldwork (Fig. 11), Enwezor highlights anachronism and universalism as qualities inherent to any ethnographic image. After all, before being ethnographic documents, they are a set of beautiful photographs and highly expressive drawings. In this case, what prevails is «its implication for our understanding of human nature» (Enwezor a, 2012, 32).

The distance that separates that kadiwéu tribe from the public that visits a contemporary art exhibition in Paris is still huge. While in the past their study was aimed at learning about «the early stages of human culture», the relevance of ethnographic visual documents is restricted to each ethnographer's study. Even though photographs of half-naked Indians who almost always seem to live in a state of innocence prevail in the exhibition, we know that this is not what Guido Boggiani found in the late 19th century.[40]

Ethnographic images are built from displacement and, at the same time, they displace their addressee. To be considered true, they shows the objects under study without the presence of those who study them, as if anyone and everyone could see them the same way. When it comes to images of Indians in the Americas, especially when the imagination does not allow turning them into «one of us», images become more seductive as they move away toward the Land Without Evil, this utopian space that has little to do with Christianity's earthly paradise. In this sense,

---

an issue that requires «more complex comparative studies» than the previous ones.

40. In Boggiani's times, the Kadiwéu already had very tense relations with Brazilian and Paraguayan populations.

the displacement produced by an ethnographic image and its invitation to leave what is known behind continues to challenge the image's supposed scientificity.

When leaving the pages of the book, *Tristes Tropiques*, to be displayed in the territory of objects that do not rely on scientific explanation, i.e. in La Triennale, images do not automatically become autonomous. Their value is historical and depends on the context of the fieldwork that resulted in one of the most influential studies in anthropology in the 20th century. At the same time, these images are the memory of their author. As objects of an ethnographic collection, a set of drawings and photographs by Claude Lévi-Strauss make up a specimen: the ethnographer. After all, is knowing in order to achieve «intense proximity», in fact, approximation? Where have the Kadiwéu gone?

BIBLIOGRAPHY

Andermann, Jens: «The Museu Nacional at Rio de Janeiro», in Andermann, Jens & Schell: *Relics and Selves – Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile*, 1880-1890. Online access: <*http//www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Andermann01.htm, 12/08/2015*>.

Arnheim, Rudolf: *Thoughts on Art Education*. Los Angeles, USA, The Getty Center for Education in the Arts, 1989.

Bal, Mieke: *Double Exposures: the subject of cultural analysis*. London, Routledge, 1996.

Beaudrillard, Jean: «The Precession of Simulacra», in *Simulations*, translated by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman, New York, USA, Semiotext(e) and Jean Baudrillard, 1983, pp. 1-79.

Boggiani, Guido. *I Caduvei (Mbayá o Guaycurú) Viaggi d'un artista nell'America Meridionale*. Roma, Italy, Ermanno Loescher, 1895.

—, *Os Caduveos*, translated by Amadeu Amaral Junior. São Paulo, Brazil, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

Cardoso de Oliveira, Roberto: *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro, Brazil, Tempo Brasileiro, 2003.

Enwezor, Okwui a: *Guide*. Paris, France, Palais de Tokyo, 2012.

—, «Intense Proximity: Concerning the Disappearance of Distance», in *Intense Proximity – An Anthology of the Near and the Far*. Paris, France, Éditions Artlys, 2012, pp. 18-34.

Fiorin, José Luiz: «Polifonia textual e discursiva», in Pessoa de Barros, Diana & Fiorin, José Luiz (ed.): *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo, Brazil, Edusp, 1999, pp. 29-36.

Greimas, Algirdas Julien: «Semiótica figurativa e semiótica plastic», in Oliveira, Ana Claudia de (ed.): *Semiótica Plástica*, Translated by Ignacio Assis Silva. São Paulo, Brazil, Hacker Editores, 2004, pp. 75-96.

Greimas, Algirdas Julien & Courtés, Joseph: *Dicionário de Semiótica*, translated by Alceu Dias Lima et alii. São Paulo, Brazil, Editora Contexto, 2013.

Hauser, Arnold: *The Social History of Art*, translated by Stanley Godman. London and New York, England and USA, Routledge, 1999. Vol I – From Prehistoric Times to the Middle Ages.

Landowski, Eric: «Jogos ópticos: situações e posições de comunicação», in *A Sociedade Refletida*, translated by Eduardo Brandão. São Paulo, Brazil, Educ, Pontes, 1992, pp. 85-101.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Trópicos*, translated by Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Martin, Bronwer & Ringham, Felicitas: *Key Terms in Semiotics*. London, England, New York, USA, Continuum, 2006.

Martinez, Elisa de Souza: *Textualização Antropofágica – a curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo*, (Unpublished doctoral thesis), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brazil, 2002.

Navarro, Eduardo de Almeida. A Terra sem Mal, o Paraíso Tupi-Guarani, *Revista Vozes*, n.2, março-abril 1995, pp. 61 a 71.

Pompa, Cristina: «O 'Mito da Terra Sem Mal': a literature 'clássica' sobre o profetismo», *Revista de Ciências Sociais*, 29 (1998), 1/2.

Ribeiro, Berta G. & Van Velthem, Lucia H: «Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia», in Carneiro da Cunha, Manuela (ed.): História dos índios no Brasil. São Paulo, Brazil, Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, pp. 103-112.

Ribeiro, Darcy: *Kadiwéu – Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis-RJ, Brazil, Editora Vozes, 1980.

Segalen, Victor: *Essay on Exoticism – An Aesthetics of Diversity*, translated by Yaël Rachel Schlick. Durham & London, Duke University Press, 2002.

Shohat, Ella & STAM, Robert: *Crítica da Imagem Eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*, translated by Marcos Soares. São Paulo, Brazil, Cosac Naify, 2006.

Todorov, Tzvetan: *On Human Diversity: nationalism, racism, and exoticism in French thought*, translated by Catherine Porter. Cambridge, Massachusetts, USA, London, England, Harvard University Press, 1993.

MAKING NATIONAL HERITAGE MOVE: ILYA RABINOVICH'S *MUSEUTOPIA* PROJECTS

DINAMIZANDO EL PATRIMONIO NACIONAL: EL PROYECTO «MUSEUTOPIA» DE ILYA RABINOVICH

Noa Roei[1]

Received: 29/10/2015 · Approved: 23/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16065

Abstract
This paper examines the dynamics of inclusion and exclusion within national historical museum exhibitions by analyzing two photographic research projects of the Moldovan-Israeli artist Ilya Rabinovich. I employ Edward Said's method of contrapuntal analysis to tease out the way in which Rabinovich turns the customary relation between artifacts and exhibitions inside out. I show how the artist's personal history of double migration is not only the driving force behind the projects, but also underlies their aesthetic rationale of dis-identification.

Keywords
Museum Studies; Heritage; National Identity; Contrapuntal Analysis; Photography; Migratory Aesthetics; Ilya Rabinovich.

Resumen
Este artículo examina las dinámicas de inclusión y exclusión en el marco de las exposiciones de museos históricos a partir de dos proyectos de investigación fotográfica del artista moldavo-israelí Ylya Rabinovich. Utilizaré el método del análisis de contrapunto de Edward Said para desentrañar el modo en que Rabinovich le da la vuelta a la habitual relación entre objetos y exposiciones. Mostraré cómo la historia personal de la doble migración del artista no sólo es la fuerza conductora que hay tras los proyectos, subyaciendo también una estética racional de la desidentificación.

Palabras clave
Estudios museísticos; patrimonio; identidad nacional; análisis de contrapunto; fotografía; estética de la migración; Ilya Rabinovich.

1. Universiteit van Amsterdam (*N.Roei@uva.nl*).

MAKING NATIONAL HERITAGE MOVE: ILYA RABINOVICH'S *MUSEUTOPIA* PROJECTS[2]

No matter how sophisticated the display and arrangement of objects, subjects and ideas is, museums always conceal other, more delicate and political issues that only become discernible to those who are carefully looking out for them.

Jelle Bouwhuis 2012

MUSEUMS IN GENERAL, and historical museums in particular, map out certain narratives of the nation. Whether explicitly in the content of their collections and displays, or implicitly in their positions as estates of national pride, museums are instrumental in developing and reinforcing processes of national identity formation. The historical museum in particular, as an institutional articulation of the relation between power and knowledge, provides the modern state with a deep and continuous ideological backdrop.[3] Furthermore, it plays a crucial role in transforming the masses into docile citizens, not by way of punishment, but by that of instruction, a «show and tell», rhetorically incorporating the visitors of public museums within the processes of the state.[4] That incorporation takes place both within the exhibition display and through exhibitionary practices surrounding the display: on the one hand, especially within historical museums, the individual's story is expropriated and embedded into the collective narrative, which is more often than not, a national one; and on the other hand, the individual as museum visitor is invited to share power's gaze and position.[5]

Tony Bennett elaborates on the ways in which the museum, as part of an emerging «exhibitionary complex» in early modernity, allowed for an internalization of power through identification, rather than self-discipline: «To identify with power, to see it as, if not directly theirs, then indirectly so, a force regulated and channeled by society's ruling groups but for the good of all: this was the rhetoric of power embodied in the exhibitionary complex – a power made manifest not in its ability to inflict pain but by its ability to organize and co-ordinate an order of things and to produce a place for the people in relation to that order».[6] In other words, the (historical) museum functions as a tool of inclusion, staging a necessity to locate oneself within a collective historical narrative, as well as an opportunity to belong to the shared experiencing of that narrative. Clearly, such processes of (sometimes forceful) inclusion contain within themselves necessary exclusions, and examples of instances in which «heritage, archaeology, art and culture have

---

2. Noa Roei, Assistant Professor, Department of Literary and Cultural Analysis, Universiteit van Amsterdam. *N.Roei@uva.nl*. This paper is a spin-off from a lecture at the Collecting Geographies conference, Stedelijk Museum Amsterdam March 2014.

3. Bennett, Tony: «The Exhibitionary Complex», *New Formations*, 4 (1998), 73, 93.

4. Ibid, 87.

5. Azoulay, Ariella: «With Open Doors: Historical Museums in the Israeli Public Sphere», *Theory and Criticism,* 4 (Fall 1993), 79 [Hebrew].

6. Bennett, Tony. *Op. cit.* 80.

been tactically mobilized to encourage national subjects to act in often harmful ways towards 'the Other'» abound.[7] Laurajane Smith and Emma Waterton go as far as to define the excavation, documentation and display of heritage as political in and of itself, and argue that acknowledging the political nature of interpreting the past is a necessary step for any mindful debate on the matter.[8] I tend to agree.

But what tools do we have to expose the political nature of heritage on display? How can one see the cultural and political frameworks that allow an historical exhibition to be displayed and narrated as history in the first place? Can such deconstructive critique take shape as an exhibition, can it share the visual language and institutional surrounding that it wishes to expose? In this paper I will present two photographic research projects of the Moldovan-Israeli artist Ilya Rabinovich that take this challenge up. In different national and exhibitionary contexts, Rabinovich's photographs attempt to tease out the meta-narratives of historical museum displays by way of turning the customary relation between artifacts and exhibitions inside out. I would like to analyze Rabinovich's strategy –his aesthetic mobilization of historical museum displays –through Edward Said's concept of contrapuntal reading, in order to underscore the mechanisms with which his oeuvre reconfigures collective national memories and identities.

The two projects in question are part of a trilogy that is still in the making. The first part of *Museutopia* –the Moldovan chapter– was photographed in 2008, exhibited in Moldova, Germany and the Netherlands and concluded with a book publication that includes four theoretical essays in addition to color reproductions of the entire exhibition.[9] The second, Israeli chapter has been recently photographed and displayed in Holon, Israel. The final part of the trilogy will focus on Dutch historical museums, and is planned to begin next year. In this paper I will outline and analyze the Moldovan chapter of *Museutopia*, and move on to describe the conceptual similarities and differences with the Israeli chapter. These overviews will lead the way to a theoretical contemplation regarding the potential of *Museutopia* to move beyond the forcefully inclusive assumptions that are generated by national narratives within the exhibitionary complex.

MUSEUTOPIA I: CAPTURING NATIONAL AMNESIA

The first chapter of *Museutopia* focused on a number of historical museums in Chişinău, Moldova, and examined their ambivalent relationship to the nation's communist history. Mainly focusing on the National Museum of History and Archaeology and the National Museum of Ethnography and Natural History, Rabinovich composed collages of past and present footage, combining archival material

7. Smith, Laurajane and Waterton, Emma: «Heritage and The Politics of Exclusion», *Current Swedish Archaeology,* 19 (2011): 53.

8. Ibidem

9. Van Baar, Huub and Commandeur, Ingrid (eds.): *Museutopia: A Photographic Research Project by Ilya Rabinovich.* Amsterdam, Alauda Publications, 2012.

with his own photographs, to juxtapose the museum's displays during and after Moldova's communist episode.[10] Moldova was incorporated into the USSR during the 1940s and remained under Russian Communist rule for about five decades. With the collapse of the Soviet Union, Moldova declared itself an independent state in 1991. Rabinovich's collages, presented on eleven large panels that included also elaborate captions, delineate a pivotal change in the way Moldova narrated its official history, during and after soviet rule. In a didactic manner, the collages point to a decisive forgetfulness that materialized in a radical reconfiguration of Moldova's history.

FIGURE 1. ILYA RABINOVICH, *MUSEUTOPIA* (DETAIL). FROM THE NATIONAL MUSEUM OF ETHNOGRAPHY AND NATURAL HISTORY, CHIŞINĂU, 2008. Courtesy of the artist.

The choice to focus on Moldovan historical museums (and later on, on Israeli and Dutch ones) stems from the artist's personal biography. Rabinovich was born in Chişinău and migrated with his family to Israel at age seven. Later as an adult Rabinovich migrated once more, this time to the Netherlands. This narrative of double displacement heavily informs the *Museutopia* project, and as the artist recounts in an interview with Huub van Baar in the book version of the project, his return to Moldova was initially a quest to search for his roots. Consequently, Rabinovich's first visits to the historical museums were not critically motivated, and

10. In addition, Rabinovich photographed *The National Museum of Fine Arts*, the *Glory of Labour Museum*, and the former *Republican Museum of Friendship Among the People*.

were part of an archival search for historical materials that might shed light on the situation in Chişinău during the time of his childhood.[11]

In other words, Rabinovich went to the museums in search for his place within the «order of things», for his place within the historical national narrative. Yet that search was not realized in a direct way, since the narratives that Rabinovich was looking for were forcefully missing from the displays. However, the artist's encounter with this blatantly-present absence led the way to the more formal questions that make up *Museutopia,* regarding the relation between national historical narratives and museal strategies of display. He recounts:

> «While visiting this museum and the other ones, I was faced not only with the difficulty of entering my own life story, but also with the confusing histories and identity politics propagated by the national museums. I started to focus on these political contexts ... [and] I simply could not believe what I saw: the Communist era was far from absent. Contrary to my expectations, it was highly present, although in the guise of a ghost. If we are to believe what I saw in these museums, Moldova's Communist past haunted – and continues to haunt – its present.»[12]

This is the gist of *Museutopia*, its critical essence. A sole focus on the overt differences between past and present displays in the *Museutopia* posters would be limited to the exposure of a predictable process of «official forgetting», where the current Moldovan museums narrate the newly-born nation's history through referencing an ancient past, while omitting the more recent historical chapter of soviet rule. Such omissions are to be expected when following Tony Bennett's understanding of the museum's role in educating and seducing the docile citizen, and Laurajane Smith's definition of heritage as a dynamic «act of making meaning in and for the present».[13] But Rabinovich's collages do something else, something more, and that is where the medium of photography allows for innovative insight. For, next to the presentation of a break in terms of display content, Rabinovich's photographs expose an underlying and unacknowledged *continuity* between soviet and post-soviet narratives in terms of display strategies and interior design. In this sense, *Museutopia* presents a visual variation of what has been termed by Edward Said as contrapuntal reading or interpretation.

Said introduced the term in his book *Culture and Imperialism* more than two decades ago, to designate a mode of reading that contains «simultaneous awareness both of the ... history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts».[14] In music theory, contrapuntal motion has to do with the respective movement of simultaneous melodic lines as they play off one another. Their motion can be parallel, similar, contrary, or oblique; in any case, the resulting polyphony has a sense of order that is derived not from one melody or another, but from their overall theme. Transporting the

---

11. Van Baar, Huub: «Out of Place: Haunting Pasts, Withering Presents. Huub van Baar in Conversation with Ilya Rabinovich». In Van Baar, Huub and Commandeur, Ingrid (eds.). *Op. cit.,* 29.
12. Idem, 29-30.
13. Bennett, Tony. *Op. Cit.;* Smith, Laurajane: *The Uses of Heritage*. New York, Routledge, 2006, 1.
14. Said, Edward: *Culture and Imperialism*. London, Vintage Books, 1994, 59.

term to the field of comparative literary analysis, Said argues for a textual interpretation that takes into account the many histories that interlace around a text and give it shape. Distinct from Mikhail Bakhtin's conceptualization of polyphony as aural metaphor for the multiple meanings within a given text, Said's contrapuntal reading resides both within and around the text, in the «structure of reference» within which a text is anchored. It is the overall theme that is produced by a variety of cultural languages, histories, ethnographies and authors that are not necessarily connected to one another or to an official ideology, but that nevertheless create a structure of meaning for a given point in time, that is the starting point for a contrapuntal analysis of any given text.[15]

Significantly, a contrapuntal reading does not discard the text in favor of context but re-reads the text through the multilayered structures of reference that give it shape. Said asks of literary scholars to read a text not only against, but also together with the various and simultaneous cultural attitudes that are embedded in its structure. Transposing his theory to the world of visual analysis would mean interpreting an image in relation to the various and simultaneous frames of vision that form and inform it: to read the respective motions of the work and the frame, the ergon and the parergon. This interpretive gesture subsists, to my mind, in the aesthetics of *Museutopia*, specifically in its emphasis on the relation between the objects on display and the structures of reference that surround them.

The repeated focus in many of the *Museutopia* images on the metal frames that surround artifacts (as in figure 1 from the National Museum of Ethnography and Natural History) is a case in point. These frames function as visual metaphors, and represent the ways in which visitors see much of the post-communist museal narrative through frames that belong to the communist era.[16] The frames are thus both physical and representational, symbolizing a persistence of the past in the present, and exposing a conceptual oversight on the part of the museum personnel. In line with Said's view of contrapuntal analysis, Rabinovich's photographs stage an interplay of contrary motion between artifact and frame.

Another example can be found in *Museutopia*'s focus on the interior design of the National Museum of History and Archaeology, which has not been altered much since its previous incarnation. Here, attention to those aspects of the museum that do not take part in the official display, such as corridors and office rooms, underscores an architectural aesthetic that moves in parallel motion with a supposedly discarded historical period of communism. Whether literal or conceptual, the frames of reference that surround the exhibition-matter are re-introduced into the image, and present an unexpected complex of counterpoints between the exhibition's overall message and underlying meaning.

The decisive forgetfulness of the Moldovan historical museum displays that materializes in a radical re-telling of Moldova's history is thus presented as far from complete. Museutopia's orchestration of past and present footage underscores the

15. *Idem*, 59-61.
16. Van Baar, Huub. *Op. cit.* 32.

FIGURE 2. ILYA RABINOVICH, *MUSEUTOPIA* (DETAIL). FROM THE NATIONAL MUSEUM OF HISTORY AND ARCHAEOLOGY. CHIŞINĂU 2008. Courtesy of the artist.

fact that such re-telling is made only on the overt, superficial level of the historical narrative. The obliterated historical moment that the artist was searching for could still make itself available to his attentive gaze, and through him, to us. What started out as a personal project, a quest for roots, information, and clarity, ended with an insight into the role of repressed narratives within one's psyche, whether one is an individual body, or a collective national one. If the historical museum commonly works expropriate the individual's narrative and embed it within the collective, the narrative that is being embedded here is that of repression, which nevertheless continues to structure one's perspective.

MUSEUTOPIA II: FIGURING NATIONAL MEMORY

There is an affective drive behind Rabinovich's austere aesthetics in *Museutopia I*, where emotional distance and empathy are intertwined. This concerns «movement» in the other, emotional sense of the word. The echo that can be felt in the images, the sense of emptiness that stems from the calculated camera angle, reflect the artist' position as somewhat absent from the spaces that he captures.[17] In response to an understanding of his aesthetic signature as a staging of a «passionless

17. MISIANO, Viktor: «The Gaze, Diaspora and Trauma: Interview with Ilya Rabinovich». In VAN BAAR, Huub and COMMANDEUR, Ingrid (eds.), *op.cit.,* 17.

gaze», Rabinovich agrees, and defines his art as stemming from an inability to express what is bothering him. His works in *Museutopia I* are devoid of protagonists or events, and present empty spaces in suspension, waiting for viewers to actively rework their potential narratives.[18] Such aesthetics of alienation involve a dis-identification with the exhibitionary complex, an inability to play along with its attempt to produce a place for the individual in the order of things. For Rabinovich specifically, such aesthetics are inherently related to his experience of double migrancy. His personal composite relation to national narratives materializes in both *Museutopia* chapters into a spatial design that keeps him both in and out of the image, albeit in different ways: what ended up being a contemplation on haunting memories in Moldova, is now taking on a different shape.

FIGURE 3. ILYA RABINOVICH, *MUSEUTOPIA II* (DETAIL). FROM THE IDF HISTORY MUSEUM TEL AVIV 2014. Courtesy of the artist.

Museutopia II focuses on military historical museums in Israel and examines the narrative frames that they construct around the issue of national belonging. The aesthetics of a present-absence is just as visible here, as is the artist's search for meta-narratives that subsist within museum displays, in details that seem secondary or incidental but that Rabinovich's camera exposes as crucial for the structuring of the display's significance. Yet the move from Moldova to Israel involves some significant alternations as well. For while in Moldova the overt relation to communism was that of rejection and suppression, in Israel the relation to the military is that of identification and glorification; therefore, the present *Museutopia* chapter had

18. *Idem*, 24.

to find new ways to deal with the sub-layers and internal contradictions involved in the exhibitionary strive to construct a common national narrative. This change of focus from repressed communism to celebrated militarism led to an exposure of a different set of counterpoints between overt and covert historical narratives, and resulted in an alternate display strategy. It also involved a dissimilar visual focus on bodily figures within the display.

Rabinovich's decision to focus on *military* historical museums in *Museutopia II* is based on the central and complex place that the military holds in Israeli society, culture, and most importantly, in Israeli national identity. Due to a variety of reasons, including Israel's decades-long conflict with and occupation of Palestine and the related phenomenon of «civilian militarism», military service in Israel is closely connected to the figure of the hegemonic Jewish Israeli citizen.[19] The military holds a mythical status as a «melting pot» and a place where one enters as an immigrant and leaves as an authentic Israeli. Military service thus delineates the boundaries of the political collective; furthermore, and in contrast with its egalitarian image, military service helps to shape a hierarchy of belonging that often reproduces social stratification.[20] The combat soldier specifically functions as a symbol for hegemonic masculinity, and is often used as an unofficial criterion to determine levels of citizenship. Non-hegemonic identities who are also drafted often negotiate their social status through their military service.[21]

Following the centrality of the military to the construction of national identity, with its consequences for inclusion and exclusion, examining the civil narrative of the Israeli nation-state with and through militaristic exhibitionary complexes and the structures of meaning that they put forth is not superfluous. For Rabinovich, in any case, the historical military museum, in its telling and retelling the story of assimilation, was the ideal place to continue his critical engagement with national narratives from the point of view of migration. He enters the museum as a potential protagonist, his initial quest stemming, once more, from the repeated (failed) attempt to find himself portrayed, as moving subject, as migrant, within the exhibitionary complex.[22]

The repeated focus on bodily figures within military historical displays in *Museutopia II* presents itself most clearly as a central visual deviation from the aesthetics of empty spaces photographed in Chişinău. But this change, I argue, does not lead to a lessened sense of dis-identification. For the figures in *Museutopia II* are rarely whole, and seldom in harmony with their surroundings. Take, for example, figure 4,

---

19. The term «civilian militarism» was coined by sociologist Baruch Kimmerling in the early nineties to designate a cognitive dimension of militarism that informs civilian institutions and daily practices, which he saw as paradigmatic to the Israeli case. I develop the term in relation to Israeli visual culture in my forthcoming study of contemporary Israeli artworks. Kimmerling, Baruch: «Patterns of Militarism in Israel», *European Journal of Sociology,* 34 (1993), 196–223. Roei, Noa: *Civic Aesthetics. Militarism, Israeli Art, and Visual Culture.* London, Bloomsbury Academic, 2016.

20. Sasson-Levy, Orna: «Constructing Identities at the Margins: Masculinities and Citizenship in the Israeli Army», *Sociological Quarterly,* 43.3 (2002), 357–9.

21. Idem, 360.

22. Roei, Noa and Rabinovich, Ilya: «In Conversation». In: <*ptth://:varaam.gro.li/5102/21/03/נועה-רועי-בשיחה*/*עם-איליה-רבינוביץ*> [February 13, 2016].

FIGURE 4. ILYA RABINOVICH, *MUSEUTOPIA, CHAPTER II* (DETAIL). FROM IDF HISTORY MUSEUM, TEL AVIV.
Courtesy of the artist.

FIGURE 5. ILYA RABINOVICH, *MUSEUTOPIA, CHAPTER II* (DETAIL). FROM IDF HISTORY MUSEUM, TEL AVIV.
Courtesy of the artist.

a staging of a soldier's sleeping room in the Israeli Defence Forces History Museum. The photograph underscores an attempt at a genuine reenactment, including the placing of personal equipment in different locations in the room and posters on

the wall, all of which should, in principle, create a «reality effect» à-la-Barthes and an aura of authenticity. Yet the soldier is standing in a corner of the room, in full winter gear, looking –together with a militarized pin-up poster of an Israeli women soldier– at some danger that is lurking outside of the picture frame. The effort towards creating a feeling of homeliness, intimacy and warmth is undone by the figure's dissonant gear and positioning, leading to a sense of estrangement. A more blatant exposure of absurd compositions arises in an image that presents a soldier figure on a skateboard, of all things, posing between collages of melded weaponry, in front of a pink cubist painting of tanks and missiles and holding a Shofar.

What can one make of the arbitrary location of bodies in the display, especially as they contrast with the meticulous presentation and captioning of weapons of all sizes and shapes, from glass cabinets for different types of rifles and bullets (figure 5) to tanks and missiles outside the display rooms? For Rabinovich, the contrary motion between the glorifying exposition of military *objects* and derogatory presentation of figural *bodies* exposes a particular structure of meaning, where the museum–visitors as potential protagonists are expected to understand their part in the national narratives, as supporting figures to the larger, more respectable and significant body of the state.

Significantly, within this sub-group of *Museutopia* images that focus on bizarre staging of bodily figures, there are images that expose a belittling attitude towards the body of the migrant in particular. This is done either by focusing on the replacements of such bodies with representational objects such as suitcases, sleeping bunks, books and the like, or by exposing the way in which such figures are presented as two dimensional shadows, inaccessible behind a screen of sorts. A case in point is figure 6, presenting a somewhat peculiar scenario. A bare female mannequin is presented here laying on her back on a lower level of a bunk bed, her head tilted to the right, her breast exposed. A male mannequin wearing a beret, a winter coat and shoes – but no pants – is positioned across from her, looking somewhere beyond and above the camera, his back attached to the top level of another bunk bed, his feet dangling in the air. This partly-suggestive partly-bizarre image is not actually on display at the Clandestine Immigration museum in Haifa; it is staged behind a see-through curtain, to act as background setting to an audiovisual show, which retells the story of the capturing of an illegal immigrant boat by the British in 1947. When Rabinovich visited the museum, he peeked backstage through an emergency exit door, and found this scenario. For him, this scene exposes and epitomizes a negligent attitude towards the figure of the migrant, which is staged carelessly and acts only as shadow. In addition, the scene exposes a trivializing attitude towards the audience, presenting them with a forcefully inclusive expectation to identify with the overall narrative, and therefore turn a blind eye to the poorly staged setting and take active part in imagining the scene.[23]

There are hundreds of heritage museums in Israel, a dozen of which belong to the Ministry of Defense. These museums are open to the general public but most

23. *Ibidem*.

of their visitors arrive in organized groups of school classes, soldiers on a cultural excursion, or tourists.[24] The visitors of such museums are mostly insiders: future, present, or past participants in the military and security institutions. They are, in a sense, potential protagonists in their capacity as soldier-citizens.

FIGURE 6. ILYA RABINOVICH, *MUSEUTOPIA, CHAPTER II.* DETAILS. FROM THE CLANDESTINE IMMIGRATION AND NAVAL MUSEUM, HAIFA. Courtesy of the artist.

The repeated focus on figural scenes in *Museutopia II* points to intriguing relations between the various bodies that circulate in the exhibitionary complex in this context. Ariella Azoulay, writing about historical museums in Israel, defines four subjects that are involved in the dissemination of a past image: the exposing subject, the presented one, the implicit viewer, and the one whose narrative is absent from the display, but whose absence marks that narrative's potential threat to the existing image of the past.[25] The dominant historical exhibition in Israeli culture until the 1970s is defined by Azoulay as Judeo-centric, where the first three figures merge into one: the implicit viewers of a given exposition were at the same time also the exposing subjects, as well the authorized representatives of those subjects on display. In other words, Jews exposed their past to themselves.[26] Since the seventies, many peripheral groups within Israeli culture have inserted their narratives into what was until then a monolithic hegemonic single voice, and yet the

24. COHEN-MOSSEK, Maya: «Israel's Military Museums: History Museums or Memorial Monuments?» In: <*http://www.maarav.org.il/english/2015/12/israels-military-museums-history-museums-or-memorial-monuments/*> [February 13, 2016].

25. AZOULAY, Ariella. *Op. cit.* 88.

26. *Idem*, 88-89.

multiplicity of voices has not led to alternative representations but to a flat inclusion of those potentially alternate narratives into past images already crowned as central in the collective mind.[27] Azoulay points to one stable «other» whose narrative remains out of the picture throughout the struggle of different groups for inclusion, that is, the figure of the Palestinian as historical agent, as exposing subject. The possibilities for Palestinians to represent the present or the past in public Israeli space were always limited and under direct or indirect censorship.[28]

Indeed, a body that is emphatically missing from the museal displays that are presented in *Museutopia II* is that of an enemy other, strengthening an understanding of historical military museums as representing national identity rather than narrating historical occurrences.[29] Palestinian figures are literally cut out of the picture, not only as exposing agents and implicit viewers, but also as presented subjects within the Israeli narrative. The rare cases that portray a figural «other», against which the military apparatus is set to act, do so in a flat and fragmented way, presenting Arab figures as faceless cutouts from newspapers of the period.[30] The consequences of such effacements for the museums' structure of meaning cannot be overstated. Reading the absence of Palestinian figures contrapuntally, next to the meticulous presentation of military paraphernalia, romantic commemoration of historical military figures, and sloppy representation of generic soldiers and civilians, exposes the fact that the internalization of power that is enabled through historical museal displays involves here a complete obliteration of the Palestinian-as-subject, and does not allow even minimal engagement with it other than as an abstract and eternal threat.

In his search for a figuration of an enemy other, Rabinovich's camera zooms in on the silver captions melded onto captured Syrian or Egyptian tanks and missiles in the Israeli Defence Forces History Museum. The captions emphasize the fact that these tanks and missiles were manufactured in Germany, France or Russia. For Rabinovich such emphasis does not only further conceal the Arab figure and its narrative; it also exposes, again, an expectation for clear-cut dis-identification on the side of Israeli Jewish migrants. Presenting the Soviet Union as the enemy to an implicit viewer that is, in this case, a Soviet migrant, exposes the contrary motion between the hegemonic Israeli national narrative, where migration is connected with redemption and new beginnings, and the narratives of trauma and loss that were forcefully repressed. Rabinovich recounts:

«I have never been able to talk with my parents or immigrant friends about the migration process from the perspective of trauma. Trauma was virtually a taboo subject. The Israeli culture in the 1970s and 1980s did not encourage this discussion either. Israeli society was busy creating its own navel-gazing culture. As immigrants, we were expected to forget, ignore or

27. *Idem*, 91.
28. *Idem*, 90.
29. Maya Cohen-Mossek interprets Israeli military museums through Pierre Nora's definitions of history and memory to show how they function more as memorial monuments, and less as historical institutions. Cohen-Mossek, Maya. *Op. cit.*
30. *Ibidem*.

deny our past and to assimilate in order to become the desired 'true Israelis'. For me, it is still painful to remember the moments when we mocked and ridiculed newly arrived immigrants who were struggling to mask their Russian accent while talking in Hebrew».[31]

Thus, for Rabinovich, in addition to the Palestinian other whose absence haunts the military museum, there is another central yet suppressed element within the Israeli national narrative. This element is not a historical ideology, as was the case in Moldova, but a historical figure: the figure of the closeted migrant, of the one who has officially passed through the melting pot but who remains foreign to some extent by virtue of his multiple belonging and repressed memories from other times and places. The dynamics of inclusion and exclusion within the hegemonic Israeli narrative of assimilation, on which *Museutopia II* focuses, exposes the frivolous position of the migrant figure within the national narrative and its accompanying authoritative past image. This is done, on the one hand, by picturing the exhibit from an estranged position, exposing the sloppy presentation of its heroes and the fetishistic collection of military memorabilia. On the other hand, there is an exposure of the way in which the migrant-as-presented-subject is visually designed as shadow or process, as a present-absent subject on display. The migrant's story is not eliminated but incorporated into the exhibitionary complex in a way that makes this figure only a figure in passing, a figure in becoming, striving towards the goal of assimilation.

CONCLUSION: *MUSEUTOPIAS* ON THE MOVE

Rabinovich's underlying ambivalent quest to find his place within museal historical displays leads, twice, to a sense of absence, both on a physical level (the present-absent body of the photographer within the composition) and on a conceptual one (the present-absent body of the citizen within the national narrative). This presence-absence is a recurring motif in much of Rabinovich's oeuvre and might even constitute the core of his work, what lures viewers to linger on his images in the first place. In the *Museutopia* projects, Rabinovich maneuvers this aesthetic strategy to expose contradictory elements within what is otherwise presented as a narrative whole. He refuses to enact a «suspension of disbelief» and focuses instead on details that –much like himself– do not fit comfortably within the national meta-narrative. What remains to be asked is the following: if the point was to photograph museum exhibitions from the angle of the pasts that they hide, how is this point affected by the fact that both *Museutopia* chapters end up being museal exhibitions in themselves? Can they, should they avoid the disciplinary mechanism of the exhibitionary complex? If not, what new blind spots are created through their lens?

A preliminary answer to this question lies in Ariella Azoulay's definition of *exposition* as the central function of historical museums. Exposition, according to

31. Misiano, Victor. *Op. cit*. 21.

Azoulay, involves the transformation of documents and certificates into exhibits in and of themselves.[32] Exposition differs from conservation in the sense that «its object is not the thing 'itself' but a representation of it, an aspect of it that acts as witness».[33] The «authentic» object, that acted in the traditional museum as witness, is replaced here with the «created object» that is the product of projection: if the power of the authentic object originates from the fact that «it was there», the created object is the realization of an idea – it is an object that *was supposed to be there*. Following Azoulay, the incorporation of the created object into museal display, and the subsequent blending of conservation and exposition patterns, led to a rise of an ideological institution – the historical museum – that camouflages itself as an impartial and universal commemorator and conservator of the past regardless of the present's political, cultural, or social contexts.[34]

Crucially for our case, Azoulay points to the camera as one of the elements that enables exposition to take place. The camera allows for the mobilization of the past and its commemoration by any group or individual.[35] similarly, the act of exposition secludes an object and frames it apart from its surrounding, within an exposition space, which is further framed within the exhibition space and within the broader public space. Reading *Museutopia* through Azoulay, it is plausible to suggest that the project's display within the exhibitionary complex holds a subversive value. Rabinovich turns the expository practice of the military historical museums into his object on display. Transforming documentation into an exhibit, he mimics the museum's practice and commemorates it, setting it apart from its surrounding space. This is not an undoing of the expository act, but a repetition, an addition of a melodic line that plays off the existing ones in different directions as a way of augmenting the volume, or visibility, of their resulting structure of meaning.

To end my contemplation on the *Museutopia* projects, I would like to tease out aspects of my analysis that relate to the notion of movement, the theme of this volume. The first, and perhaps most obvious aspect is that of migration. The artist's personal history of double migration is the motive behind the *Museutopia* projects, both in the sense of being the driving force that led to their creation, and in terms of informing their underlying aesthetic rationale. In other words, the aesthetics of dis-identification that materializes in the empty spaces of Chişinău as well as in the figural compositions of Tel Aviv is closely related to the artist's infelicitous experience as national subject, and to his inability to immerse himself, as potential protagonist, in the authoritative and inclusive historical narratives that surround him in the spaces that he captures. Migration is not the subject matter of *Museutopia*, but it is its *raison-d'etre.* In this sense, Rabinovich's work joins an extensive

32. Azoulay, Ariella. *Op. cit.* 79.
33. *Ibid*, 85 [my translation].
34. *Ibid*, 83-85.
35. *Ibid*, 79.

repertoire of contemporary artworks that employ migratory aesthetics as their ground for experimentation.[36]

The second, but not secondary, aspect of movement in this paper pertains to Said's notion of contrapuntal reading, through which I understand *Museutopia*'s analytical force. To recap, contrapuntal analysis stems from music theory and has to do with the respective motion of simultaneous melodic lines as they play off one another. Said, a migratory thinker if there ever was one, allowed the term to transgress disciplinary boundaries and to help us think of literary objects as reverberations of the various socio-historical currents that surround and inform them. I use the term in order to lay bare the way in which *Museutopia* presents us with a visual variant of Said's theory, underscoring the contrapuntal motions of multiple narratives that make up national history's structure of meaning within the exhibitionary complex. For me, *Museutopia* exposes movement itself – the dynamics between object and frame, between presence and absence – as the process where meaning is being made.

Finally, movement resides also in the mobilization of historical museum displays, in their transfiguration from expository agents to expository artefacts on display. There is, from this perspective, an additional critical angle to *Museutopia*, one that subverts the rhetoric of power embodied in the exhibitionary complex and its relation to museum goers. If, following Tony Bennett, the museum's work consisted primarily of organizing an order of things and producing a place for the people in relation to that order, Rabinovich's *Museutopia* chapters turn the tables and produce a place for the museum in relation to the artist's personal narrative.[37] Such an act of appropriation suggests a more active and dynamic role in experiencing and interpreting museal displays than Bennett's theory would initially allow.

---

36. The term «migratory aesthetics» was coined by Mieke Bal to designate a mode of aesthetics that is not limited to direct migratory experience but that refers to the «sensate traces of the movements of migration that characterize contemporary culture» as a whole. The term is meant as a «ground for experimentation» for experiencing and articulating a mode of being where mobility is not the exception but the rule. Rabinovich's aesthetics of dis-identification form, to my mind, a productive example of such aesthetics, as they refuse and refute the flat experience of belonging that is offered by the national history museums' displays. Bal, Mieke: «Lost in Space, Lost in the Library». In Durrant, Sam and lord, Catherine M., *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-Making.* Thamyris/Intersecting, 17 (2007), 23. Bal, Mieke and Á. Hernández-Navarro, Miguel: «Introduction». In Bal, Mieke and Á. Hernández-Navarro, Miguel (eds.), *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*. Thamyris/Intersecting, 23 (2011), 10.

37. Bennett, Tony. *Op. cit.* 80.

BIBLIOGRAPHY

Azoulay, Ariella: «With Open Doors: Historical Museums in the Israeli Public Sphere», Theory and Criticism, 4 (Fall 1993), 79-95 [Hebrew].

Bal, Mieke: «Lost in Space, Lost in the Library». In Durrant, Sam and Lord, Catherine M., Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-Making. Thamyris/Intersecting, 17 (2007), 23.

Bal, Mieke and Hernández-Navarro, Miguel Á.: «Introduction». In Bal, Mieke and Hernández-Navarro, Miguel Á. (eds.), Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency. Thamyris/Intersecting, 23 (2011), 10.

Bennett, Tony: «The Exhibitionary Complex», New Formations, 4 (1998), 73-102.

Cohen-Mossek, Maya: «Israel's Military Museums: History Museums or Memorial Monuments?» trans. Margalit Rodgers. Maarav.org, 2015. <*http://www.maarav.org.il/english/2015/12/israels-military-museums-history-museums-or-memorial-monuments/*> [February 13, 2016].

Kimmerling, Baruch: «Patterns of Militarism in Israel», European Journal of Sociology, 34 (1993),

Misiano, Viktor: «The Gaze, Diaspora and Trauma: Interview with Ilya Rabinovich». In Van Baar, Huub and Commandeur, Ingrid (eds.), Museutopia ... 15-28.

Roei, Noa: Civic Aesthetics. Militarism in Israeli Art and Visual Culture. London, Bloomsbury Academic, 2016.

Roei, Noa and Rabinovich, Ilya: «In Conversation». Maarav.org, 2015 [Hebrew]. <*//:ptth/נועה-רועי-בשיחה-עם-איליה-רבינוביץ/03/21/5102/li.gro.varaam*> [February 13, 2016]

Said, Edward: Culture and Imperialism. London, Vintage Books, 1994, 59.

Sasson-Levy, Orna: «Constructing Identities at the Margins: Masculinities and Citizenship in the Israeli Army», Sociological Quarterly, 43.3 (2002), 357–83.

Smith, Laurajane and Waterton, Emma: «Heritage and The Politics of Exclusion», Current Swedish Archaeology, 19 (2011), 53-57.

Smith, Laurajane: *The Uses of Heritage. New York*, Routledge, 2006.

Van Baar, Huub and Commandeur, Ingrid (eds.): Museutopia: A Photographic Research Project by Ilya Rabinovich. Amsterdam, Alauda Publications, 2012.

Van Baar, Huub: «Out of Place: Haunting Pasts, Withering Presents. Huub van Baar in Conversation with Ilya Rabinovich». In Van Baar, Huub and Commandeur, Ingrid (eds.): Museutopia ... 29-40.

CRONOENDOSCOPIAS: UN VIAJE ALUCINANTE AL INTERIOR DEL CUERPO HUMANO

CHRONOENDOSCOPIES: IMAGINING A TRIP INSIDE THE HUMAN BODY

Fernando de Felipe e Iván Gómez[1]

Recibido: 31/10/2015 · Aceptado: 08/03/2016.
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15521

Resumen

El arte siempre se ha preocupado por la naturaleza de la visión humana. Esa visión, en apariencia tan limitada, se ha visto auxiliada por infinidad de instrumentos y tecnologías. Microscopios y telescopios nos han acercado lo infinitamente pequeño y lo extremadamente lejano. El arte no ha sido ajeno a ese sueño humano de dominación de los espacios aparentemente inaccesibles, mostrándonos con insistente frecuencia imágenes del interior del cuerpo humano. Un interior que finalmente ha podido convertirse en un espacio transitable gracias al auxilio de las tecnologías digitales. El objetivo del presente artículo es mostrar cómo el mundo del audiovisual contemporáneo ha mostrado una obsesión recurrente por la exploración y representación del interior del cuerpo humano, generando para ello imágenes que, lejos de ser estáticas, se nos presentan en todo su dinamismo y atravesadas por la magnitud del tiempo. El instinto de traspasar la piel para asomarnos al interior del cuerpo humano ha sido una necesidad del arte que el cine y la televisión han recogido sin rubor alguno. Y de todos los órganos y componentes del cuerpo fue, y sigue siendo, el cerebro el más enigmático, pues su compleja actividad no puede simplemente asociarse al resultado de la interacción de sus componentes básicos. Por ello siempre ha fascinado la capacidad de nuestro cerebro para generar unas imágenes igualmente dotadas de una compleja dimensión temporal y que nos han llegado convertidas en espacios igualmente transitables.

Palabras clave

Cuerpo; Cerebro; Cronoendoscopia; Tiempo; Cine; Televisión.

Abstract

Art has always been concerned about the nature of human vision. That vision, apparently so limited, has been assisted by numerous tools and technologies. Microscopes

1. Universidad Ramon Llull (*fernandoFA@blanquerna.url.edu*); (*ivanGG@blanquerna.url.edu*).

and telescopes have brought small worlds and distant spaces nearby. Art has not been immune to this human dream of domination of inaccessible spaces. It has frequently shown images from inside the human body. An interior that eventually could become a traversable space thanks to digital technologies. The aim of this article is to show how the world of contemporary cinema and television has shown a recurring obsession with the exploration and representation of the interior of the human body. This audiovisual world has generated dynamic images crossed by the magnitude of time. The desire to penetrate the skin to see the human body from the inside has been a compulsion for art that cinema and television have picked up shamelessly. The most enigmatic body organ is the brain and its complex activity cannot simply be explained as the result of the interaction of their basic components. We have always been fascinated by its ability to generate complex images crossed with the concept of time and shown also as passable spaces.

Keywords
Body; Brain; Chronoendoscopy; Time; Cinema; Television.

INTRODUCCIÓN

El sol y la muerte no se pueden mirar fijamente.
La Rochefoucauld

Desde los albores de la civilización, la magia, la mitología, la fe, el arte y la ciencia han mostrado un interés casi obsesivo por la naturaleza de la visión humana. Domesticar, traducir, emular, simular y hasta clonar la posibilidad de esa misma, por inalcanzable, *visión total* (metáfora absoluta de un demiurgo desbocado, controlador y omnisciente), se ha convertido en el sueño recurrente de nuestra cultura. Instalados en nuestra confortable y cada vez más transportable caverna digital, parece ya que la última frontera pueda ser tan sólo la de convertir nuestra recién estrenada mirada cronoendoscópica en el talismán que nos permita dominar, de una vez por todas, esa incómoda variable de la existencia humana que es el tiempo. A interrogarnos sobre la escurridiza naturaleza de ese talismán están dedicadas las páginas que siguen. Si, como afirmamos, el sueño de la visión (esto es, su aspiración suprema) no produce ya *monstruos*, que también, sino *cronoendoscopias*, lo primero que habrá que preguntarse es, lógicamente, por el significado de la palabra. Añadirle a la endoscopia (real o virtual) el prefijo *crono,* que significa literalmente «tiempo», supone como mínimo repensarla desde una perspectiva bien distinta.[2] Si gracias a las imágenes de síntesis somos ya capaces de (re)producir al milímetro todo tipo de trayectorias, ¿qué problema puede haber en intentar recrear, simular y hasta moldear del mismo modo la temporalidad que enmarca y determina dicho *recorrido*? La respuesta es clara: ninguno.

La cronoendoscopia es la imagen recreada del interior del cuerpo humano, de sus detalles y procesos, que se nos presenta atravesada por el tiempo. La imagen que introduce en la observación al microdetalle de nuestro organismo la siempre incómoda variable del tiempo, permitiendo de ese modo que seamos capaces de explorar hasta la más pequeña de nuestras células y de asistir en primera fila a todos esos «procesos» que, histéricamente acelerados o exasperantemente ralentizados, tienen «lugar» en su interior y que ahora se nos presentan, en virtualizado «tiempo real», como admirables prodigios dignos de ver –*mirabile visu*, que dirían los clásicos-. Así las cosas sólo podemos afirmar que nuestros tiempos digitales han posibilitado la aparición de un nuevo tipo de imagen, la que nos transmite la dimensión temporal de nuestro interior corporal, tanto en su visceral materialidad -viajamos por las venas como por una autopista repleta de información– como en su proyección mental. Las proyecciones de nuestro cerebro son la perfecta recreación de una imagen por la que, ahora como nunca antes, podemos transitar libremente. El espectador contemporáneo puede moverse a voluntad por el interior del cuerpo humano, recreado con un altísimo nivel de perfección gracias al auxilio de las

2. «En la cultura griega existen dos términos para designar lo que, sólo con uno, llamamos nosotros tiempo. Por una lado, *aión*, originariamente equivalente a época de la vida o a *existencia*. Y por otro, *chronos*: *duración del tiempo*, o *tiempo en su conjunto*.» Véase Jiménez, José: *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino, 1993, 103.

tecnologías digitales. Hoy más que nunca es posible recrear esos antaño inaccesibles espacios que científicos visionarios y artistas de diversa condición imaginaron una y mil veces. Las obras que vamos a analizar han hecho del cuerpo y sus secretos un espacio visitable, recreado con todo lujo de detalles y que nos enseñan desde el funcionamiento de sus componenetes biológicos básicos hasta la complejidad de sus procesos mentales. Un interior recreado que nos invita a vivir una experiencia inmersiva nueva pero que enlaza bien con una tradición de representaciones corporales que giran en torno a los secretos de un cuerpo convertido en relato.

EL CUERPO COMO RELATO DRAMATIZADO

En algunos, todo, absolutamente todo, tiene que ver con la fisiología:
su cuerpo es su pensamiento,
su pensamiento es su cuerpo.
Emil Michel Cioran

Es difícil saber si han sido los médicos o bien los artistas quienes más necesidad y ganas han mostrado por penetrar en los secretos del cuerpo humano. Es más. Puede que esa pulsión por introducirnos en el cuerpo para desentrañar sus microscópicos secretos haya hecho aflorar la vena artística que todo científico lleva dentro. Pensemos si no en los notables dibujos y diagramas sobre la estructura del cerebro y la anatomía del tejido neuronal de Santiago Ramón y Cajal. Esos dibujos demuestran, además del rigor y el conocimiento del hombre de ciencia, que la imaginación es el bien más necesario a la hora de representar a nivel macroscópico lo que vive en un nivel microscópico. Y de entre todas las posibilidades expresivas es la metáfora mecánica, aquella que entiende el cuerpo como un sistema de partes en interacción casi fabril, la que ha hecho más fortuna históricamente.

Ya en el siglo XVI vemos un cambio importante que afecta a las obras de historia natural, en las que cada vez es más habitual que se intenten mostrar las estructuras internas de los seres naturales, por mucho que éstas no sean visibles a simple vista. La *anatomía* ganaba espacio en el mundo de la representación.[3] Ejemplo de ello serían obras como el *Theatrum Anatomicum infinitis locis auctum* (1592) de Caspar Bahuin, célebre tratado que ampliaría aún más la alegórica concepción «arquitectónica» que del cuerpo humano se daba en el *De Humani Corporis fabrica librorum epitome* de Vesalius, fascinante atlas anatómico cuya influencia estética todavía puede rastrearse en la actualidad en los neobarrocos trabajos de animadores como los Quay Brothers, de fotógrafos como Joel-Peter Witkin, o de cineastas como David Cronenberg.

Es evidente que el cuerpo tenía una historia que contar pero que dicha historia sólo podía rescatarse si nos asomábamos a su interior. Sin embargo habría que

3. Gómez, Susana: «La ilustración científica y el engaño de los sentidos», en Casanueva, Mario y Bolaños, Bernardo (Coords.): *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 2009, 48.

esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para que las sucesivas mejoras técnicas del microscopio compuesto permitieran potenciar realmente los estudios anatómicos en toda su dramatizable «teatralidad» (ésa que se basa, precisamente, en la revelación de sus «funciones») a partir del progresivo desarrollo de disciplinas tales como la histología, la citología, la microtomía, la anatomía patológica o la anatomía comparada.[4]

Contrariamente a lo que suele pensarse, la aparición de la fotografía en 1839 no supondría en principio una verdadera revolución en lo que a los estudios anatómicos se refiere, por mucho que los científicos más conservadores proclamasen tempranamente que el objetivo último de esta nueva e insobornable «retina» mecánica no era otro que el de ser utilizada por ellos, positivistas de pro, para ver todo lo existente en la naturaleza. Hasta los estudios «precinematográficos» de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge estaban impregnados de esa fe positivista. La verdad es que todavía tendría que pasar bastante tiempo para que todos ellos sin excepción terminasen aceptando que la presunta objetividad de esa nueva «retina» no era tal, y que, en cualquier caso, si algo era capaz de certificar «a ciencia cierta» la cámara fotográfica, es que no siempre lo que se ve es lo que hay (y viceversa), y menos aún en el caso de la fisiología.[5]

De hecho, no sería hasta el descubrimiento que de los rayos X hiciera el físico alemán Wilhelm Conrad Röntgen a finales del XIX (más exactamente el 8 de noviembre de 1895, apenas un mes antes de la invención oficial del cinematógrafo), que los estudios anatómicos entrarían en una nueva y por lo que parece ya definitiva dimensión en la que los sufridos cadáveres cedieron su puesto a los cuerpos llenos de vida.[6] Definitivamente deslegitimado aquel viejo adagio que rezaba que «para ver, hay que abrir», la medicina dejaba atrás el reductivo dictado del escalpelo y entraba de lleno en una nueva era marcada por el mensaje antipositivista de la relatividad del conocimiento.[7] Todo ello no evitaría que escritores de la talla de Thomas Mann proyectasen sobre la técnica radiográfica la ontológica sombra de la sospecha. En su monumental *La montaña mágica* (1925) el protagonista, Hans Castorp, ve por primera vez una radiografía, la de su primo. El joven quedaría afectado por tal visión, porque mirar una radiografía era como mirar en su propia tumba, tal era la dimensión temporal de la científica imagen.[8]

---

4. Aunque son bastantes autores los que atribuyen su invención a los fabricantes holandeses de anteojos Hans y Zacharias Janssen alrededor de 1590, lo cierto es que su pleno desarrollo no llegaría hasta 1877, momento en el que Ernst Abbe, por encargo de Carl Zeiss, publicó su canónica *Teoría de la Formación de Imágenes en el Microscopio*, mejorando a su vez la microscopía de inmersión al sustituir el agua por el aceite de cedro y conseguir de ese modo llegar a los 2.000 aumentos.

5. Así, no es de extrañar que Picasso, al igual que Braque, tildase la perspectiva científica de «espantoso error», cuando no de «auténtico trampantojo». Citado en Richardson, J.R.: *Picasso: una biografía, vol. II, 1907-1917*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, 97.

6. Es más: como nos recuerda Belting, «la radiografía suscitó hace más de cien años una fascinación que ya no pudo lograr ninguna fotografía del cuerpo.» En Belting, Hans: *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2007, 113.

7. Miller, Arthur I.: *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona, Tusquets Editores, 2007, 42.

8. Véase Joly, Martin: *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós, 2003, 74.

Al igual que ocurriría con la fotografía y el cine, la radiografía, imagen indiciaria como la que más, terminaría tempranamente vinculada a la idea de la muerte más allá de su innegable valor como herramienta «sanadora» en manos de los médicos. En cualquier caso, lo que también quedaría meridianamente claro es que la observación directa del cuerpo humano en la plenitud de sus funciones acabaría resultando incluso entonces mucho más alentadora y estimulante que la simple disección de un puñado de despojos sobre, en el mejor de los casos, una mesa de laboratorio. Sobre todo teniendo en cuenta que los nuevos avances técnicos en el campo de la imagen permitirían, por primera vez en la historia, acercarse desde perspectivas hasta entonces inéditas a los más insondables misterios del organismo. Asomarse al interior del cuerpo humano ofrecía algo mucho más profundo que un secreto mecánico, ofrecía un secreto ontológico en forma de relato temporal: para Hans Castorp, recordemos, la fecha del tiempo que acabaría matándole.

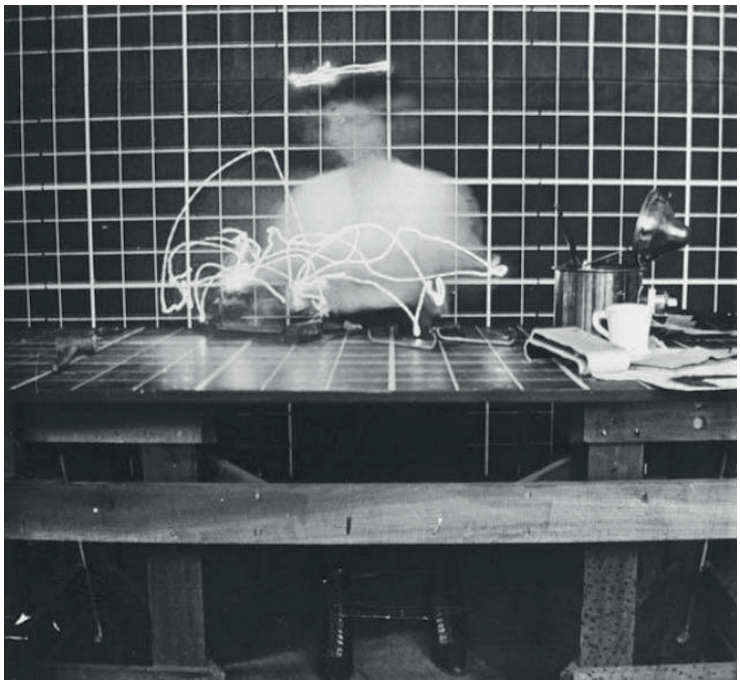
La ciencia había logrado que el cuerpo humano dejase de ser aquella hermética fortaleza que tantos enigmas encerraba en su bullicioso interior, para convertirse en un fascinante paisaje lleno de benjaminianos escaparates capaces de soportar, ahora sí, cualquier tipo de mirada, incluidas todas aquellas que se interrogaban por su naturaleza espacio-temporal. Así las cosas, no debería sorprendernos que hubiera incluso quien se acercase a él no ya para intentar desentrañar tal o cual función metabólica, sino, sencillamente, para aprovechar desde un punto de vista estrictamente industrial las muchas posibilidades que parecía ofrecer el cuerpo en cuanto extraordinaria «maquinaria de precisión».[9]

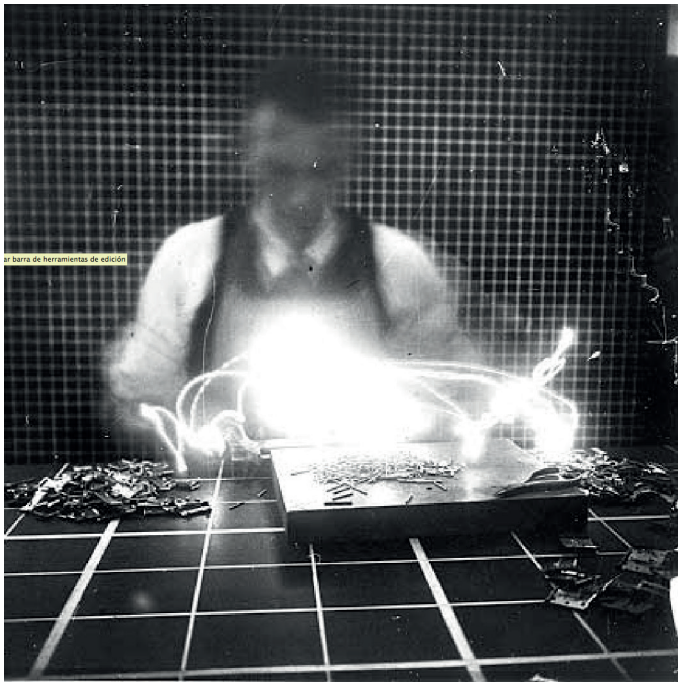
La metáfora mecánica seguía teniendo una importancia capital y más en un cambio de siglo, del XIX al XX, que asistía confiado al progreso tecnológico. Frank Bunker Gilbreth fue un pionero de los estudios científicos del movimiento aplicados a la empresa y la administración pública. Con gran imaginación e influido por el taylorismo, echó mano de la cronofotografía para, adosando una pequeña luz a las extremidades de cada trabajador, lograr unas exposiciones mediante una cámara fotográfica dotada de temporizador. Así los fugaces movimientos de los operarios quedaban registrados en toda su dinámica abstracción, como una brillante línea continua dibujada sobre el espacio. Dicho procedimiento recibiría el nombre de *ciclografía* (o de *cronociclografía*, si la toma había sido realizada a través de una cámara de cine).[10] No está claro si su invento supuso alguna mejora apreciable en el mundo de la empresa, pero esas formas geométricas construidas por la luz eran el resto de un movimiento corporal, casi un exoesqueleto que funcionaba como prueba del uso del tiempo de trabajo que efectuaba un obrero. Un auténtico relato temporal que se antoja aterrador (*V.* Fig. 1 y Fig. 2).

Poco después, en plena década de los 20, un ginecólogo berlinés, el doctor Fritz Kahn, alcanzaría cierta notoriedad tras publicar la que sería su más famosa obra

9. Utopía biomecánica a la que ya aspiró en su día Étienne Jules Marey, para quien el cuerpo humano no era más que una máquina. En Oubiña, David: *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009, 51.

10. Para más información sobre la obra de Gilbreth, recomendamos la atenta lectura de Doane, Mary Ann: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.





FIGURAS 1 Y 2. FRANK BUNKER GILGRETH Y LA CICLOGRAFÍA.

de divulgación científica: *Das Leben des Menschen* (traducible como *La vida de la gente*). Compuesta por cinco volúmenes llenos de fascinantes ilustraciones e imaginativos diseños, la obra de Kahn, publicada entre 1922 y 1932, intentaba explicar el funcionamiento del interior del cuerpo humano mediante toda suerte de analogías «industriales», sumándose de ese modo a la metafórica idea de que nuestro organismo vendría a ser algo así como una gran fábrica llena de maquinaria pesada y controlada en cada una de sus secciones por un auténtico ejército de diminutos operarios especializados.[11] A medio camino entre la ilustración publicitaria de corte modernista, la ciencia ficción más ingenua y cartesiana, las futuristas «mecanoformas» de Picabia y los evocadores delirios de Arcimboldo, los diseños anatómicos de Kahn, escandalosos e inocentes al mismo tiempo, establecían sorprendentes paralelismos entre las diferentes partes del cuerpo humano y las más modernas tecnologías de la época.

Si algo queda claro a la vista tanto de las ingenuas metáforas orgánicas de Kahn como de las bizarras ilustraciones de Gloeckner, es que la medicina, como cualquier otra disciplina (científica o no), es esclava de su tiempo, y que como tal está sujeta a las modas y paradigmas del momento en lo que a iconicidades de (ab)usar y (es)tirar se refiere.[12] Del mismo modo en que algunos historiadores aseguran que las teorías analíticas de Freud estuvieron influidas por la llegada de la máquina de vapor,

11. Idea que desarrollaría cómicamente Woody Allen en su comedia *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1973).

12. Véase Mirzoeff, Nicholas: «Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización», en Brea, José Luis (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, 171.

muchos investigadores de primer nivel asumen ya abiertamente que los pedagógicos modelos visuales que utilizan al por mayor para intentar explicar «en imágenes» la esencia de sus revolucionarios hallazgos, son antes coyunturales metáforas en busca del consenso social que evocaciones más o menos «realistas» de los mismos.[13]

Si retrocedemos más aún en el tiempo comprobaremos que esa vieja querella sobre la metafórica «mecanización» del cuerpo viene realmente de lejos. En 1628, el médico inglés William Harvey ya se había atrevido en su *Exercitatio anatómica de motu cordis et sanguinis in animalibus* a comparar el corazón humano con una bomba. Del mismo modo, en 1748, Julien Offray De La Mettrie publicaría su tan célebre como iluminado *El hombre máquina*, obra en la que el médico castrense y filósofo mecanicista francés compararía el funcionamiento de nuestro organismo con el del reloj, paradigma por excelencia de la máquina más desarrollada allá por el siglo XVIII, así como modelo ciertamente recurrente para cuantas explicaciones «mecánicas» pudieran darse entonces. De La Mettrie estudió las relaciones entre espíritu y materia, llegando a la conclusión de que, al igual que los estados psíquicos dependen de los físicos, no puede concebirse un alma independiente del cuerpo: «El alma es una palabra vacía a la que no corresponde ninguna idea, y que los hombres razonables solamente usan para referirse a la parte pensante que hay en nosotros».[14]

En *El hombre máquina* desarrollaría las tesis de la identidad entre funciones psíquicas y estados corporales. A partir de ahí, y a tenor siempre de sus observaciones médicas, De La Mettrie radicalizaría la posición de Descartes, que consideraba el cuerpo vivo de los animales como máquinas, extendiendo esta tesis también al ser humano y rechazando el dualismo cartesiano que oponía alma a cuerpo (o materia a pensamiento). El francés llegaría a afirmar que el hombre no es más que un animal o un conjunto de resortes que «se montan unos sobre otros, sin que pueda decirse por qué punto del círculo humano empezó la naturaleza».[15] De esta manera, los hombres, así como todos los seres vivos, serían considerados como simples «máquinas», pero tan perfectas que *se darían cuerda a sí mismas*.[16] Así las cosas queda claro que el intento de narrativización del interior del humano ha estado recurrentemente asociado a la metáfora mecánica y que para una parte importante de los autores que hemos repasado transitar el interior del cuerpo humano era como transitar el vientre de una compleja maquinaria industrial. El drama representado en ese interior se acercaba más a la mecánica de fluidos que a la compleja biología que realmente explica lo que somos.

---

13. «La interacción continua entre el superyó, el ello y el yo se parece a la interacción continua entre las tuberías de vapor de una locomotora. Y el hecho de que reprimir esos flujos de energía podría generar neurosis es análogo al modo en que el flujo de vapor puede ser explosivo si se contiene». En Kaku, Michio: *La física del futuro*. Barcelona, Debate, 2011, 158.

14. Esta polémica tesis ya había comenzado a perfilarla en su *Historia natural del alma* (de 1745, posteriormente conocida como *Tratado del alma*), obra en la que sostenía que toda la actividad psíquica procede de las sensaciones, es decir, del cuerpo.

15. De La Mettrie, Julien Offray: *El hombre máquina*. Madrid, Valdemar, 2002.

16. Aracil, Alfredo: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Cátedra, 1998, 361.

LAS VÍSCERAS DEL CINE

Eres una pequeña alma que sustenta un cadáver.
Epicteto

Que el cuerpo humano puede dar pie a toda suerte de derivas polisémicas, es algo que sabe de sobra ese heraldo de la «nueva carne» que es David Cronenberg, un cineasta particularmente obsesionado por las muchas posibilidades «dramáticas» que brinda por defecto la medicina. Cronenberg, buen conocedor de las diversas tecnologías médicas que hemos comentado en el apartado anterior, partirá de una premisa tan innovadora como aterradora: el hombre está obligado a bioevolucionar. Los mensajes codificados, una onda mental o un extraño virus pueden ser los catalizadores de ese cambio, visible a través de las diferentes mutaciones exteriores e interiores que sufrirá el cuerpo. Cronenberg trasciende la metáfora mecánica y cuando se asoma al interior del cuerpo humano ve un organismo en constante bioevolución.

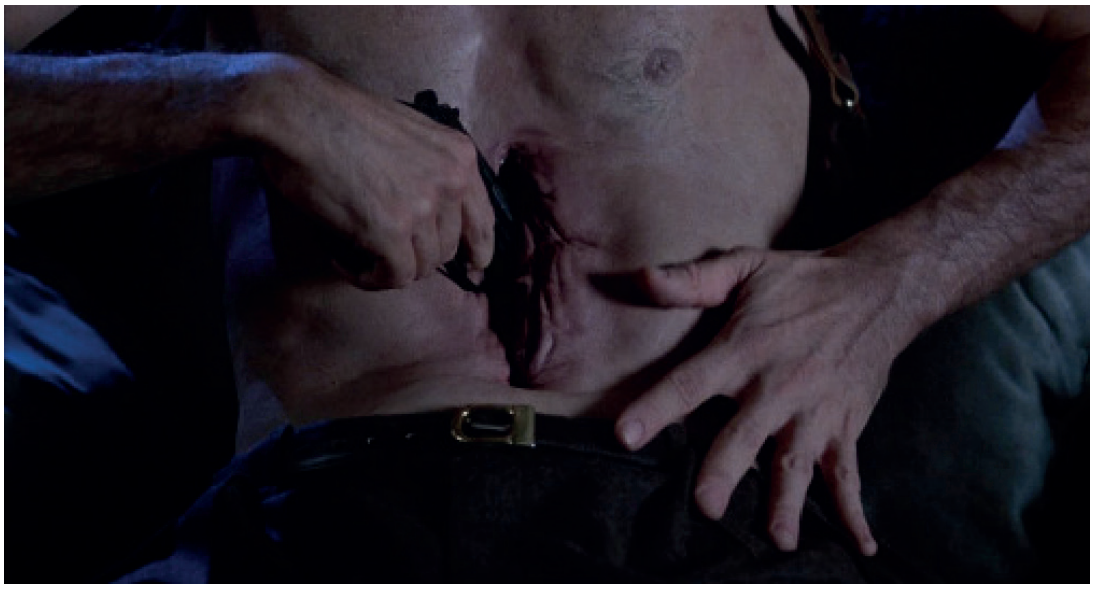


FIGURA 3. *VIDEODROME* (1983).

Así, en su temprana *Stereo* (1969), el único sonido que oiremos serán las voces en *off* de los investigadores que relatan el experimento al que se someterán un grupo de ocho voluntarios dispuestos a desarrollar sus habilidades telepáticas mediante la cirugía cerebral. Del mismo modo, su *Crimes of the future* (1970) se construirá narrativamente sobre la (fría) lógica del informe médico, llevando la indagación sobre la enfermedad a un entorno de lo más aséptico y futurista, marco perfecto para ilustrar el pesimismo crónico de su director.

En cualquier caso, para Cronenberg, el cuerpo y sus patologías no son sino la prueba evidente de nuestra irrenunciable humanidad. Según su hetero-docto parecer, sin nada que trascienda nuestra finitud corporal, ya sólo cabe esperar que

el tiempo altere nuestra morfología y la evolución se adueñe finalmente de nuestros cuerpos para remodelarlos a su antojo. Así, en su doblemente desmoralizador discurso fílmico-filosófico, cualquier cicatriz es susceptible de convertirse en un bizarro orificio multiusos. Ahí está por ejemplo *Videodrome* (1983), con esa alucinatoria cesárea capaz de alumbrar incluso una pistola (V. Fig. 3); o *Crash* (1996), donde el pespunte de una espantosa herida se reconvierte para la ballardiana ocasión en una vagina absolutamente practicable (*V.* Fig. 4); o *eXistenZ* (1999), esquizofrénico entorno virtual en el que toda partida pasa por un grosero implante con forma de esfínter practicado en la base de la columna a manera de bio-puerto (*V.* Fig. 5).

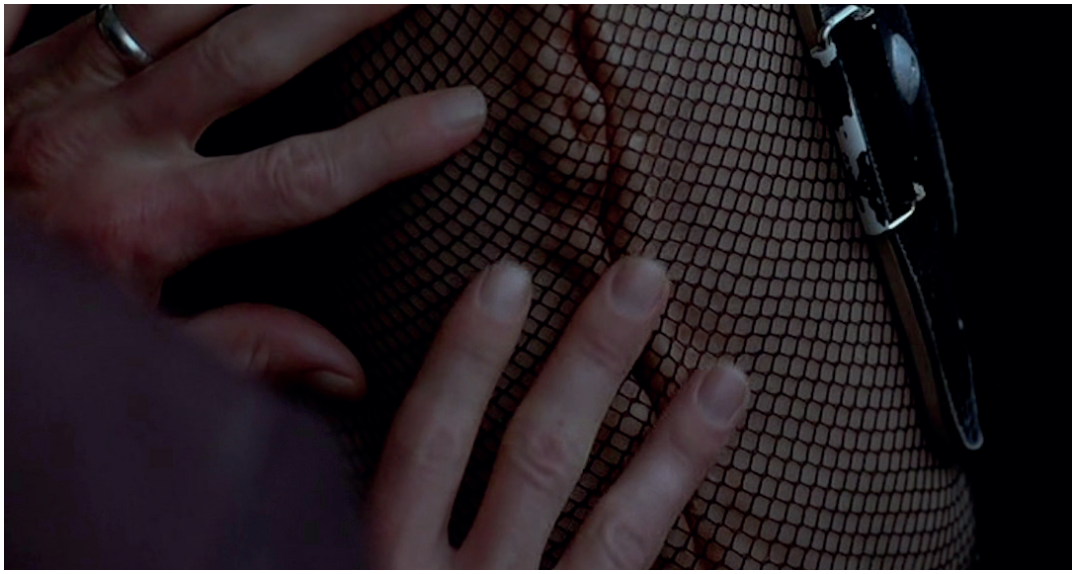


FIGURA 4. *CRASH* (1996).

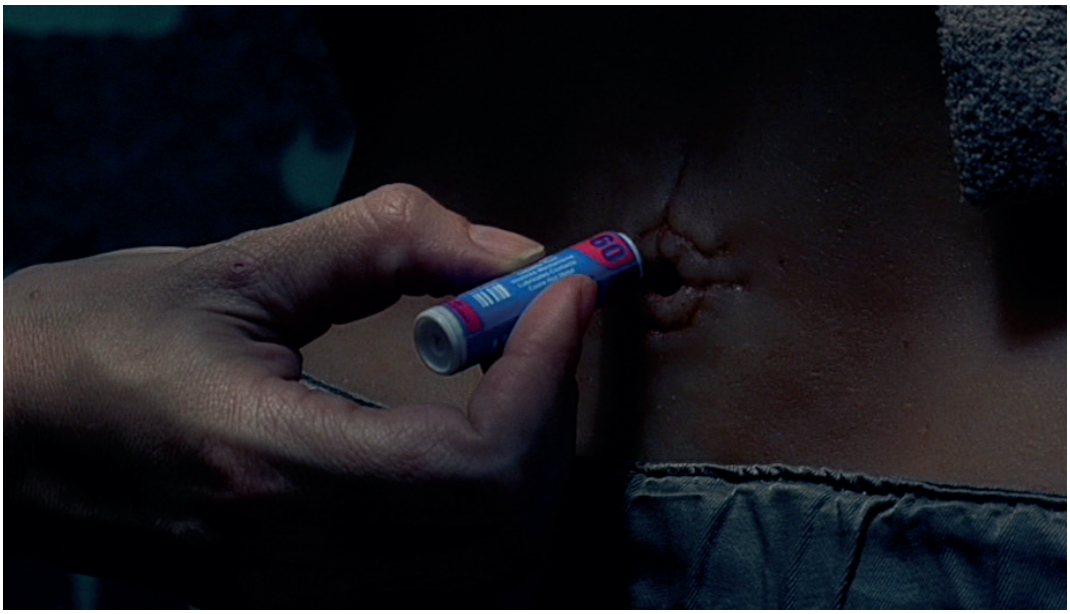


FIGURA 5. *eXistenZ* (1999).

En el desalentador cine de Cronenberg, el virus se adentra en nuestro organismo y la enfermedad busca una salida, una vía para mostrarse a sabiendas de que el cuerpo es ahora más que nunca un campo de batalla en el que se libra el mayor de los dramas. Más allá de él no hay nada; más allá del drama del cuerpo enfrentado a las tensiones de la biología sólo queda un eterno vacío. Un vacío que ni el más eficaz y entregado de los galenos es capaz de «puentear» y que ninguna ficción consigue en el fondo recrear por mucha trama médica que le metamos de tapadillo al asunto.

Confiemos más o menos en tan selecta casta científica, lo cierto es que de un tiempo a esta parte hemos terminado acostumbrándonos a tratar con todo tipo de médicos televisivos que se asoman al interior del cuerpo humano con un variado arsenal de artilugios endoscópicos. Lo paradójico del caso es que, a pesar de tanto y tan variado hiperrealismo *high-tech* de usar y tirar, toda esa *visceralidad virtual* de nuevo cuño no acostumbra a sacarle demasiado partido a la representación de una dimensión que, más allá de su estricta potencialidad fílmico-televisiva, es la que en verdad determina lo que de bueno o malo pueda ocurrirle a nuestras entrañas: la temporal. Y es que los médicos y protagonistas de las cintas de Cronenberg eran mucho más inquietantes que los galenos televisivos de hoy en día, y el interior corporal visualizado, mucho más terrible y oscuro.

No obstante, es de justicia decir que no todos los médicos *operan* de igual manera. En esa más que adictiva franquicia televisiva que es *CSI* (CBS: 2000-), la imagen cronoendoscópica es utilizada a manera de demiúrgico *flashback* para, adaptándose en todo momento a la ficcionalizable retórica forense, reconstruir al detalle toda suerte de (traumáticos) pasados corporales: la trayectoria de la bala que a su paso revienta la mandíbula de la víctima, la ingesta del veneno que ocluye la tráquea, el hueso que se astilla y perfora la membrana pulmonar... la lista es tan larga como (a veces) indigesta, sin que ello haya mitigado en modo alguno el marcado carácter comercial de dicha serie. Por el contrario, en *House* (Fox: 2005-2012), esa genialidad catódica creada por David Shore, la cronoendoscopia, relato y proceso a la vez, nos permite asomarnos al interior del cuerpo humano como nunca antes lo habíamos hecho: en presente acelerado (o futuro inminente). El diagnóstico diferencial del malcarado doctor Gregory House suele articularse casi siempre a través del *flashforward*, excepcional (y aquí funesta) figura fílmica que nos permite saltar hacia delante en el tiempo para comprobar lo que le terminará ocurriendo al (im)paciente si Dios, el reposo o los antibióticos no lo remedian.

Aunque ambas series vienen predeterminadas, en tanto que canónicos relatos *de misterio*, por unas lógicas temporales manifiestamente opuestas (el dramatizado examen de lo muerto frente al dramatizable examen de lo todavía vivo), tanto *CSI* como *House* comparten un mismo tipo de virtualizada puesta en escena. De ahí que las dos series coincidan, por ejemplo, al comparar el funcionamiento de las sinapsis neuronales con el de una terminal de ADSL, afortunada analogía que, salvando las consabidas distancias, ya fue pioneramente apuntada en 1906 por el influyente neurólogo británico Charles Scott Sherrington a propósito de nuestros cerebros: «La materia gris puede compararse con una centralita telefónica, donde, de un momento a otro, aunque los puntos finales del sistema sean fijos, se cambian las conexiones entre los puntos de partida y los puntos finales para adaptarse

a necesidades pasajeras, del mismo modo que cambian los puntos funcionales en un cruce de vías férreas».[17]

Desorbitado e imparable, nuestro ojo puede ya in-ocularse a (in)discreción en pleno torrente sanguíneo para dar fe, en apenas unos pocos segundos, de cómo crece un linfoma, de cómo se colapsa el sistema nervioso central, o de cómo una sustancia tóxica que puede tardar semanas y hasta meses en provocar un fatal desenlace, degrada órganos y tejidos frente a nosotros en tan estricto como comprimible tiempo (hiper)real.[18] Y lo mejor del caso es que esa imagen sintética, imposible por definición, se nos sirve ahora, en todo su fatal dinamismo, plena de detalles, a pantalla completa y henchida de color, exhibiendo un grado de visibilidad extrema que está a años luz del que pueden alcanzar hoy por hoy los más avanzados métodos de diagnosis médica. O dicho en otras palabras (las de Manovich): «Si la fotografía tradicional apuntaba siempre a un hecho pasado, la fotografía sintética apunta siempre a un hecho futuro».[19]

Tristemente trivializadas en su mediática impostura, las conquistas tele-visuales de *House* vienen a confirmar todo aquello que Lucrecio dijera a propósito del simulacro: que éste era un ente intermedio, un objeto ambiguo entre el cuerpo y el alma, «una especie de membrana ligera desprendida de la superficie de los cuerpos, que gira en el aire». Un *phantasma*, vamos. Opinión que, aplicada en la actualidad a las imágenes electrónicas, comparte punto por punto José Luis Brea: «Las (imágenes) electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro *fantasma*. Aparecen en lugares –de los que inmediatamente se esfuman-. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad».[20]

Espectrales o no, lo cierto es que, tal como advierte premonitoriamente Michio Kaku, ya no será necesario esperar a que llegue el siglo XXIII para que podamos ver funcionar a pleno rendimiento quiméricas herramientas de exploración tan eficaces como aquel sorprendente *tricorder* con el que el doctor McCoy de la mítica *Star Trek* era capaz de mirar en el interior del cuerpo de sus pacientes y diagnosticar al instante cualquier enfermedad.[21] Según la divulgativa opinión de Kaku, todos esos equipos de imagen por resonancia magnética (RM) que hasta hace poco solían pesar varias toneladas y ser tan grandes como una habitación, se han reducido ya a unos treinta centímetros, y llegarán dentro de poco a ser tan pequeños y ligeros como un teléfono móvil. Ver directamente el interior de nuestros órganos será entonces tan fácil, poco engorroso y en absoluto invasivo como limitarse a pasar uno de esos aparatos sobre nuestro cuerpo y sentarnos a esperar ante el ordenador el «diagnóstico diferencial» que resulte del procesado de dichas imágenes tridimensionales. De hecho, añade Kaku, aunque pueda parecernos increíble, en la actualidad

17. Sherrington, Charles S.: *The Integrative Action of the Nervous System*. Nueva York, Scribner, 1906, 233.

18. Es lo que *Viaje alucinante* o *El chip prodigioso* nunca pudieron mostrar. Allí el relato se construía como una aventura que consistía, sencillamente, en explorar un cuerpo. En *House*, el cuerpo es la aventura, por lo que el relato que *sucede* en su interior termina adquiriendo tintes de auténtica *tragedia*.

19. Manovich, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación.* Barcelona, Paidós, 2005, 267.

20. Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010, 67.

21. De hecho, en uno de los episodios más recordados de la célebre serie, el tal McCoy se escandalizaba al enterarse de que los médicos del siglo XX cortaban la piel para llevar a cabo su trabajo.

ya resulta posible poner un chip en el interior de una píldora del tamaño de una aspirina y acompañarlo de una cámara, algo que otorga un nuevo significado a la expresión *intel inside.*[22]

Queda por saber si tan «milagrosas» técnicas de diagnóstico terminarán otorgándole alguna nueva dimensión simbólica a todos esos «insondables misterios de nuestro organismo», o si, por el contrario, los trivializarán hasta extremos tan distópicamente burocráticos como los que siempre han augurado, en negativo, los mejores y más pesimistas escritores de ciencia ficción (los que van del Michael Crichton de la nanotecnológica *Presa*, al Kazuo Ishiguro de la desoladoramente transgenética *Nunca me abandones*).[23]

EL OJO DE LA MENTE Y EL TIEMPO INTOXICADO

Todo lo creíble es una imagen de la verdad.
William Blake

Pero faltaba un último desafío. Adentrarse en los secretos de un órgano, el cerebro, del que podemos conocer su morfología y estructura, incluso determinar sus partes en interacción, sin que ello nos permita explicar por completo qué es y qué hace. El cerebro es el renovado escenario en el que acontecen las más encarnizadas batallas científicas. No basta con verlo en acción en su estricta materialidad, con las sinapsis aceleradas y sus impulsos eléctricos, sino que necesitamos comprender cómo genera imágenes. La ficción ha especulado con que dichas imágenes puedan convertirse en una auténtica mercancía y, por tanto, sometida a la venta, al robo o al intercambio. Así que para intentar comprender, la ficción ha convertido esas imágenes cerebrales en espacios, en mapas y geografías transitables que atesoran su propia materialidad. El recuerdo de un asesino es una imagen cerebral convertida en ciudad que un detective avispado patea con la misma insistencia con la que un viejo policía desgasta sus suelas por Nueva York. Y en estas historias, sean tan espectaculares como *Origen* (Christopher Nolan, 2010) o prescindibles como *La Celda* (Tarsem Singh, 2000), no se eluden las cuestiones morfológicas ni tampoco las implicaciones ontológicas de introducirnos en un cerebro ajeno.

En opinión del filósofo Marek Sobczyk «la memoria del mundo descansa sobre las formas, es decir, desde un punto de vista de la imagen profana, sobre la visibilidad».[24] Y en ese proceso de dominación la imagen mental se convierte en algo fundamental. El cerebro acaba dominando la realidad mediante la generación de poderosas imágenes, al menos ése ha sido, tradicionalmente, el enfoque de un cine

22. Kaku, Michio: *Op. cit.*, 65.

23. Para más información al respecto de éste y otros temas afines, recomendamos la consulta tanto de García Manrique, Ricardo: *La medida de lo humano. Ensayos de Bioética y Cine*. Barcelona, Ed. Observatori de Bioètica i dret, PCB-UB, 2008, como de Robinson, F.M.: *Science Fiction of the 20th Century. An Illustrated History*. Portland, Collectors Press, 1999.

24. Sobczyk, Marek: *De la fatiga de lo visible*. Valencia, Pre-Textos, 2011,72.

preocupado por incorporar, en la medida de lo posible, los hallazgos del psicoanálisis al mundo de la representación mediática. La ciencia estaba cambiando el mundo del arte. Así, no es de extrañar que Kandinsky cayese enseguida en la cuenta de que el arte y la ciencia comenzaban a moverse en una misma longitud de onda, y terminase comparando tempranamente la disolución y casi desaparición del objeto en el impresionismo con el moderno descubrimiento de que el átomo no es un objeto sólido y unidimensional, sino una estructura compleja de partículas en movimiento.[25]

FIGURAS 6 Y 7. *AMANECER* (1927).

En *Amanecer* (F.W. Murnau, 1927), el veneno de la tentación es un caleidoscópico espejismo que, proyectado sobre un encubridor y cómplice cielo (más nocturno y alevoso que nunca), le habla al anónimo adúltero de futuros e interminables placeres (placeres que, sofisticados y urbanos, cobran aquí el sintomático aspecto de un nada conservador filme de vanguardia). Para el protagonista, ver es poseer (*V.* Fig. 6 y Fig. 7). Y esa poderosa idea ha sido rescatada por otros cineastas. La represión social y de clase es también el origen de ese claro homenaje que Peter Jackson le dedica a Murnau en *Criaturas celestiales* (1994) cuando el neozelandés hace correr a sus jóvenes actrices por una virginal campiña que, a golpe de *morphing* digital, se transforma ante sus ensoñadores/histéricos ojos en un paisaje encantado(r) lleno de mágicas posibilidades. Aunque sea un producto de sus enfermas mentes, la imagen generada por sus «defectuosos» cerebros les asegura la posesión de una felicidad sentida (*V.* Fig. 8).

Según ese profeta del «acto de ver con los propios ojos» que fue Stan Brakhage, es necesario iniciar una búsqueda del conocimiento que vaya más allá del opaco

25. KUSPIT, Donald: «Del arte analógico al arte digital», en KUSPIT, Donald (ed.): *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, 16.

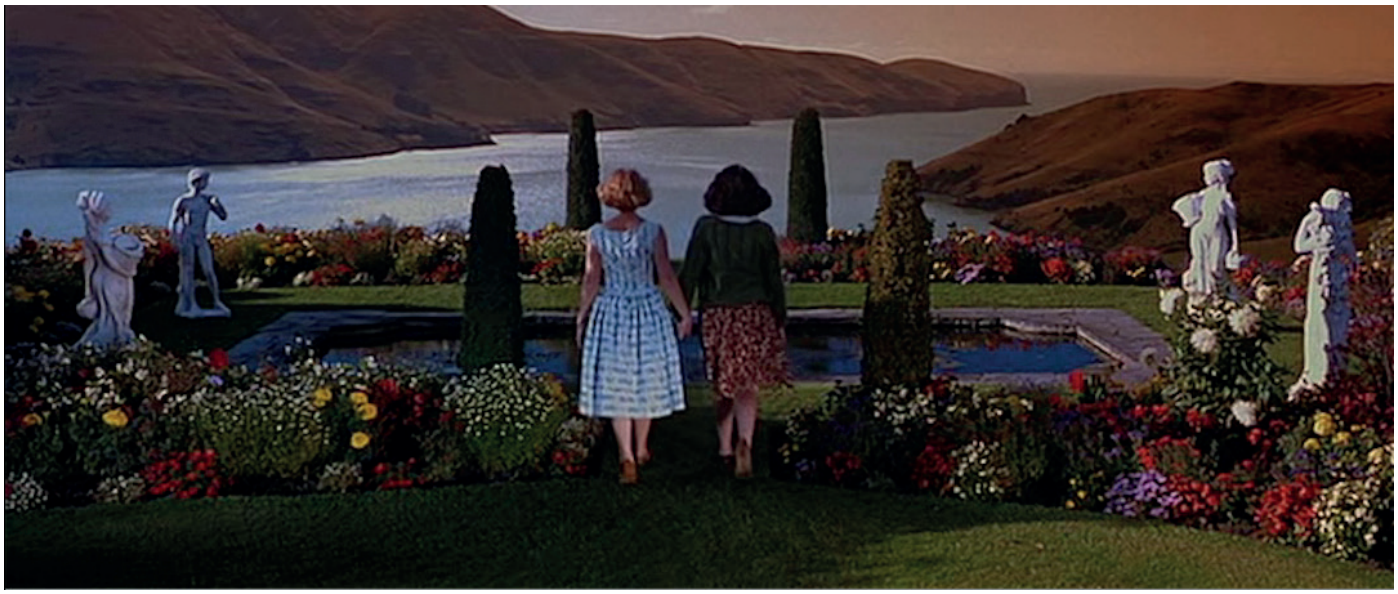


FIGURA 8. *CRIATURAS CELESTIALES* (1994).

muro del lenguaje y que ansíe basarse por entero en la comunicación visual. Una búsqueda, literalmente meta-física, que resulta imposible emprender si antes no se desarrolla la «mente óptica» y mucho menos aún si no se está dispuesto a depender por entero de la percepción en su sentido más original y profundo. Una búsqueda en definitiva que presuponga que las denominadas «visiones» que comparten por igual místicos y artistas, lejos de seguir siendo despectivamente consideradas como «iluminaciones», son el producto de sus incrementadas habilidades para ver. Y para ello es necesario permitir, como dice Stan Brakhage, que las alucinaciones entren a formar parte del dominio de la percepción.[26]

La búsqueda de ese conocimiento ha estado estrechamente ligada desde el principio de los tiempos al consumo (ritual) de todo tipo de drogas.[27] Incluso en nuestros días, la idea del consumo de determinadas sustancias «psiquedélicas» (de *psique* y *delos*: ampliación de la mente) seguirá remitiendo, entre líneas, a esas otras *puertas de la percepción* que popularizara en 1954 el ya citado Aldous Huxley con el permiso, entre otros, de Benjamin, Artaud, Michaux y Jünger.

Como señala acertadamente Nicholls, la ciencia ficción más ortodoxa terminaría planteando incluso la posibilidad de un «viaje interno por el tiempo» relacionado directamente con la ingesta de determinadas drogas.[28] Paddy Chayefsky, por ejemplo, le daría una ingeniosa vuelta de tuerca a esa idea en su célebre *Estados Alterados* (novela que sería libremente adaptada a la gran pantalla en 1980 por Ken Russell bajo el título de *Viaje alucinante al fondo de la mente*). Su delirante

26. Brakhage, Stan: «Metáforas sobre la visión» (1963), en Brakhage, Stan: *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking*. Nueva York, McPherson and Company, 2001.

27. Como se explica en Escohotado, Antonio: *Historia elemental de las drogas*. Barcelona, Anagrama, 1996.

28. Nicholls, Peter (ed.): *La ciencia en la ciencia ficción (Volumen II)*. Barcelona, Orbis, 1987.

argumento partía de la paracientífica base de que nuestro pasado evolutivo se halla codificado en algún lugar de nuestra estructura genética, hipótesis que llevará a su sufrido protagonista a utilizar toda clase de sustancias psicotrópicas y técnicas de privación sensorial para, de ese modo, recuperar su más recóndito pasado. Tan peligrosa experiencia inducida terminará (re)convirtiéndole primero en un homínido primitivo de instintos absolutamente desatados, y más tarde en una especie de denso caldo orgánico primordial.

Por muchas y muy variadas que resulten las representaciones fílmicas que ética y estéticamente puedan llegar a hacerse de los efectos en nuestro organismo de las drogas más duras, al final todas ellas terminarán recurriendo por igual a un mismo «efecto» secundario: su capacidad para alterar nuestra (limitadísima) percepción del tiempo. Tiempo intravenoso que en la acelerada *Réquiem por un sueño* (Darren Aranofsky, 2000) será alegóricamente ilustrado a través de todas aquellas secuencias en las que el «chute» (venga por la vía que venga) irá directamente de la vena al ojo. Un ojo cuya pupila se dilatará de inmediato, proporcionando así una nueva «visión» de la degradada realidad que envuelve y precipita a sus protagonistas hacia su propio fin (*V.* Fig. 9).

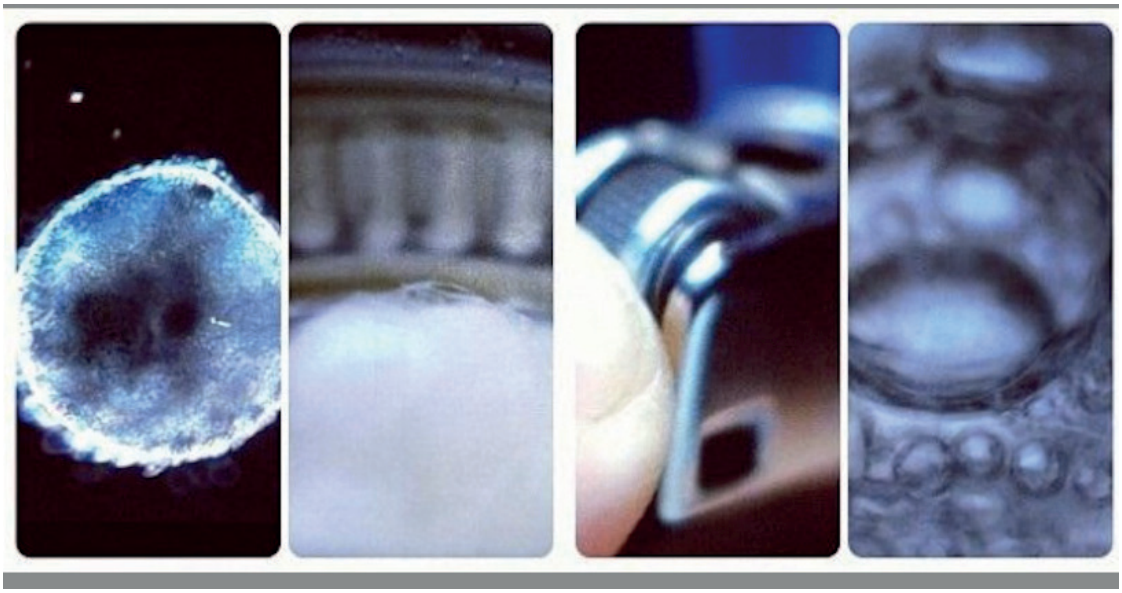
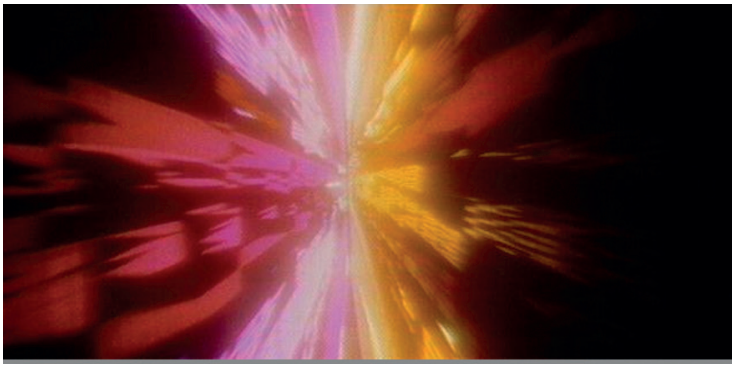


FIGURA 9. *RÉQUIEM POR UN SUEÑO* (2000).

Mientras que en *El último* (F.W. Murnau, 1924), el alucinatorio estado de embriaguez del arruinado portero se conseguiría montando una cámara sobre el pecho del actor que le daba vida y haciéndole dar vueltas sobre sí mismo en mitad de su habitación, en el videoclip *Like a rolling stone* (M. Gondry, 2003), la experiencia alucinógena de la joven interpretada por Patricia Arquette vendría subrayada, además de por la dylaniana versión de sus «satánicas majestades», por el carácter fragmentado y espasmódico de sus «congeladas» imágenes. La protagonista sufre un tortuoso trayecto virtual (vía *morphing*) hasta un lavabo donde incluso los espejos terminan, significativamente, rompiéndose en mil pedazos, incapaces ya de

devolver una mirada que, aspirando a alcanzar una visión panóptica sobre lo real a través de las drogas, termina atrapada al fondo del insalvable laberinto que provoca su propia condición caleidoscópica.

Con drogas o sin ellas, con la química amplificando nuestros sentidos o a pelo, lo cierto es que, tal como anunciara el cada vez más reivindicable (por certeramente profético) McLuhan, «estamos acercándonos rápidamente a la fase final de las prolongaciones del hombre, o sea a la simulación de la conciencia.»[29]



FIGURAS 10 Y 11. *2001. UNA ODISEA DEL ESPACIO* (1968).

Una conciencia que, como bien saben los mejores especialistas en ciencia ficción, en ocasiones puede resultar implementada gracias al contacto más o menos directo con otras civilizaciones alienígenas para las que la curva espacio-temporal es un simple juego de niños. Así, mientras en la soviética *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1972) el planeta-océano era el ente extraterrestre (y extracorpóreo) que activaba cual corteza cerebral el tiempo perdido y fantasmático de los humanos que se aventuraban sobre su superficie, en *2001: Una odisea del espacio* (S.Kubrick, 1968) sería el propio *trip* hacia el infinito y más allá (de Júpiter) el que, lisérgico y alucinatorio a la vez, vehicularía esa otra «odisea en el tiempo» que acabará experimentando en sus propias carnes el astronauta Bowman (*V.* Fig. 10 y Fig. 11). Como si de un auténtico *Big Bang Reverse* (o mejor aún, de una regresión hipnótica) se tratara, el único superviviente de la nave Discovery será proyectado a través de su horrorizado ojo hacia un futuro, tan onírico como finito (al contener su propia muerte), del que no volverá ya sino transformado en inmortal feto de hermética mirada.[30] Como expresaría premonitoriamente en 1943 en su *Physics and Philosophy* el físico cuántico, astrónomo y matemático británico Sir James H. Jeans, «el universo comienza a parecerse más a un gran pensamiento que a una gran máquina.»

Paradójicamente, es una máquina de última generación la que hoy por hoy está dedicada casi en exclusiva a intentar revelar cómo funciona en realidad nuestra mente: la ciclópea NeuroSpin de Saclay (París), un ultrapotente captador de IRM

29. McLuhan, Marshall: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Diana, 1969.

30. Regresión ésta que tiene mucho que ver con aquella famosa frase que Timothy Leary incluyera en su ya clásico *La política del éxtasis* (1964): «Gracias a la LSD todo ser humano sabrá comprender que la historia completa de la evolución está registrada en su cuerpo». Leary, Timothy: *The Politics of Ecstasy*. Berkeley, Roning Publishing, 1998.

(imágenes por resonancia magnética) capaz de producir unas imágenes neuronales con una precisión y una resolución espacial nunca vistas hasta ahora (por ejemplo, la del conjunto de neuronas que podría haber en apenas un milímetro cuadrado de materia gris). El aparato permitiría en principio cartografiar desde cosas tan increíbles como el cerebro de un esquizofrénico a pleno rendimiento, hasta procesos mentales tan normales como puedan serlo las emociones, la memoria, el aprendizaje de cualquier disciplina, el cálculo, la «inspiración» e incluso la conciencia. Con un coste que en 2006 superaba ya los 100 millones de euros, el proyecto NeuroSpin fue presentado en sociedad como la tecnología que en un futuro no demasiado lejano lograría fotografiar finalmente nuestro pensamiento, algo a lo que ya en 1939 aspiraría tempranamente la mismísima Virginia Woolf en su autobiográfica *A Sketch of the Past*: «No es posible que las cosas que he sentido con gran intensidad tengan una existencia independiente de nuestras mentes; ¿siguen existiendo? Y si lo hacen, ¿no será posible que algún día se invente algún aparato con el que poder disfrutarlas de nuevo? (...) En vez de recordar aquí una escena, allí un sonido, meter un enchufe en la pared y escuchar el pasado».[31]

Una de las más claras respuestas a esta vieja aspiración decimonónica es la que daría en su momento el intelectual norteamericano Nicholas Rescher al preguntarse qué pasaría si pudiéramos idear algún medio para ver dentro de la mente de los demás y conocer sus intenciones y motivos. Su conclusión sorprende por su cautela: «Hay información que es sencillamente peligrosa; no porque su posesión sea mala en abstracto, sino porque es la índole de cosa con la que no estamos bien equipados para enfrentarnos los seres humanos. Hay diversas cosas que simplemente no debemos saber. Si no tuviéramos que vivir nuestras vidas en medio de una neblina de incertidumbre sobre toda una serie de cuestiones que son en realidad de interés e importancia fundamentales para nosotros, no sería ya un modo humano de existencia el que viviéramos. Nos convertiríamos por el contrario en seres de otra clase, quizá angélicos, quizá autómatas, pero ciertamente no humanos».[32]

En *La celda*, el acceso a la distorsionada mente de un asesino en serie (y en coma) se realizará por medio de un revolucionario tratamiento «de choque» que consistirá en in-ocularle literalmente en su subconsciente la virtualizada *mirada* de una arrojada (y debidamente sedada) psicoterapeuta experta en criminología. La chica se verá atrapada en una maraña de recuerdos, visiones y símbolos que, como si de un siniestro trastero freudiano se tratara, vendría a representar en su caótica disposición por capas la estancada memoria residual del peor de los psicópatas.[33] Del mismo modo, en *The Jacket* (John Maybury, 2005), la pupila de un soldado que sufre una experiencia cercana a la muerte se convertirá en la improvisada pantalla sobre

31. Ensayo incluido póstumamente en Woolf, Virginia: *Momentos de vida*. Barcelona, Lumen, 1982.

32. Shattuck, Roger: *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*. Madrid, Santillana de Ediciones, 1998, 63.

33. Algo parecido, aunque en una clave bastante más amable (romántico giro erótico-órfico inclusive) será lo que planteará la cinta de ciencia ficción *Vanishing Waves* (2012), la segunda película de la directora y guionista lituana Kristina Buozyté. En este caso, será el intento de intercambiar información directamente entre el cerebro de un neurocientífico y el de una mujer en coma el que termine destruyendo progresivamente el mucho más vulnerable imaginario de esta última.

la que desfilarán, sin orden ni concierto, las aceleradas imágenes de una vida, la suya, que pasará debidamente «editada» ante sus propios ojos en lo que dura una fracción de parpadeo.

Si para autores como Ballard «la distopía última es el interior de nuestra propia cabeza», como comentaba en *Aparato de vuelo rasante*, para otros, la posibilidad misma de adentrarse en la mente ajena por medio de la magia podría suponer el atajo más efectivo para alcanzar una determinada forma de sabiduría más o menos trascendental.[34]

Aunque el origen de ambas aspiraciones se pierde en la misma noche de los tiempos, lo cierto es que en la actualidad preferimos jugar antes a la hipotética posibilidad de introducirnos en los sueños ajenos que a la de intentar interpretarlos. O dicho de otro modo: para qué molestarnos en rastrear la presunta «verdad» de un sueño (su trascendencia) si podemos perdernos en su «realidad» (su inmanencia). En *Origen* (Christopher Nolan, 2010), el atraco perfecto tiene que ver con el desarrollo de una sofisticada tecnología que permite a los llamados «extractores» introducirse en los sueños de la víctima de turno para, de ese modo, acceder a toda esa información privilegiada que ésta esconde en lo más profundo de su subconsciente (*V.* Fig. 12).

FIGURA 12. *ORIGEN* (2010).

34. Véase Siruela, Jacobo: *El mundo bajo los párpados*. Girona, Ediciones Atalanta, 2010.

A pesar del calderoniano «y los sueños, sueños son», el mundo de lo onírico se presta en realidad a toda suerte de enfoques, matices, excepciones y categorías. De hecho, aunque en la cultura cristiana el *somnium* latino se convirtió (a través de su plural, *somnia*) en el término más extendido a la hora de designar genéricamente los sueños, al final, las pesadillas y todos los «malos sueños» en general (los engañosos, los diabólicos, los libidinosos, etc.) terminaron acogiéndose sintomáticamente a la mucho más ilustrativa idea del *phantasmata*. Según Schmitt, autores tan escolásticamente poco sospechosos de cualquier tipo de veleidad heterodoxa como pudieran serlo Tertuliano, Casiano, Gregorio Magno o ese gran teórico de la mentira que fue San Agustín, pasaron pronto de clasificar los sueños según su forma o su grado de transparencia a pasar a hacerlo a partir de su origen y su grado de «verdad».[35]

En opinión de Gaston Bachelard, el espacio del sueño es cualquier cosa menos quietud y reposo. Tanto es así, que intentar delimitar la metáfora de este *espacio* se asemejará cada vez más a la descripción de la banda de Moebius, esa figura imposible donde el haz se vuelve envés (y viceversa). Del mismo modo, añadirá acertadamente Jacobo Siruela, que el espacio onírico es una dimensión interior vuelta al revés, «pues todo lo que vemos *fuera*, todo aquello que constituye el mundo que soñamos se forma y se desarrolla *dentro* de nuestra mente».[36] Dicho espacio vendrá determinado por un tiempo *interno*, un tiempo *simulado* cuyo flujo temporal se autogenerará a sí mismo a medida que avanza y atraviesa todos esos lugares esquivos, inaprensibles y nebulosos por los que pasamos al soñar.

Todo ello no quita que, al menos hasta ahora, ningún artilugio haya conseguido mostrarnos «realmente» la vida onírica sobre una pantalla. Es por eso que no deja de tener su gracia que el cine y el psicoanálisis nacieran sintomáticamente el mismo año, como si la relación entre ambos viniera marcada por metafórico defecto desde su mismísimo origen. De ahí sin duda que la moda de las películas «psicoanalíticas» tuviera tanto éxito durante el pesadillesco período de entreguerras. En 1925, la sección cultural de la UFA (la productora de cine más importante de Alemania) se plantearía la posibilidad de lanzar un film de divulgación científica sobre las teorías de Freud. El responsable de dicha iniciativa sería el productor Hans Neumann, quién no tardaría demasiado en contactar con el psicoanalista Karl Abraham, estrecho colaborador del célebre neurólogo austriaco y pieza clave, por tanto, a la hora de obtener su autorización y su asesoría científica en el proyecto.

Freud se negaría finalmente a participar en el proyecto y la película como tal terminaría realizándose bajo la supervisión de Karl Abraham y Hans Sachs, siendo estrenada bajo el pomposo título de *Secretos de un alma. Un film psicoanalítico* (Georges Wilheim Pabst, 1926).[37] Centrada en las fobias, las fantasías, las pulsiones y las pesadillas de un profesor de química de mediana edad casado con una tan bella como oníricamente apuñalable mujer, la primera película psicoanalista de la

35. Schmitt, Jean-Claude: *Historia de la superstición*. Barcelona, Crítica, 1992, 93.
36. Siruela, Jacobo: *Op. cit.*, 130.
37. Postura que fue rigurosamente secundada por Max Eitingon, Sándor Ferenczi y Ernest Jones.

Historia (cinematográficamente fascinante por otro lado) terminó generando todo tipo de acaloradas controversias (*V.* Fig. 13 y Fig. 14).[38]

FIGURAS 13 Y 14. SECRETOS DE UN ALMA. *UN FILM PSICOANALÍTICO* (1926).

38. La película tendría una primera parte de ejemplos individuales que ilustrarían conceptos como la represión, el inconsciente, los actos fallidos y la angustia. La segunda parte presentaría un caso de neurosis y su curación mediante el psicoanálisis. A los espectadores se les daría además un escrito «claro y comprensible» sobre el psicoanálisis que acompañaría la exhibición del film.

La *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* publicó una crítica del film realmente elogiosa hacia la labor de Abraham y Sachs por los logros alcanzados a pesar de las lógicas limitaciones impuestas por el medio cinematográfico, si bien concluía diciendo que el film no representaba adecuadamente dicho tipo de terapia. Desde Viena, Siegfried Bernfeld y Adolph Storfer acusaron a los psicoanalistas berlineses de atentar contra la reputación del psicoanálisis al mostrarlo de un modo tan banalizado y simple, y trataron de realizar un proyecto rival que nunca llegó a concretarse.

FIGURA 15. *RECUERDA* (1945).

Lo cierto es que, con el tiempo, los hallazgos visuales del film de Pabst, absolutamente vanguardistas en un principio, pasarían a ser moneda corriente en el cine más comercial, institucionalizable y *clasicista*. La moda del llamado «cine psicoanalítico» terminaría familiarizando al espectador con toda suerte de transiciones oníricas, simbolismos, rimas visuales, veladuras, desvanecimientos de la imagen, efectos de montaje y libérrimas asociaciones de planos, marcas estilísticas que pasarían a formar parte de la normalizada paleta fílmica de no pocos autores. Hitchcock, por ejemplo, se serviría de ellas tanto en su explícitamente psicoanalítica (y muy cartesiana) *Recuerda* (1945), como en la mucho más psicoanalizable, fantasmagórica y abstracta *Vértigo* (1958). Recordemos que la primera de estas dos cintas contó con la entusiasta participación de Salvador Dalí como diseñador del sueño del asesino (*V.* Fig. 15 y Fig. 16). Dalí supo popularizar y sintetizar muchos de los hallazgos visuales que junto a Buñuel insertó en *Un perro andaluz* (1929) y *La edad*

FIGURA 16. *VÉRTIGO* (1958).

de oro (1930). Allí, no obstante, más que el tormento propio de una mente enferma, Buñuel y Dalí se afanaron por mostrar cómo funcionaba una psique plagada de deseos, tanto confesables como inconfesables.

Lo cierto es que de ser considerado como una auténtica «fábrica de sueños», el cine pasó en poco tiempo a convertirse en un ocasional contenedor de «secuencias oníricas» de mayor o menor calado. Sueños, pesadillas y locura han sido los procesos mentales que el cine ha convertido en espacios transitables de manera más reiterada.

Fue Simon Pummell el encargado de unir pasado y presente del cine psicoanalítico con su fascinante *Shock Head Soul* (2011) un docudramático acercamiento «introspectivo» al célebre caso de Daniel Paul Schreber. Hijo de un médico ortopedista, Schreber pasaría a la posteridad gracias a la publicación en 1903 de su autobiográfica *Memorias de un enfermo de nervios*.[39] En esta obra el prestigioso escritor, político y jurista alemán, apartado del trabajo por sus constantes crisis paranoides y sus tendencias suicidas, describiría al detalle la hipocondríaca naturaleza de sus delirios psicóticos tras pasar nueve años recluido en un manicomio de Leipzig. El libro, aterrador y desconcertante a partes iguales, llamaría pronto la atención de pensadores y literatos de la talla de, entre otros, el propio Sigmund Freud, Jacques Lacan, Carl Gustav Jung, Elias Canetti, Gilles Deleuze y Félix Guattari, autores todos ellos que le dedicarían no pocos artículos, ensayos y discusiones al apasionante historial de Schreber.

Con semejantes antecedentes, no es de extrañar que el realizador británico sintiera pronto la irreprimible tentación de abordar, cinematográficamente primero y

39. Schreber, Daniel Paul: *Memorias de un enfermo de nervios*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1969.

transmediáticamente después, los aspectos más decididamente visuales (y vocacionalmente cronoendoscópicos) de tan delirantes memorias en su interesante *Shock Head Soul*. La exquisita película, a medio camino entre el documental científico y el *biopic* de corte impresionista, ilustra a la perfección las iluminadas visiones que comenzaron a asediar al sufrido Schreber a partir de 1893, momento en el que, según siempre sus propias declaraciones, entró en contacto con el mismísimo Dios. El contacto se producía gracias a un artefacto llamado *Writing Down Machine,* una especie de transmisor telepático con pinta de máquina de escribir esférica que funcionaría a partir de unos hipotéticos «Rayos nerviosos» (o «Nervios divinos») que sólo él podía ver[40]. De esta manera, además de asociar religión y neurosis, el contacto divino tenía algún tipo de canal y espacio físico por el que transitar libremente.

CONCLUSIONES

Decía D. H. Lawrence que lo que los ojos no ven y la mente no conoce, no existe. Esta frase muestra una aguda intuición, poniendo sobre la mesa el problema fisiológico y el ontológico. Quizás Lawrence no tenía muy claros cuáles era los mecanismos de ese conocimiento, que todavía hoy estamos desentrañando. Pero mientras la ciencia avanza y nos sorprende con un mundo que cada día más parece de ciencia ficción, el arte ya ha asumido que para comprender hay que imaginar con toda la libertad posible. Es por ello que aquella lejana *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632) de Rembrandt se convertiría en el *Viaje alucinante* (Richard Fleischer, 1966) emprendido por una alocada tripulación miniaturizada al efecto y con el objetivo de sanar a un paciente enfermo. Ya no nos basta con diseccionar y mirar, ahora tenemos que adentrarnos para comprender. La popularidad de ese viaje ha generado gloriosas réplicas, como *El chip prodigioso* (Joe Dante, 1987) o la hilarante *Osmosis Jones* (Bobby & Peter Farrelly, 2001), fantasías pop muy digeribles, pero esa curiosidad por adentrarnos en el cuerpo humano también nos ha llevado al territorio Cronenberg. Con un posicionamiento elusivo en ocasiones, David Cronenberg convierte el cuerpo en un lienzo, en un campo de batalla en el que escribir el relato de la insoslayable bioevolución que nos aguarda. El cuerpo se convierte en algunas de las primeras películas del director canadiense en el centro de un circuito que recibe numerosas influencias externas (tecnologías informativas, imágenes cancerosas, virus incurables) y excreta a ese mismo entorno los efectos de su indeseada transmutación.

El audiovisual contemporáneo, en su recreación constante de de esas imágenes interiores del cuerpo, ha buscado en la tradición artística anterior sus referentes. Lo que científicos visionarios o artistas avanzados a su época imaginaron, las tecnologías digitales lo han conseguido finalmente recrear. Y una parte esencial de

40. De hecho, su diseño estaba inspirado directamente en las célebres «Esferas de Hansen», las que pasan por ser las primeras máquinas de escribir automáticas (y eléctricas) de la Historia. Patentadas en 1865 por el pedagogo y Pastor danés Hans Rasmus Malling-Hansen (inventor a su vez del taquígrafo), el propio Nietzsche se hizo con una de ellas cuando comenzó a tener problemas de visión.

esa recreación ha comportado que el espectador pueda iniciar una especie de viaje sin desplazamiento, un viaje performativo por el interior del cuerpo humano. Un paseo inmersivo, auxiliado por tecnologías de última generación que logran una imagen de texturas y espacios transitables. Es bien posible que la última frontera se sitúe en el cerebro, ese amasijo de materia y conexiones neuronales que es inmensamente más grande por dentro que por fuera. La forma que el arte audiovisual ha encontrado de representar esa indagación –recordemos que estamos en el siglo del cerebro- es espacializar el proceso, convirtiendo la imagen mental en un mapa por el que podemos movernos a voluntad. Genial e inquietante intuición la de Dalí, con aquel hombre que cae y cae sin poder evitarlo. La enormidad del interior de un cerebro sólo puede entenderse si podemos aceptar que la simple materialidad del órgano no aventura en sí mismo las enormes capacidades de la consciencia. Pero fascinados como estamos por el proceso de conversión de la víscera en chispazo eléctrico y de los chispazos en pensamientos, haremos bien en seguir transitando ese interior hasta que, finalmente, podamos mapear –si tal cosa es posible, o incluso deseable- la consciencia humana.[41]

41. Este trabajo ha sido redactado con el apoyo del proyecto de i+D+i «La autoficción hispánica (1980-2013). Perspectivas intermedisciplinarias y transmediales», número de referencia FFI 2013-40918-P.

BIBLIOGRAFÍA

Aracil, Alfredo: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Cátedra, 1998.

Ballard, J.G.: *Aparato de vuelo rasante*. Barcelona, Minotauro, 1976.

Baudelaire, Charles: «Le Public moderne et la photographie», en *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art*. París, Hermann, 1968.

Belting, Hans: *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2007.

Brakhage, Stan: *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking. Nueva York, McPherson and Company, 2001.*

Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010.

Casanueva, Mario y Bolaños, Bernardo (Coords.): *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 2009.

Crary, Jonathan: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal, 2008.

De La Mettrie, J.O.: *El hombre máquina*. Madrid, Valdemar, 2002.

Doane, M.A.: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.

Druckrey, Timothy: «La conspiración *real*», en Fontcuberta, Joan (ed.): ¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Madrid, La Fábrica Editorial, 2008.

Escohotado, Antonio: *Historia elemental de las drogas*. Barcelona, Anagrama, 1996.

Fontcuberta, Joan: «El futuro del futuro», en Fontcuberta, Joan (ed.): ¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Madrid, La Fábrica Editorial, 2008.

García Manrique, Ricardo: *La medida de lo humano. Ensayos de Bioética y Cine*. Barcelona, Ed. Observatori de Bioètica i dret, PCB-UB, 2008.

Gómez, Susana: «La ilustración científica y el engaño de los sentidos», en Casanueva,M. y Bolaños, B. (Coords.): *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 2009.

Jiménez, José: *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino, 1993.

Joly, Martin: *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós, 2003.

Kaku, Michio: *La física del futuro*. Barcelona, Debate, 2011.

Kuspit, Donald: «Del arte analógico al arte digital», en Kuspit, D. (ed.): *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

La Ferla, Jorge: *Cine (y) digital*. Buenos Aires, Manantial, 2009.

Manovich, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación.* Barcelona, Paidós, 2005.

McLuhan, Marshal: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Diana, 1969.

Miller, Arthur I.: *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

Mirzoeff, Nicholas: «Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización», en Brea, José Luis (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, 161-172.

Nicholls, Peter (ed.): *La ciencia en la ciencia ficción (Volumen II)*. Barcelona, Orbis, 1987.

OUBIÑA, David: *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009.
PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.
RICHARDSON, John R.: *Picasso: una biografía, vol. II, 1907-1917*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
ROBINSON, F.M.: *Science Fiction of the 20th Century. An Illustrated History*. Portland, Collectors Press, 1999.
SCHMITT, Jean-Claude: *Historia de la superstición*. Barcelona, Crítica, 1992, ~~p. 93~~
SCHREBER, Daniel Paul: *Memorias de un enfermo de nervios*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1969.
SHATTUCK, Roger: *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*. Madrid, Santillana de Ediciones, 1998.
SHERRINGTON, Charles S.: *The Integrative Action of the Nervous System*. Nueva York, Scribner, 1906.
SIRUELA, Jacobo: *El mundo bajo los párpados*. Girona, Ediciones Atalanta, 2010.
SOBCZYK, Marek: *De la fatiga de lo visible*. Valencia, Pre-Textos, 2011.
WOOLF, Virginia: *Momentos de vida*, Barcelona, Lumen, 1982.

DOSSIER

BEING PART OF IT: AFFECT AND THE BODY

AFFECTIVE RESONANCE: THE MOVING POTENTIAL OF MUSIC IN GILBERTO GIL'S «AQUELE ABRAÇO»

RESONANCIA AFECTIVA: EL POTENCIAL DINÁMICO DE LA MÚSICA EN «AQUELE ABRAÇO» DE GILBERTO GIL

Jeffrey Manoel Pijpers[1]

Received: 29/10/2015 · Approved: 06/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15501

Abstract
In this article I propose to conceive music as a sonic object that, different from visual art forms, has its own ways of moving through time and space. Through the analysis of the song «Aquele abraço», written in 1969 by the Brazilian musician and performer Gilberto Gil, I will focus on how he narrates an experience, which, I argue, is affectively diasporic. This means that the sense of alienation from the homeland is not exclusively related to a physical separation, but also to the affective induction of this experience. Departing from the notions of Brian Massumi and those of Gilles Deleuze and Félix Guattari about the nature and the experience of affect, I will explore how affect also emerges as an intensity circulating between bodies, which I relate to resonance and harmonic musical representation. This allows me to reflect on the dwelling in multiple worlds that is presented in the song's narration, as well as on its layering of performative characteristics that interact with the listener on an affective level.

Keywords
Affect; resonance; diaspora; censorship; sonic object; Gilberto Gil.

Resumen
En este artículo propongo la música como objeto sónico que, a diferencia de las artes visuales, tiene maneras propias de moverse a través del tiempo y del espacio. Mediante el análisis de la canción «Aquele abraço,» escrita en 1969 por el cantautor Brasileño Gilberto Gil, prestaré atención a su manera de narrar una experiencia que, sostengo, es afectivamente diaspórica. Esto significa que el sentimiento de alienación con respecto a la patria no se debe exclusivamente a una separación física, sino también a la inducción afectiva de esa experiencia. Partiendo de las nociones

1. ASCA, Amsterdam University (*jeffreymanoel@gmail.com*).

de Brian Massumi y las de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre la naturaleza y la experiencia afectiva, exploraré cómo lo afectivo también emerge como intensidad que circula entre cuerpos, relacionándolo con la resonancia y la representación armónico-musical. Esto me permite reflexionar sobre la experiencia, expresada en el nivel la narración, de estar presente en diferentes mundos a la vez, y cómo la multiplicación de características performativas interactúan con el oyente en el nivel afectivo.

Palabras clave
Afecto; resonancia; diáspora; censura; objeto sónico; Gilberto Gil.

INTRODUCTION

How to consider movement through time and space when it concerns music, which, in contrast to visual art forms, operates primarily on the level of the sonic? A song or a musical composition can move through time as it is performed and re-interpreted in different temporal settings, while at the same time its temporal movement can also allude to rhythm and to the progression of melodic structures. Music's movement through space can consist of the relation between a song or musical style and a geographical or cultural location – for example, grunge from industrialized Seattle, rancheros from rural Mexico, gangster rap from marginalized suburbs in big US cities – or of its appropriation in a different stylistic, cultural or socio-political context. But music also literally moves through space in the form of invisible, multidirectional sound waves. Ultimately, music can move its listeners by stirring their emotions, but it can also operate directly on the body, inducing the listener's desire to dance or to move along to a certain melody or rhythm. Music therefore functions according to simultaneous but contrasting dynamics that fluctuate between structure and convention on the one hand, and association and disruption on the other. The progression through a song, as well as the displacement of sound waves through space is linear, whereas a song's re-interpretation and the emotional response of the listener is based on lateral shifts through time and space, creating nonlinear connections, mediated by memory.

Translated to the context of late 1960s and early 1970s Brazil, when the military dictatorship imposed strict censorship on all artistic forms of expression, music had to reinforce a pre-defined image of Brazilian culture that was closely related to the geographical space of Brazil as a nation. The state authorities, after the military coup of 1964, promoted cultural expressions that emphasized Brazil's modernity and its insertion in the global economy, using mass media channels to spread an image of a harmonious and modern Brazilian identity.[2] This identity was closely related to the carnival celebration as it was being invented during the Vargas era and as we still know it today.[3] Resisting this limited perspective of Brazilian culture, the *Tropicália* movement, with Caetano Veloso and Gilberto Gil as its most famous members, used music as a vehicle to show the richness of Brazilian cultural heritage as well as the foreign influences that were also part of daily reality. They drew on *Concretista* poetry – where form and content merged in such a way that the visual representation of a poem reflected its textual message – as well as on the rhythms and melodies of folk songs from the rural *Nordeste*, Brazil's poorest state. They

2. Treece, David; González, Mike: The Gathering of Voices. London & New York, Verso, 1992, p. 314.

3. Do Couto, Bruno Gontyjo: «Em busca de uma modernidade nacional: o movimento modernista e o projeto político-cultural do regime Vargas.» *Latitude* 9.1 (2015), pp. 131 - 168. (160). Under the rule of Getúlio Vargas, between the 1930s and the 1950s, samba was promoted as the official national music that, through the «ritual» of carnival, symbolized the mix of African, Indigenous and Portuguese cultures that had resulted in the new Brazilian identity. Samba-schools, or *blocos*, were given the role of relating Brazilian history through thematic representations that were performed in the samba processions. For further reading on how this folkloric and incomplete representation of a Brazilian culture for the promotion of the country's modernization was contested through poetry, see Treece, David; González, Mike: The Gathering of Voices. London & New York, Verso, 1992.

returned to the legacy of the *bossa nova* tradition just as much as they integrated foreign rock characteristics that echoed the Beatles.[4] According to the censors, the image of Brazilian modernity and progress, based on a clearly defined cultural heritage, was being jeopardized by this musical «contamination» with primitive elements and foreign influences.[5] In this conflict between censors and *Tropicalistas*, the censor's effort to establish a clear separation between inside and outside – of the nation, of legitimized discourse – is subverted by the esthetic standards of the musicians because they do not abide by the same rules of separation.

An experience that parallels the blurring of the inside-outside dichotomy is diaspora. Due to the import of African slaves from shortly after Brazil's colonization until the end of the 19th century, the African diasporic experience is strongly intertwined with Brazilian cultural identity until the present day. Not only because African slave descendants experience a separation from their ancestors' continent of origin, but in the sense of a Brazilian culture that is profoundly alien from the definition of the nation provided by hegemonic discourse, due to its intertwinement with Portuguese colonization, African slave trade and dispossession of its original inhabitants. The Latin American homeland is therefore alien to itself. But the alienation also works in the opposite direction. According to Stuart Hall, a Latin American – or, in this case Brazilian – consciousness of one's cultural descent from Africa is no longer related to Africa as a continent, as a physical place to which a return is possible in order to recuperate the loss of the homeland. Since the deportation of African slaves to Latin America «[...] the original 'Africa' is no longer there. It too has been transformed. History is, in that sense, irreversible.»[6] Diaspora in the Brazilian context can therefore be characterized by the mutual impingement of both sides of the inside-outside dichotomy of nationalist thought. African diaspora in Brazil is not only about a lack but also about a prominent imaginative – not imaginary – presence of Africa in Brazilian culture.

In a similar manner, the use of foreign musical influences by the *Tropicalistas* as a way of redefining Brazilian musical identity suggests that this identity can be defined by its capacity to dialogue with an external world instead of being perceived as influenced by it in a unidirectional way. Significantly, Paul Gilroy's approach to the African diaspora in *The Black Atlantic* frequently uses musical examples to show how stylistic influences on both sides of the Atlantic are involved in an affective exchange that works in both directions. Important to emphasize is that this affective character of the diasporic experience does not exclusively apply to African inheritance or historical consciousness. When most of the *Tropicalistas* were forced to leave the country after being convicted of subversive activities, their absence created a sense of alienation for the ones who stayed in the homeland. Their diasporic experience thus also affected the ones at home, becoming part of what these people experienced as their Brazilian identity.

---

4. Cambraia Naves, Santuza: Da Bossa Nova à Tropicália. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001, p. 47-49.
5. Treece, David; González, Mike: *op. cit*. pp. 315-316.
6. Hall, Stuart: «Cultural identity and diaspora.» Identity: Community, Culture, Difference, London: Lawrence & Wishart (1990), pp. 222-237 (231).

Because diaspora in this context can be understood as an experience by which apparently separated bodies can touch each other in spite of the apparently obvious separations between them, I will use the concept of *affective diaspora*. The adjective «affective» refers to the space of intensity between bodies that not only allows one to cause a change in the other, but that also makes it possible to be acted upon (be affected) by other bodies. It is important to stress that «bodies» are «defined not by an outer skin-envelope or other surface boundary but by their potential to reciprocate or co-participate in the passages of affect.»[7] The concept of affective diaspora thus refers to a diasporic experience that is passed on between bodies and that simultaneously defines the dynamics by which these bodies are no longer separated from one another. As such, the concept proposes a definition of cultural identity that is based on performative practices instead of geographical location.

Returning to the censorship that the musicians of the *Tropicália* movement faced, the expression of an affectively diasporic identity through music suggests a subversion of the dynamics through which censorship operates. Defining cultural and social norms and connecting them to a fixed national space can be likened to musical conventions regarding structure, style and melody. The circumvention of censorship by disrupting musical conventions therefore departs from the premise that a clear separation between an inside and outside territory does not exist. Music can make separated bodies touch each other – and does so through affect.

In the following analysis I will explore the affective dimension of the lyrics and the performance of Gilberto Gil's song «Aquele abraço» and how both relate to the Brazilian context described above. The song will be used to explore not only how affect operates in the performative dynamics between author and audience or listener(s), but also how it works through the lyrics, which evoke affect as they reflect on the affectively diasporic situation of the author and/or *the Sonic I*.[8] In both Gilroy's and my own approach music is the vehicle for an affective exchange between cultures and countries, and between performer and perceiver. In accordance with this, Gilroy argues for a performance-oriented analysis which

> [...] has a wider significance in the analysis of black cultural forms than has so far been supposed. Its strengths are evident when it is contrasted with approaches to black culture that have been premised exclusively on textuality and narrative rather than dramaturgy, enunciation, and gesture – the pre-and anti-discursive constituents of black metacommunication.[9]

Although I would contest Gilroy's description of aspects of performance such as dramaturgy, enunciation and gesture as pre- or anti-discursive, I do want to suggest that these forms of expression, which explicitly involve the body, put a stronger

---

7. Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth (Eds.): *The affect theory reader*. Durham, Duke University Press, 2010, p. 2.

8. Instead of using the term of *the Lyric I* as often recurred to in poetry analysis, I prefer the use of *the Sonic I* as proposed by Cornelia Gräbner to refer to the narrative subject in poetry or music that is being performed and that, in turn, performs the lyrics in their corresponding melodic and rhythmic embedding. Gräbner, Cornelia: «Off the Page and Off the Stage: The Performance Poetry and its Public Function.» Diss. University of Amsterdam, 2007, pp. 198-200.

9. Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London, Verso, 1993, p. 75.

emphasis on affective intensity than textual art and can therefore not exclusively be approached in terms of discourse analysis. When it comes to music in particular, the sonic dimensions, more than the lyrics, facilitate an affective stimulation of the listener's senses.

AFFECT, TRACING THE CONCEPT

Music's pivotal role in the (cultural) articulation of the African diaspora during the era of slave labour in Latin America and the Caribbean also relates to affective operations in a context of censorship and repression. Gilroy, in *The Black Atlantic*, mentions the preference of music over language and writing in the African legacy due to the fact that «the slaves' access to literacy was often denied on pain of death.» He furthermore refers to Edouard Glissant when he stresses the role of the body in forms of communication that work through dance and music.[10] Glissant himself speaks about the «silent universe of the plantation» in the Caribbean context, in order to illustrate how, if there were forms of language through which songs and tales were orally expressed, a fragmentary and discontinuous format was required in order to disguise their content.[11] Translated to the context of the current analysis, the tradition of music in Brazil's diasporic and dictatorial history is rooted in a similar necessity to hide content from the censors by eschewing a logical structure while creating connections on the level of the affective.

Affect, as defined by Seigworth and Gregg in their introductory chapter to *The Affect Theory Reader*, constitutes «an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation as well as the passage [...] of forces or intensities.»[12] They explain intensities as «resonances that circulate about, between and sometimes stick to bodies.» Such resonances cannot be captured by «conscious knowing» but their fluctuation «can serve to drive us toward movement, toward thought and extension.» Affect thus refers to a body's capacity to act or to be acted upon, «to affect or be affected», but resides in the imminence of its movements and thoughts, not their concretization.[13]

Staying with the metaphor used by Seigworth and Gregg, the notion of resonance helps to see the connection between affect and music. Technically speaking, and as explained by Edward W. Large in his article «Resonating to Musical Rhythm,» in relation to music, resonance «refers to the response of an oscillation, exposed to a periodic stimulus, whose frequency stands in some particular relationship to

10. Gilroy, Paul: *op. cit.* pp. 74-75.

11. Glissant, Edouard: «Creolization in the Making of the Americas.» Caribbean Quarterly (2008), pp. 81-89 (86). Although the quoted example mainly focuses on the imposed prohibition of the slaves' access to language, in accordance with the central focus of this analysis, it should be stressed here that music as a sonic form of communication on the plantation was also triggered by a need for expression in a multi-linguistic setting, caused by the difficulties of communication amongst slaves from different African linguistic regions.

12. Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth (Eds.): *Op. Cit.* p. 1.

13. Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth (Eds.): *Op. Cit.* pp. 1-2.

the oscillator's natural frequency.»[14] This description can, for example, refer to a note that is transferred from one string to another, where the oscillation of one is being picked up by the other due to a relative proximity in frequency. The relation between strings that respond to each other's frequencies because of resonance is as that of bodies that, through affect, either act or are acted upon. Like resonance, affect causes a change in the other body. It is a phenomenon that can only be known by its effect (the resonating string), not by the medium of transference itself, which is situated in the in-between of the bodies in their relationship of affective proximity.

In his article «Affective Operations of Art and Literature», Ernst van Alphen stresses that affect as a concept is not to be confused with feelings or emotions, as these refer to the result of an affective exchange, a translation to a subjective experience that can be classified or put to words:

> Although affects are social, that is, they are the result of an interactive process from without, the linguistic or visual content or thoughts attached to that affect belong to the person to whom the affect is transmitted. [15]

It is because of this non-subjective characteristic that inanimate objects such as artworks or literary texts are capable of working by means of affect. In this case, affect, just like resonance, exists only in the in-between of subject and object. Not directly tied to the particular emotion, or frequency, that it strums in the receptive subject, it is the space through which the affective transmission takes place and where the connection between subject and object exists on the basis of the event of this exchange.

In «The Autonomy of Affect», Brian Massumi recognizes this ungraspable nature of affect as a hurdle for «theories of signification that are wedded to structure [...]» and argues that, by focusing on, for example, linguistic or narratological structures, such approaches fail to capture «the expression event.»[16] He later adds to this that «affect is unqualified. As such, it is not ownable or recognizable, and is thus resistant to critique,» which would suggest that affect, by nature, also resists analysis.[17] Taking into account the passage from Van Alphen quoted above, an analysis of affect can therefore only focus on affect's results as it is translated into social or subjective experience – when, in other words, it becomes structured.

Massumi explains this by referring to Spinoza's philosophy of affect, in which the experience of an impingement of the body (affect) is accompanied by an unconscious idea of this impingement. Conscious reflection on the affect can only take place if there is «an idea of the idea of the affection.» He summarizes this as:

> [...] the philosophy of the becoming-active, in parallel, of mind and body, from an origin in passion, in impingement, in so pure and productive a receptivity that it can only be conceived

14. Large, Edward W.: «Resonating to musical rhythm: theory and experiment.» The psychology of time (2008), pp. 189-232 (198).
15. Alphen, Ernst van: «Affective operations of art and literature.» Res 53 / 54 (2008), pp. 20-30 (24-25).
16. Massumi, Brian. «The autonomy of affect.» Cultural Critique (1995), pp. 83-109 (87-88).
17. Massumi, Brian. *op. cit*. p. 88.

as a third state, an excluded middle [...]: affect. This «origin» is never left behind, but doubles one like a shadow that is always almost perceived, and cannot but be perceived, in effect.[18]

Consequently, I will not talk about «affects» as countable and classifiable, but of affect as a singular noun, indicating a space of contact, event and movement.[19] My analysis focuses on the effects of affect, whilst the objects of analysis can be the affected subject – including the subject performing the analysis – or the mechanisms by which the affective transmission takes place. In the close reading of Gilberto Gil's «Aquele abraço» on which I will now embark, the focus on affect requires an awareness of why and how certain affectively induced responses by the audience of the live event or by the listener of the recording can be observed or deduced. The lyrics of the song are represented below, where a first glance already gives an impression of the rhythmic and interjectory character of the song:

Aquele abraço	That Embrace*
O Rio de Janeiro continua lindo	Rio de Janeiro is still beautiful
O Rio de Janeiro continua sendo	Rio de Janeiro continues to be
O Rio de Janeiro, fevereiro e março	Rio of January, February and March
Alô, alô, Realengo	Hello, hello, Realengo,
Aquele abraço	That embrace
Alô torçida do Flamengo	Hello stadium of Flamengo
Aquele abraço	That embrace
Chacrinha continua balançando a pança	Chacrinha is still wiggling his belly
E buzinando a moça e comandando a massa	And honking women and commanding the masses
E continua dando as ordens no terreiro	And still giving his orders in the country
Alô, alô, seu Chacrinha	Hello, hello, sir Chacrinha
Velho guerreiro	Old warrior
Alô, alô, Terezinha	Hello, hello, little Tereza
Rio de Janeiro	Rio de Janeiro

*Gil, Gilberto: «Aquele abraço.» Gilberto Gil. Rio de Janeiro, Philips Records, 1969. LP. My translation.

18. Massumi, Brian. *op. cit*. pp. 92-93.

19. By making this statement, I differ from theories that draw on the work of Silvan Tomkins, whose psychological work on affect was introduced in cultural theory by Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank through their article «Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins.» They share and defend Tomkin's argument that (plural) affects, although experienced in the mind, are rooted in the body and can be analyzed and classified there. My decision to follow Deleuze and Massumi's definition of affect as a (singular) space of intensity, or, in my musical analysis, resonance, places affect in the space of transmission that can be either in the body, between bodies, between continents or even across chronological or diachronic time. The classifiable bodily aspects, in turn, are related to what Van Alphen called emotions or the effects of affect.

Alô, alô, seu Chacrinha	Hello, hello, sir Chacrinha
Velho palhaço	Old clown
Alô, alô, Terezinha	Hello, hello little Tereza
Aquele abraço	That embrace
Alô moça da favela	Hello girl from the suburbs
Aquele abraço	That embrace
Todo mundo da Portela	All of the samba school Portela
Aquele abraço	That embrace
Todo mês de fevereiro	All throughout February
Aquele passo	That procession
Alô banda de Ipanema	Hello band of Ipanema
Aquele abraço	That embrace
Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço	I draw my own travels around the world
A Bahia já me deu régua e compasso	Bahia already gave a ruler and a compass
Quem sabe de mim sou eu	I am the one who knows about me
Aquele abraço	That embrace
Prá você que me esqueceu	To you who has forgotten me
Aquele abraço	That embrace
Todo o povo brasileiro	All Brazilians
Aquele abraço	That embrace

RESONANT BODIES

The first time Gil performed «Aquele abraço» live was at the concert in 1969 that was to pay for his flight to London. He and Caetano Veloso had been incarcerated for a month, after which the Brazilian military authorities ordered them to leave the country for an indefinite amount of time. They were allowed to organize a final concert to earn the money for their flight to London. Gil wrote «Aquele abraço» specifically for this concert as a way of saying goodbye to his country. The song is a salute of the Sonic I to Rio de Janeiro, with the city standing, *pars pro toto*, for the whole of Brazil, which Veloso explains in *Verdade Tropical*. Because the imminent departure of Gil and Veloso was not known to the public yet, and also because they did not want to provoke the authorities too much during this concert, the message of the song was disguised in such a way that, for the censors and the audience, it could just as well be a cheerful samba or a loving tribute to Brazil, instead of a message of good-bye.[20] For this reason, the song's rhythm, melody and lyrical

20. Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2008, pp. 418-419.

structure resemble a happy carnival samba. As for the textual content, the lyrics of the song are a salute to Rio de Janeiro, a 'hello', «alô,» by a Sonic I who returns, after his «travels around the world,» to his beloved city with its urban spaces, its habits and its characters. At different levels, a tension between contradictory situations is thus created: the narrative of the Sonic I tells the inverse story of what the author is about to experience and the sound of the song triggers a celebratory response from the audience that contrasts with the sad circumstances under which the song was written. In this case, then, affect can be approached either as a space of resonance between the bodies of the narrator and the Sonic I or as an intensity in the performance that can trigger different emotional responses, depending on whether the listener is informed about the situation of the author, or not.

To start with the song as a performance: its affective character can be deduced from the song's emphasis on participation by the listener or the audience. The repeating chorus of «aquele abraço,» which in the refrain is alternated with the inserted lines of the artist or the Sonic I, functions as a question and answer structure that is easily picked up on even a first listening. Gilroy refers to this call and response structure of «antiphony» as one of the «principal formal feature[s] of [black] musical traditions» (78). Another affective aspect of the song resides in the danceable rhythm that invites the body (or a part of it: feet, hips, head, fingers) to move along to an upbeat rhythm. The listener or the audience therefore constitutes the affected body, the object to whom the performance is directed and which becomes part of the performance because it is touched by it. The combination of this rhythm, together with the uplifting sound of the major chords that the song consists of, is more likely to bring a smile to one's face than, for example, a melancholic minor tonality.[21] The affective transmission through which the listener tunes into the cheerful character of the song and therefore aligns with the emotion that is being expressed, is what Van Alphen refers to as «entrainment.»[22]

The concept of entrainment, denoting an alignment of emotions, can also be approached from a musicological perspective. A technical definition of musical entrainment is given by Clayton, Sager and Will, who describe it as «two rhythmic processes [that] interact with each other in such a way that they adjust towards and eventually 'lock in' to a common phase and/or periodicity.»[23] They also stress the difference between entrainment and resonance. Entrainment is composed of

21. Crowder, Robert G. «Perception of the major/minor distinction: III. Hedonic, musical, and affective discriminations.» *Bulletin of the Psychonomic Society* 23 / 24 (1985), pp. 314-316. The question why major tonalities are related to positive emotions and minor has more negative connotations still lacks a clear, uniform answer. In the context of psychoacoustic studies, two possible arguments are given by Marianna Pinchot Kastner and Robert Crowder as a part of their experiments with major/minor perception by young children. The first argument follows the theory by the physicist Hermann von Helmholtz, who argues that the minor tonal spectrum, because of its complex frequency relations because of smaller intervals in its harmonic configurations, is more prone to cause an effect of roughness for the listener, hence an association of negativity. The other argument, following Crowder's theory, suggests that the response is culturally induced, as most of children's lullabies are sung in major tonalities. The higher level of familiarity with these tonalities therefore trigger more positive responses.

22. Alphen, Ernst van: *op. cit.* p. 25.

23. Clayton, Martin, Rebecca Sager, and Udo Will: «In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology.» *European meetings in ethnomusicology*, 11 (2005), pp. 3-142 (3).

a combination between two or more autonomous oscillators whose rhythmic processes (oscillations) are not dependent on interaction. The difference from resonance is that resonance does not consist of two autonomously active components, as becomes clear from the example of a resonance box that stops producing sound once the tuning fork is removed from it.[24] Resonance, from the author's perspective, therefore needs an empty receiver, whereas entrainment implies two actors that eventually synchronize their movements. If brought to bear on resonance as equivalent to affect in the current analysis, this concept of resonance could create an image of affect as a passive process. Entrainment, then, would seem to be a more appropriate concept. However, I want to argue that affect is neither the one nor the other (from a musicological perspective, that is), but that it brings together key elements of both concepts. In the following, therefore, my use of resonance to clarify the workings of affect, specifically in music, also includes the characteristic of autonomy taken from the concept of entrainment.

Returning to the performance of «Aquele abraço,» the effect of the audience's happy response to the cheerful carnival-rhythm is not based on an effect of affect that can be linked to the above description of resonance, where the audience functions as an empty vessel. The reason is that the performance of «Aquele abraço» as a samba composition was performed in Brazil, where most of the cheerful responses mentioned above are likely to have been culturally induced – at least for a large part of the audience. In other words, the results of its affective operations are structured by cultural memory. A samba performance in Brazil is supposed to be a happy celebration where people are expected to smile, dance and sing along. The audience also takes an active part when it comes to translating affect to an emotional response, by situating it within a cognitive structure. The audience, therefore, functions as an autonomous «oscillatory system» that also partly conditions the other system as they oscillate together and tune into one another. The exchange is affective in the sense that it involves two bodies that not only act, but that are also being acted upon, in reciprocal fashion.

By now it is clear that although «Aquele abraço» might have been perceived as a happy song, it is more than that. Whilst the carnival resemblance is probably one of the reasons why neither the censors nor probably most of the audience picked up on the sad reason for the song, this does not fully undo its melancholic undertone. Melancholy, however, can probably only be felt (or, in other words, experienced as an effect of affect) if the story behind the song's existence is known by the listener. Both types of responses, be they induced by cultural memory or by knowledge about the reality behind the song's narrative, show that emotions are triggered by affect, but are not directly connected to it. The effects are structured by culture or by cognitive processes, not just by affect itself. Considering affect as resonance, from this perspective, does not imply that its objects function as empty vessels in reaction to a dominant, active subject or oscillatory system. Resonance is rather the affective connection between two (or more) bodies that are not necessarily

24. Clayton, Martin, Rebecca Sager, and Udo Will: *op. cit*. pp. 3-4.

aligned emotionally. The link with entrainment, therefore, is that affect relates to the connection between two or more bodies, where these bodies trigger a (rhythmic) change in each other – which, in the human body, leads to an emotional perception of that change – without necessarily synchronizing emotionally. They tune into one another through the resonance of affect, which itself is still empty of emotional definition.

Focusing on the performance of «Aquele abraço,» a contrast between the song's performance (the happy carnival) and its performative aspect (the melancholic goodbye to one's country) can be observed. In the performance, the author playacts a happy carnivalesque samba, whereas on the performative level he is actually saying goodbye to his country. For the spectator, however, the performance does not contradict the performative unless Gil's story behind the song is known. In this case, affect can be recognized by its results, which are mediated by the (linear) narrative of the facts that are available to the spectator. Either cultural memory is likely to trigger a cheerful response to the samba, or the immanent goodbye to the homeland behind the samba will cause a melancholic reception. As seen above, the emotional response is set in motion by affect, but the translation into a particular emotion is defined by a particular narrative.

At the same time, the cheerful samba can also be a performative expression of love towards the homeland, caused by the affectively diasporic experience of the author. The imminence of his departure already induces him to being capable of perceiving the homeland retrospectively, before actually departing. One could then argue that the author, through the Sonic I, is performing his role as a diasporic subject. Performance in this case is not mediated by memory, as the memorization of a text or score, but by a projection of the future as an inversed memory. What this observation suggests is that affect can also resonate between narratives. In this case, between the narrative of the Sonic I and the author, where one narrative is not dominant over the other because of different narrative levels of authority. Instead, the discussion above has indicated that the author as a body can just as well be impinged by the Sonic I of his or her own narration. Here, my analysis adds an important point to Massumi who states the following about the difference in character between intensity and narrative:

> Intensity would seem to be associated with nonlinear processes: resonation and feedback which momentarily suspend the linear progress of the narrative present from past to future.[25]

As argued in the analysis above, the affective resonance between different narratives therefore also makes it possible to perceive a non-linear potentiality in the narrative.[26]

---

25. Massumi, Brian. *op. cit*. p. 86.

26. Also see MÜhlhoff, Rainer: «Affective Resonance and Social Interaction.» *Phenomenology and the Cognitive Sciences* (2014): 1-19. Although my concept of *affective resonance* coincides with the concept from psychological theory used by Mühlhoff, they are not identical. Our theories partly converge in that they draw on the premise of a reciprocal influence between different oscillatory sources that can either be physical elements (such as vibrating guitar strings) or social actors. But where I focus on the narrative implications of the concept from a primarily musical

The idea of resonation is, once again, best explained when related to music. In *A Thousand Plateaus*, Deleuze and Guattari refer to the same image of non-linear dynamics when they explain the difference between memory and becoming. According to their theory, where they state that «becoming is an antimemory,» they refer to music in order to explain the difference between memory as a linear system and becoming as the non-linear forming of blocks:

> Musical representation, on the one hand, draws a horizontal, melodic line, the bass line, upon which other melodic lines are superposed [...]. On the other hand, it draws a vertical, harmonic line or plane, which moves along the horizontals but is no longer dependent upon them; it runs from high to low and defines a chord capable of linking up with the following chords.[27]

In this image of musical notation, harmonics is used to show how the (vertically arranged) consonant relation between different notes in a chord proceeds to other chords in a movement that is not dependent on the way in which the musical theme moves on, but that works according to an auditory logic instead. When we connect this to the discussion above, it suggests that the combination of the narrative of the Sonic I who returns to the homeland with the story of the author/artist who is yet to leave creates a vertical resonance between two apparently separate worlds. This resonance creates an alternative narration that, in nuance to Massumi's characterization, does proceed along a horizontal axe, to stick to Deleuze's and Guattari's terminology, but according to different rules: what makes the narrative of the author and that of the Sonic I interact is not to be found within the logic of their separate narrations, but in the affective resonance between both.

The way of reading this interaction of narratives is to approach it indirectly, through the relation of proximity by which apparently separated worlds affect each other through a resonance, a vertical instead of a horizontal one: affective diaspora.[28] The Sonic I of «Aquele abraço» narrates a return to the homeland whereas the author who speaks through this Sonic I has not yet left the country. In other words, the author is capable of performing this imagined return because he is affected by the imminence of his own departure, which, in a non-chronological, non-linear narrative allows him to give an account of his own return, through the eyes and the voice of the Sonic I, from an outsider's perspective, or, stated differently, from the perspective of the returning traveller. This affectively diasporic experience is captured in the stanzas «Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço / Bahia já me deu régua e compasso,» which can be translated as «I draw my own travels around the world / Bahia already gave me a ruler and a compass.»

---

perspective, Mühlhoff approaches the social dimensions of the concept from a philosophical and psychological point of view.

27. Deleuze, Gilles and Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*. 1980. London, Continuum. 2004, pp. 324 - 325.

28. My use of the expression «relation of proximity» could be misinterpreted as a statement that affective diaspora is only metaphorically present in the narration. This is not the case. Affective diaspora refers to an actual experience of the author, into which the song offers an artistically colored insight. The *relation* between the actual experience and the way in which the narrative works, however, is metaphorical in the sense that one can be read analogously to the other.

The Sonic I says that he «draws» his «travels around the world,» as if he were marking his itineraries on a world map. The remark that Bahia provided him with the measuring tools (ruler and compass) to draw out these itineraries suggests that Bahia predetermines the routes taken by the Sonic I. The starting point and final destination of the Sonic I's travels, however, is not Bahia but Rio de Janeiro, which the Sonic I perceives as «still beautiful.» This observation only makes sense if the Sonic I already feels a distance towards the city even though he has not yet left it. At the same time, it refers to an experience that he can only have upon his return after a physical separation of a certain period of time. The itinerary he draws around the world, therefore, is a travel that is both a departure and a return, or neither. The fact that the Sonic I is capable of perceiving Rio de Janeiro as «still beautiful» even before his departure implies that the outside world is already inscribed in the city as it is in the present. By the same token, the implied future return is not a homecoming to a fixed place of origin. Bahia, as the element that provides the Sonic I with the measuring tools to draw his travels around the world, always already invests the traveller with an irremediable experience of foreignness. The lyrics emphasize the way in which Bahia pervades the outside world through the travels of the Sonic I: «I draw my own travels around the world / Bahia already gave me a ruler and a compass.» In these verses, a second possible translation of the word «traço,» related to the verb «traçar,» is suggested, in which it becomes «trace» (Oxford Dictionaries). This translation suggests that the lines drawn on the world map by the Sonic I are also a trace, referring both to the trace Bahia has left in him and the trace he is now leaving, through it, on the outside world.

Significantly, the reference to Bahia creates a direct link with Gil's personal life, as it is his place of birth. Situated on the east-coast, Bahia was not only an important point of arrival and dispatching of African slaves in Brazil, but also a region with a large slave population due to the extensive amount of sugar plantations.[29] After the abolition of slavery, Bahia remained the primary area of settlement of African descendants, which resulted in the region's being known, until the present day, for the vividness of its African artistic, culinary and religious traditions. Gil's reference to Bahia is therefore not a mere invocation of his place of birth, but to his inheritance of the African diaspora as a descendant of the African slaves from Bahia. Returning to the analysis above, I mentioned that the Sonic I, at his return, also introduced part of the outside world into the homeland. The current interpretation of the lyrics suggests, in addition, that the inverse movement also takes place: the outward travel introduces the homeland into the external world in the form of a referential framework through which the journey is experienced. More importantly, however, it also shows that the homeland was already pervaded by the outside world before the Sonic I began his travels, due to the African diaspora. The Bahian inheritance of the «ruler and the compass» will therefore inevitably

29. Schwartz, Stuart B.: *Sugar plantations in the formation of Brazilian society: Bahia, 1550-1835*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985. This book is an influential historical work for further reading on slavery and the sugar plantations with a particular focus on Bahia.

lead the Sonic I along the old routes of the slave trade, following the traces of his inheritance, be it at his departure or his return: the affective character of his diasporic experience thus resonates in both directions.

There is also another way of translating the word «compasso,» which the Sonic I mentions as one of the things that was given to him by Bahia. Carnival, as an important element of the African legacy that is kept alive in Bahia, is characterized by group processions in the streets during its annual celebration: the marches of the so-called *blocos*.[30] Because «Aquele abraço» is an interpretation of a carnival song, the *compasso* as the Bahian inheritance of the Sonic I can therefore also allude to «compass» in the sense of the Latin contraction between *com-* (together) and *passus* (step) which means «keeping step in a march.»[31] Although this other possible meaning of compass is still mentioned in combination with a measuring device, «*régua* e compasso,» it adds a possible affective dimension to the Sonic I's inherited diasporic itinerary. This alternative reading also makes it possible to read «régua» as an allusion to «ruler» in a musical way, where it could refer to «measure,» the horizontal divide of music as a progression along a notebar. This refers back to the quote from Deleuze and Guattari earlier, in which the horizontal progression and vertical harmony of musical notation are no longer dependent on one another, but can nonetheless resonate with another. The itinerary that the Sonic I draws with the help of the «régua and compasso» as musical measuring tools is therefore more than just a linear progression. It is also a movement that leaves traces by connecting worlds and bodies on the affective level, causing them to resonate with each other.

In other words, instead of being guided by a device that points only in one direction and that has to be interpreted with the intellect in order to keep a steady direction, the rhythmic, affective compass as guidance works on the body of the Sonic I and is unidirectional in its quality of resonance. The compass is therefore an *allusion* to how the outer world was already working through the body of the Sonic I since his birth, how it will continue to do so during his absence from the homeland, but also how the imminence of departure, which resonates with the author instead of the Sonic I, has already caused a change in his bodily perception through affect.

I have emphasized the word «allusion» above, in order to stress how its affective character takes it beyond the status of metaphor. Mieke Bal has argued for the use of allusion over metaphor because it is more true to the relation of proximity between an object and that what it refers to. Also, it does not replace one meaning by another in the way a metaphor does, but includes the latter meaning in the former:

30. Butler, Kim D.: *Freedoms given, freedoms won: Afro-Brazilians in post-abolition, Sao Paulo and Salvador*. New York, Rutgers University Press, 1998. In this book Butler elaborates on the double function of Carnival in Brazil as both a tradition that kept the African inheritance alive and a festivity that, for political reasons, also became a platform to reaffirm modernity in Brazil. Here she also discusses how the creation of Carnival clubs that set out to revive their African inheritance, had to deal with state interference based on prejudices.

31. OED Online: *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, June 2015. Web. 22 July 2015. *www.oed.com*

> Allusions, as distinct from metaphors, are small and unobtrusive, and yet 'in touch with' what they allude to; they preclude collapsing meanings, but they also preclude distance.[32]

Because allusions, according to Bal, suggest a message, through the mediation of an image, «by affect, and not by the poor logic of persuasion», the function of the compass in Gil's sonic narrative is not only a reference to the inclusion of the outside world in the body of the Sonic I, but also affectively includes the outside world into this image.[33]

Back to Gilroy. At the start of this text I mentioned his recourse to musical examples in order to argue for the necessity of an affective approach towards cultural expressions that are marked by diaspora and repression. Music, from this perspective, is a form of expression that not only works through discourse in order to be apprehended by the intellect, but also resonates affectively at the level of the body, a resonance that can be understood only by what its (bodily) effects are or by how it is mobilized through the performance. Moreover, apart from what it is able to do at the level of the affective, it also represents how affect works. Gilroy uses the example of a song that circulates between America, Europe and the Caribbean, where the African origins of the composition are being re-interpreted with every new recording of the song, to show how diaspora does not consist of a «one-way flow of [African] culture from east to west.»[34] Instead, diaspora works affectively, in all directions, changing and being changed by all the bodies that it touches. How this works becomes clear in the above analysis of «Aquele abraço,» where the African diaspora of the slaves is seen to affect the culture of Bahia, which is seen to affect the perception of the world of the Sonic I and simultaneously his imminent departure and fictive return. In the words of Gilroy:

> The very least which [...] music and its history can offer us today is an analogy for comprehending the lines of affiliation and association which take the idea of the diaspora beyond its symbolic status as the fragmentary opposite of some imputed racial essence.[35]

These «lines of affiliation and association,» reminiscent of the ideas exposed in the earlier quotes of Massumi and Deleuze, are not based on a horizontal connection between notes, geographies or bodies, but allude to the vertical resonance that destabilizes the position of notes or bodies as a fixed point within a horizontal progression of melodies, narratives or diasporic trajectories. In a similar fashion, affective diaspora alludes to the experience of bodies that resonate with each other on both sides of apparently separated realms, destabilizing them both. No longer are they part of a horizontal progression within a single melody, narrative, discourse or nation; instead, they are traversed vertically, pervaded by parallel narratives and discourses, affectively resonating with other bodies.

---

32. Bal, Mieke: «Response: Ariel Dorfman's quest for responsibility.» *The Art Bulletin* 91.1 (2009), pp. 44-50 (47).
33. Bal, Mieke: *op. cit*. p. 47.
34. Gilroy, Paul: *op.cit*. p. 96.
35. Gilroy, Paul: *op.cit*. p. 95.

FINAL THOUGHTS

What the image of the *abraço*, the embrace from Gil's song, can teach us at this point is that affective resonance makes it possible for bodies to touch each other in a way that does not proceed through direct skin contact. Resonance travels through sound waves and can literally impinge on the body through these vibrations. Depending on the frequency and the volume of the receiving body, a sound can either be heard by the resonance it causes in the eardrums, or felt directly as a vibration on the skin.[36] Its potentiality of touch is therefore multiple, even if the receiving body tends to translate it into a singular experience, similar to the way affect is translated into emotion. The *abraço* in Gil's song exceeds the potential of a normal embrace between two people, because it is capable of touching different types of bodies at the same time. In fact, the song itself functions as an all-encompassing embrace of Rio de Janeiro, comprising the «Realengo» neighborhood of the military headquarters, the «girl from the favela,» Chacrinha the «old clown» and «all Brazilians.» The embrace is affective in the sense that it is multidirectional, making it capable, like resonance, of touching all the entities that are mentioned in the song at the same time.

But the allusion to the embrace is also multiple in character. As observed earlier, the embrace implies both a reunification of the Sonic I with his homeland and a goodbye to it; both the conclusion of an approaching movement between bodies and the starting point of a movement of separation. The Sonic I does not merely celebrate all the beauty he recognizes in the city, but also embraces the neighborhood that represents Gil's incarceration by the military. By the end of the song he even gives an embrace «to you who has forgotten me» which, in contrast with the gesture of recognition between two old friends that meet again, evokes the image of the embrace as resisting oblivion, of reinstating one's presence and reaffirming one's existence through the act of touch.

Ultimately, the embrace is also a simultaneous opening and closing; opening oneself up to another body in order to affect or be affected by it, and at the same time the closing of one's arms around another body, creating a new multiple unity of two bodies that separate themselves from a larger whole. In «Aquele abraço» the opening up of the embrace connects the Sonic I to the rest of the world, but at the same time the rest of this world is kept at a distance by the «*régua e compasso*» that Bahia gave him and that reduced the randomness of his «travels around the world» to the repetition of the trajectory he inherited from his ancestors. The movement of Gil's music is therefore multidirectional, simultaneously moving inward and outward, progressing into an outer world whilst at the same time circling back to

36. Goodman, Steve: *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MIT Press, 2010, p. 109. In this work Goodman approaches the concept of affect and its psychological and physical effects on bodies. In doing so, he creates a relation between sound art and music culture on the one hand, and acoustic weaponry in modern warfare on the other. As a way of demonstrating the physical effects that can be caused by resonance, he refers to a U.S. Army report about a «vortex ring generator,» a «nonlethal» acoustic weapon that is used to disperse big crowds by causing a bodily impact on targeted individuals. The weapon does so by emitting «concussion pulses at frequencies near the resonance of human body parts.»

where it came from. Any attempt to define this movement by either of its tendencies would mean censoring music's affective potential. The challenge is therefore to analyze music's textual and sonic narratives without reducing them to unidirectional, linear arguments, by reading into the simultaneousness of their antagonistic movements. In other words, where the object of analysis operates through affect, this object should be approached on its own terms, affectively.

BIBLIOGRAPHY

Alphen, Ernst van: «Affective operations of art and literature.» *Res* 53 / 54 (2008), pp. 20-30.

Bal, Mieke: «Response: Ariel Dorfman's quest for responsibility.» *The Art Bulletin* 91.1 (2009), pp. 44-50.

Butler, Kim D.: *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition, Sao Paulo and Salvador*. New York, Rutgers University Press, 1998.

Cambraia Naves, Santuza: *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

Clayton, Martin, Rebecca Sager, and Udo Will: «In Time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology.» *European Meetings in Ethnomusicology* 11 (2005), pp. 3-142.

Crowder, Robert G. «Perception of the Major/Minor Distinction: III. Hedonic, Musical, and Affective Discriminations.» *Bulletin of the Psychonomic Society* 23 / 24 (1985), pp. 314-316.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus*. 1980. London, Continuum. 2004.

Do Couto, Bruno Gontyjo: «Em busca de uma modernidade nacional: o movimento modernista e o projeto político-cultural do regime Vargas.» *Latitude* 9.1 (2015), pp. 131-168.

Gil, Gilberto: «Aquele abraço.» *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro, Philips Records, 1969. LP.

Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London, Verso, 1993.

Glissant, Edouard: «Creolization in the Making of the Americas.» *Caribbean Quarterly* (2008), pp. 81-89.

Goodman, Steve: *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MIT Press, 2010.

Gräbner, Cornelia: «Off the Page and Off the Stage: The Performance Poetry and its Public Function.» Diss. University of Amsterdam, 2007.

Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth (Eds.): *The Affect Theory Reader*. Durham, Duke University Press, 2010.

Hall, Stuart: «Cultural Identity and Diaspora.» *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart (1990), pp. 222-237.

Large, Edward W.: «Resonating to Musical Rhythm: Theory and Experiment.» *The Psychology of Time* (2008), pp. 189-232.

Massumi, Brian. «The Autonomy of Affect.» *Cultural Critique* (1995), pp. 83-109.

Mühlhoff, Rainer: «Affective Resonance and Social Interaction.» *Phenomenology and the Cognitive Sciences* (2014): 1-19.

OED Online: *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press. Web. <*www.oed.com*>

Oxford Dictionaries. Portuguese - English. Web. <*www.oxforddictionaries.com/pt*>.

Schwartz, Stuart B.: *Sugar Plantations in the Formation of Brazilian Society: Bahia, 1550-1835*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Sedgwick, Eve Kosofsky, and Adam Frank: «Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins.» *Critical Inquiry* (1995), pp. 496-522.

Treece, David; González, Mike: *The Gathering of Voices*. London & New York, Verso, 1992.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2008.

MICRO-UTOPÍAS DE LO COTIDIANO, ESPACIOS DE ENCUENTRO EN EL ARTE RELACIONAL: UNA APROXIMACIÓN A CIERTAS ACCIONES DE MARINA ABRAMOVIĆ Y TINO SEHGAL

MICRO UTOPIAS OF THE QUOTIDIAN, MEETING SPACES IN RELATIONAL ART: AN APPROACH TO SOME PERFORMANCES OF MARINA ABRAMOVIĆ AND TINO SEHGAL

Laia Manonelles Moner [1]

Recibido: 28/10/2015 · Aceptado: 16/02/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16030

Resumen

En el presente artículo se analiza la concepción de estética relacional de Nicolas Bourriaud, ahondando en la estrecha vinculación de ciertas prácticas artísticas performativas con la participación activa del espectador en la creación de situaciones construidas. A partir de determinadas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal, en las que el público deviene uno de los agentes principales, se bosquejarán los vasos comunicantes entre el creador y la audiencia, entre la experiencia individual y la colectiva. Bajo tales premisas el arte parte de la voluntad de emocionar, conmover, conmocionar, y se establece claramente la conexión entre la esfera pública y la íntima. Dentro de dichos parámetros la obra de arte deviene un intersticio social, un instrumento para esbozar nuevos modos de relación, lo que Bourriaud denomina «utopías de proximidad» o «micro-utopías». Tales situaciones construidas entienden la creación, en definitiva, como un dispositivo para dar que pensar y fomentar el diálogo y el pensamiento crítico.

Palabras clave

Arte relacional; Situaciones construidas; Arte de acción; Nicolas Bourriaud; Marina Abramović; Tino Sehgal.

1. Dra. Laia Manonelles Moner, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Grupo de investigación AASD (*laiamanonelles@ub.edu*).

Abstract

This paper analyses the concept of relational aesthetics proposed by Nicolas Bourriaud considering the close connections of some performative art practices with the active participation of the spectator in the creation of «constructed situations». I will examine a range on actions of Marina Abramović and Tino Sehgal, in which the audience becomes one of the main agents: stressing the relationship between creator and spectator, between individual and collective experience. Under such premises art shows the will to move, to touch, to affect deeply, connecting the public with the private sphere. Within these parameters, the work of art emerges in the interstices of society as a tool to outline new ways of creating relations, which Bourriaud termed «utopias of proximity» or «micro-utopias». Such situations understand creation as a device to give food for thought and encourage dialogue and critical thinking.

Keywords

Relational Art**;** Constructed situations; Performance; Nicolas Bourriaud; Marina Abramović; Tino Sehgal.

INTRODUCCIÓN

Así como pienso que es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en la universidad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental.[2]

Nicolas Bourriaud recoge la cita de Félix Guattari para exponer cómo las micro-utopías de lo cotidiano actualmente ocupan el lugar de las grandes utopías sociales y de la esperanza revolucionaria, señalando que estas «tentativas microscópicas» devienen la base de las prácticas artísticas actuales.[3] Bourriaud, en su obra *Estética relacional* (1999), se pregunta si es posible en el campo del arte –abocado tradicionalmente a la «representación»– generar interacciones, dentro de un contexto en el que la «sociedad del espectáculo» que describía Guy Debord potencia unas relaciones humanas que ya no son «vividas directamente».[4] Bourriaud se preocupa por enfocar cómo la emergencia de las nuevas tecnologías y medios de comunicación, siendo ejemplos paradigmáticos las aplicaciones de internet y el multimedia, son indicadores de un deseo colectivo de forjar nuevos espacios de sociabilidad. No obstante, advierte que a la «sociedad del espectáculo» le sucedería lo que denomina «la sociedad de los figurantes», pues en tales marcos virtuales aparece la ilusión de una democracia interactiva.[5]

Aquí es necesario recordar cómo Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo* (1967), analiza las patologías de la sociedad, convirtiendo sus reflexiones en un manifiesto político que contribuyó al marco filosófico de lo que ocurriría un año después en el Movimiento del Mayo del 68 en París. Debord empieza su obra con una cita de Walter Benjamin para remarcar una de las principales problemáticas de la sociedad contemporánea: «La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético».[6] Debord recoge tales ideas para denunciar cómo el sistema capitalista aboca a los trabajadores a la explotación laboral a la vez que a un consumismo compulsivo. Según el pensador francés el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual y es utilizado por las estructuras de poder para mostrar «El Modelo» que los ciudadanos deben seguir para integrarse e identificarse con los patrones impuestos, potenciando una sociedad homogénea, alienada e individualista. El autor alerta que el público deviene un consumidor de ilusiones, adoptando un rol pasivo gestionado por la industria del entretenimiento y de los servicios: «La alienación del espectador a favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuando más contempla, menos vive; cuando más acepta reconocerse en

2. Guattari, Félix: *La révolution moléculaire*. París, Prairies ordinaires, 1977, 22.
3. Bourriaud, Nicolás: *Estética relacional.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013, 35.
4. *Idem*, 8-9.
5. *Idem*, 28.
6. Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo.* Valencia, Pre-Textos, 1999, 9.

las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo».[7]

Debord utiliza los términos disociación, catatonia y autismo para nombrar algunas de las posibles patologías de la «conciencia espectadora». Fue un activista y es pertinente apuntar que participó en la creación de *La Internacional Situacionista*, en julio de 1957, partiendo de la voluntad antiesteticista de las vanguardias artísticas que pretendían disolver la experiencia vital con la creación. Debord no se limita a criticar el modelo imperante sino que también apunta posibles líneas de actuación para desactivar esta «cultura del espectáculo» y, en su manifiesto, expone la necesidad de potenciar una nueva cultura que se articule a partir de la participación total de la ciudadanía, llevando a cabo producciones artísticas anónimas y colectivas que fomenten el diálogo, defendiendo que todo el mundo es artista en la construcción de su propia vida.[8] Debord insiste en un punto crucial para destruir la cultura del espectáculo: «hacen falta hombres que pongan en práctica una fuerza operativa».[9] En esta misma dirección, el pintor Asger Jorn, en un artículo de la revista *Internacional Situacionista*, defendía que en cada hombre «hay un creador que duerme»: «El creador que duerme tiene que despertar, y su estado de vigilia puede muy bien llamarse situacionista».[10]

Bourriaud parte de las reflexiones de Guy Debord para cuestionar abiertamente la deriva de la «sociedad del espectáculo». Cabe recalcar la vigencia en la actualidad de las ideas del pensador francés, quien explica que mantiene el mismo prefacio que cuando concibió su obra en la década de los sesenta ya que una teoría crítica no puede cambiarse si no desaparecen las condiciones históricas que denunció. Bourriaud recoge tales ideas y advierte que los modelos de relación que pauta el sistema hegemónico siempre acaban concentrados en unos mismos lugares de esparcimiento o bien mediatizados por los dispositivos electrónicos y virtuales. Dicho de otro modo, que tales prácticas perpetran reiteradamente un mismo periplo: «como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso»[11], convirtiendo a los individuos en meros consumidores de tiempo y de espacio, en una «sociedad de figurantes». Es preciso relacionar tales reflexiones con el pensamiento del filósofo Michel Foucault, quien en su análisis del poder disciplinario profundiza en cómo las estructuras de poder se hacen cargo de la gestión de la cotidianidad de sus ciudadanos, convirtiendo a los sujetos en cuerpos dóciles y productivos. El cuerpo entendido como «producto social», dominado, es analizado extensamente en su obra *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (1975). También es importante señalar que Foucault propone la filosofía y

7. *Idem*, 41.

8. Debord, Guy: «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional», en VV.AA.: *Internacional Situacionista. Textos completos de la revista Internationale Situationniste, Vol. 1, La realización del arte: Textos de la Internationale Situationniste #s 1-6 (1958-61) más Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional de Guy Debord (1957)*. Madrid, Literatura Gris, 1999.

9. Debord, Guy: *La sociedad...*, 165.

10. Debord, Guy «y otros»: *Informe...*, 26.

11. Bourriaud, Nicolas: *Op. Cit.* 7.

la creación como posibles respuestas a dicho control, puesto que éstas ofrecen un nuevo marco en el que la existencia puede entenderse como un acto de resistencia y, desde tal posicionamiento, se pueden construir discursos políticos alternativos (1984). En esta dirección también es pertinente citar a Michel de Certeau, quien retoma ciertas ideas expuestas por Foucault, en su obra *La invención de lo cotidiano* (1979), examinando las «maneras de hacer» de los sujetos respecto a la relación de producción/consumo, y subrayando la creatividad cotidiana que sortea los mecanismos «disciplinarios» desplegados por el sistema hegemónico. Tanto Foucault como Certeau y Guy Debord hacen referencia a la potencialidad de la creación para buscar otros modos de hacer y Bourriaud retoma tal idea al sostener que el arte puede crear nuevos espacios para las experimentaciones sociales y generar ciertas «utopías de proximidad»: «A la inversa de lo que pensaba Debord, que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que se debía «realizar» concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como un territorio rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos. Las obras sobre las que hablaremos aquí dibujan, cada una, una utopía de proximidad».[12]

Tales «utopías de proximidad», «micro-utopías» o «tentativas microscópicas» se convierten en las bases de lo que dicho autor denomina estética relacional, puesto que según Bourriaud: «La obra que forma un 'mundo relacional', un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia, en lo posible, con el mundo del arte».[13] Con estas palabras, Borriaud explicita la determinación de «actualizar» el situacionismo y de otorgar al arte la potencialidad de devenir un verdadero intersticio social. Estas «micro-utopías» o «pequeñas resistencias», que pretenden buscar otros cauces y corrientes fuera de lo que es pautado por el «mainstream», son tratadas en distintos discursos expositivos como puede verse en la exposición *2move, video art migration* (2008) comisariada por Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández-Navarro. Hernández-Navarro esboza las siguientes reflexiones respecto estas «pequeñas resistencias» que son articuladas a partir de las prácticas artísticas: «I have named this text «little resistances». I did this is because the resistances, the contradictions of mobility present in the works of this exhibition, represent little ways of going against the flow. They are contra-dictions –enunciations *in contra*– which do not stand out, but are rather found in the smallest of things, in that which is invisible or barely visible».[14]

Las «utopías de proximidad», las «pequeñas resistencias» y sus múltiples concreciones pueden entenderse como un modo de sacudir y afectar a la audiencia, provocándole un movimiento emocional, íntimo. El arte de acción, dentro de tales parámetros, puede devenir un detonador para conmover al espectador y activar otros modos de posicionarse frente a la creación y el sistema establecido, conectando la

12. *Idem*, 8-9.
13. *Idem*, 107.
14. Hernández-Navarro Miguel Ángel.: «Little resistances: Contradictions of mobility», en *2move, video art migration*. Murcia, CENDEAC, 2008, 136.

experiencia individual con la colectiva y estimulando la participación, el debate y el pensamiento crítico.

LA OBRA DE ARTE COMO INTERSTICIO SOCIAL

La obra de arte como intersticio social es una de las premisas fundamentales de Bourriaud, quien recoge el término «intersticio» utilizado por Karl Marx para definir a las comunidades de intercambio que escapaban del modelo económico capitalista al no responder a la ley de la ganancia, abriendo un nuevo espacio para nuevos tipos de relación y de trueque alternativos a los que ofrece el sistema dominante. El pensador francés relaciona la potencialidad del «intersticio» con determinadas prácticas artísticas contemporáneas: «Éste es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contrapone al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las «zonas de comunicación» impuestas».[15]

Sin embargo, es preciso recordar que los planteamientos expuestos por Bourriaud en *Estética relacional* han sido ampliamente debatidos por distintos autores –como Claire Bishop, Stephen Wright, Anthony Downey, Stewart Martin, Hal Foster, Jacques Rancière y Joe Scanlan– que cuestionan abiertamente tanto el tipo de relaciones que puede generar el arte relacional como su supuesta potencialidad política.[16] La «eficacia» de las prácticas relacionales queda en entredicho y, dentro de estos parámetros, es importante tener en consideración tales críticas para aproximarse a los trabajos de determinados creadores que parten de la voluntad de crear nuevas sinergias con el público a partir de propuestas performativas. Precisamente, con el fin de ilustrar esta voluntad de crear espacios desde los que establecer otros tipos de relación e intercambio respecto a los que propone el sistema hegemónico, se esbozarán ciertos trabajos de Marina Abramović y Tino Sehgal, conectándolos con la estética relacional y las situaciones construidas. Una cuestión a valorar es si dichas acciones son absorbidas y neutralizadas por las instituciones o si bien generan cortocircuitos al proponer otros modos de hacer y relacionarse con el público y las infraestructuras artísticas. La historiadora y crítica de arte Claire Bishop reflexiona sobre el arte relacional de Bourriaud y su trabajo curatorial, como co-director del Palais de Tokyo en París, en 2002, conjuntamente con Jêrome Sans, y remarca su determinación de «reconceptualizar el cubo blanco» y generar nuevos marcos entendidos como laboratorios experimentales, aunque advierte que existe el riesgo de que tales iniciativas devengan espacios para el entretenimiento.[17] En la misma dirección, José Antonio Sánchez, en su ensayo *Actuar, realizar, manifestar*, plantea si la performatividad puede garantizar unos discursos de resistencia cuando los

15. Bourriaud, Nicolás: *Op. Cit.* 16.

16. Véase el ensayo de Prado, Marcela (2011): «Debate crítico alrededor de la Estética Relacional», *Revista digital Disturbis*. En: <*http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html*> [2 de febrero del 2016].

17. Bishop, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110 (2004), 51-52.

modelos hegemónicos del poder funcionan performativamente. Asimismo, reflexiona sobre la potencialidad del arte de acción y lanza la siguiente pregunta que puede conectarse con las prácticas relacionales: «¿Cuáles contribuyen, por el contrario, a la articulación de alternativas, utopías concretas o, mucho más modestamente, leves obstáculos a la maquinaria virtual del progreso?».[18] Dicho de otro modo, ¿la irrupción de estas performances colaborativas en los espacios expositivos pueden «afectar» directamente al espectador y crear ciertas «micro-utopías» o bien retroalimentan un tipo de ocio que «desactiva» toda pulsión subversiva? A continuación, para profundizar en las contradicciones y ambivalencias intrínsecas del arte relacional, se analizarán ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal que parten de unas estrategias radicalmente distintas para dialogar con los visitantes de los centros museísticos.

MARINA ABRAMOVIC: *LA ARTISTA ESTÁ PRESENTE*

Marina Abramović (1946) en la exposición retrospectiva *The artist is present*, que se programó en el MoMA de Nueva York del 14 de marzo al 31 de mayo de 2010, mostró instalaciones y documentos –en fotografía y vídeo– de las cuatro décadas de trabajo de la artista, incluidas las acciones realizadas con Ulay (Uwe Laysiepen). La exhibición también incluyó la recreación en directo de cinco de las obras históricas de Marina Abramović y Ulay, ejecutadas por otros performers seleccionados y formados por la artista, brindando de este modo la naturaleza vivencial del arte de acción a todos los espectadores. La artista también concibió una performance, que llevó a cabo durante los meses que duró la muestra, y que consistía en permanecer sentada en una silla con otra silla delante –en una de las salas del museo con un cuadrado dibujado en el suelo y varios focos de luz que delimitaban el espacio– con el fin de establecer una relación visual y emocional con los visitantes que lo desearan. Abramović permanecía inmóvil durante las siete horas y media de apertura del centro (seis días a la semana), recibiendo a todos aquellos que quisieron participar en dicha acción, sentándose frente a ella, cruzando las miradas y generando todo tipo de reacciones. La dimensión ritual de dicho trabajo es esencial, siendo fundamental el proceso en el que se establecía este íntimo contacto visual, creando un espacio y un tiempo común desde la empatía. Lo esencial de dicha experiencia intersubjetiva era la capacidad de dejarse tocar, afectar; es decir, atreverse a desnudarse emocionalmente y exponer y compartir la potencialidad de la vulnerabilidad. En estrecha relación con este proceso de acercamiento a la audiencia cabe apuntar que, inicialmente, Abramović y las personas que se sentaban delante de ella estaban separadas por una mesa, eliminándose ésta dos meses después para establecer un contacto más directo y para que no hubiera ningún obstáculo –ni barrera física ni

18. Sánchez, José Antonio: «Actuar, realizar, manifestar», en *Perf/Form*, *How to Do Things with[out] Words.* Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, 91.

psíquica– en la transferencia emocional que establecía la artista con cada persona que decidía experimentar este intercambio de miradas.

La película documental *The artist is present* (2012), dirigida por Matthew Akers y Jeff Dupre, recoge el proceso de conceptualización de la exposición y el desarrollo de la performance durante los meses que duró la muestra, siendo especialmente emotivo el encuentro de Abramović con Ulay cuando la artista abrió los ojos para establecer el contacto visual con la nueva persona que deseara participar en la acción y vio que quien estaba sentado delante suyo era quien fue su pareja sentimental y artística, con el que no se había encontrado desde hacía veintitrés años.[19] Hay que recordar que Abramović y Ulay se conocieron en Ámsterdam en 1976, e iniciaron una relación afectiva y artística que finalizaron doce años más tarde con la obra *The Lovers/The Great Wall Walk* (1988), una peregrinación en la que ambos recorrieron dos mil kilómetros por la Gran Muralla china (durante tres meses) hasta encontrarse, el 27 de junio de 1988 en Shenmu, culminando así un singular rito de despedida.[20] En sus acciones trabajan los límites y los sobrepasan a partir de la concentración de energía física y psíquica, siendo un ejemplo de ello *Relation in Space* (1976) e *Interruption in Space* (1977) a partir de una repetición ritual, aproximadamente durante una hora en ambos casos, chocándose entre ellos o bien contra un muro. En su acción *Breathing in, Breathing out* (1977) el reto era permanecer sentados el uno frente al otro inmóviles, sosteniendo un beso que duraría diecinueve minutos. En contraposición, en *Light/dark* (1977), permanecieron sentados abofeteándose hasta que uno de ellos decidió detenerse al cabo de veinte minutos. En otra de sus propuestas, *Relation in time* (1977), estuvieron –durante diecisiete horas– sentados de espaldas, inmóviles, unidos por sus cabelleras y, en *Rest Energy* (1980) Ulay sostuvo un arco tensado apuntando con una flecha al pecho de Abramović mientras dos micrófonos retransmitían el ritmo cardíaco de sus corazones. En tales performances, denominadas «obras de relación» tal y como comenta Ulay en el documental *The artist is present* (2012), vemos la importancia de la concentración y del tiempo, reflexionando desde diferentes ángulos sobre las relaciones de pareja.

Un trabajo que puede relacionarse de manera directa con *The artist is present* (2010) es la serie de acciones *Nightsea Crossing* que Abramović y Ulay realizaron entre los años 1982 y 1986 en diferentes ciudades, como Sydney, Düsseldorf, Berlín, Toronto, Helsinki, Bonn, Ámsterdam, Sao Pablo y Kassel. La pareja de artistas,

---

19. Véase Abramovic, Marina (2014): *The artist is present (2012),* En:
<*https://www.youtube.com/watch?v=OSoTgoIjCp4*> [5 de abril el 2014].

20. *The Lovers/The Great Wall Walk* fue concebida por Marina Abramović y Ulay, entre 1980 y 1981, pero hasta 1988 no pudieron realizar el proyecto por varias dificultades burocráticas. Durante el transcurso del tiempo se transformó el significado porque la acción fue pensada como una ceremonia nupcial pero terminó siendo un rito de despedida: «Finally, the lovers no longer loved one another. The wedding which was to have ended the walk had become a divorce. Everything, really, had changed. Was the wall still the wall? Or the walk still the walk?» (Abramović, Marina & Ulay: *Marina Abramović and Ulay*, *The lovers*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1989, 101). La artista explica: «Las cosas se produjeron como habíamos planeado. Fue un gran ejercicio en todos los aspectos, aunque la pérdida era inevitable. Y uno nunca está suficientemente preparado para desprenderse de lo que más quiere» (Abramović, Marina y Gras Balaguer, Menene: «Entrevista con Marina Abramovic», *Lápiz.Revista Internacional de Arte*, 126 (1996), Madrid, 57.

después de haber estado viajando durante nueve meses por el desierto de Australia en contacto directo con los aborígenes, en 1982, concibieron la primera acción de *Nightsea Crossing*, en Sydney, en la que estuvieron durante dieciséis días (las siete horas de apertura al público de la galería donde realizaron la acción) sentados el uno frente al otro inmóviles, sin hablarse, mirándose a los ojos. Estos ejercicios de meditación se prolongaron durante varios años, estando un total de noventa días –de forma interrumpida– llevando a cabo dicha performance. En esta serie el tiempo y el espacio eran esenciales en la elaboración de un mismo ritual en el que se sentaban en una mesa, uno frente al otro, sin moverse, sin hablarse, vestidos con colores simbólicos que variaban en cada ocasión.

En estas acciones fue fundamental su contacto con los aborígenes australianos, sus viajes a la India y sus residencias en monasterios budistas (es preciso mencionar que Ulay realizó un documental sobre el Dalai Lama). Justamente, en la última performance de *Nightsea Crossing*, en Ámsterdam, invitaron a un Lama del Tíbet y a un aborigen del desierto central de Australia a que se sentaran junto a ellos para meditar durante cuatro días alrededor de una mesa redonda de cuatro metros de diámetro. Abramović y Ulay trabajaron la concentración, la resistencia, la meditación, siendo dichas obras un reto tan físico como psíquico. Ulay explica, en *The artist is present* (2012), que en *Nightsea Crossing* partían del ayuno, la inactividad y el silencio contraponiéndolos al tiempo acelerado y consumista de la sociedad capitalista. En relación a tal experiencia Ulay reflexiona:»Presence/Being present, over a long period of time, till presence rises and falls, from material to immateriality, from form to formlessness, from instrumental to mental, from time to timelessness».[21]

Abramović explica, en dicha película documental, cómo han influido en su trabajo tanto la dimensión más espiritual –con la que tuvo un primer contacto con su abuela– como la disciplina comunista en que sus padres la educaron. Abramović revela que concibe la performance como un estado de conciencia, como un estado mental que induce a la transformación: «But performance art is about presence. It's all about energy, which is invisible, in a way, you go through purification, you elevate your consciousness, and that really affects the audience. So, that exact point of danger is what puts my mind and body in the here and now time. The public knows it and they are there with me (...). But at the same time you must have an enormous mental control not to lose it, or you will die. I step into this kind of edgy situation in performance in order to get the point of elevating the mind. But when you elevate your mind, automatically it is transmitted to the public. That's why it becomes so emotional».[22]

Esta forma de meditación compartida de la serie *Nightsea Crossing*, y la decisión de forjar otro tiempo y modo de relacionarse, la retoma Abramović en *The artist is present*. En dicha acción la otra persona ya no es su pareja (Ulay tuvo que dejar de hacer tales acciones en 1986 puesto que éstas perjudicaban gravemente su salud) sino que los interlocutores devienen todas las personas que quisieron participar en

21. Abramovic, Marina: *Abramovic*. Berlín, Cantz, 1993, 179.
22. VV.AA: *Marina Abramović: The Artist Is Present*. New York, Museum of Modern Art, 2010, 211.

la propuesta, generando múltiples situaciones y reacciones. A partir de este contacto directo hay que remarcar que se estableció una singular comunicación entre la artista y los visitantes, evitando los intermediarios que frecuentemente vehiculan la relación entre el artista, la obra y el público y dejando que cada persona interpretara lo vivido en relación a su experiencia. La historiadora del arte Marisa Gómez expone respecto a su propia vivencia: «Las reacciones son de lo más dispares. Hay quien llora -supongo que más por la emoción aurática de la presencia de Abramović que por la intensidad de la experiencia. Hay quien sólo mira al frente y se contagia de la tranquilidad que transmite el rostro de la performer. Hay quien se queda unos pocos segundos y quien permanece casi media hora. Mi experiencia fue la de unos minutos –no sabría decir cuántos– convertidos en horas. Escrutaba su rostro y me sentía intimidada ante ese cuerpo inmóvil lleno de historias. Al mismo tiempo, me sentía observada desde fuera. Un extraño cruce de múltiples miradas que se perdía en el fondo de los ojos de Marina Abramović. Una experiencia común a tantos y tantos espectadores que han compartido con ella, en algún momento, un lugar y un tiempo o un no-tiempo infinito. La performance, en este caso, no gira en torno al cuerpo de Marina Abramović, ni siquiera en torno a su mirada, sino a la de los cientos de espectadores anónimos que día tras día ocupan esa silla vacía. Espectadores que deciden y asumen ser parte de ese acto creativo. Sostener una mirada».[23]

En dicha reflexión se recalca la importancia de «sostener la mirada» a la vez que se sienten las miradas del resto de los espectadores que están en la sala. Dentro de tal contexto, la exposición de la propia persona es esencial, creando estos vasos comunicantes entre todos los presentes en ese simbólico tiempo y espacio ritual.[24] Arthur C. Danto enfoca la dimensión ritualística, titánica, de las acciones de la artista y su efecto en el público, abriendo un espacio a lo desconocido: «Through this set, she will inadvertently have re-created the primordial scene described by Nietzsche in *The birth of tragedy,* where some member of a group is possessed, becomes a hero, thereby transforming the rest into a chorus. What will now take place? (...) The hero has taken on the responsibility of uniting the public with the performer either in silence or in speech. What happens next is unpredictable, but my sense is that this hero will be replaced by another, and another, and another. Only the

23. Gómez, Marisa (2010): «Marina Abramović. Sostener la Mirada», *Interactive magazine*. En: <*http:/www.interartive.org/2010/05/marina-abramovic-moma/*> [10 de febrero del 2013].

24. Aquí es pertinente mencionar la obra de Jean Maisonneuve *Ritos religiosos y civiles,* en la que profundiza en los distintos matices del vocablo «rito» a partir de la sociología, la psicología, el psicoanálisis y la etnología. Dicho autor señala que los elementos esenciales de toda estructura ritual son el cuerpo, la fe y lo sagrado, siendo una de las finalidades principales de los ritos reforzar el vínculo social. La importancia del lenguaje simbólico y de la fe es fundamental y Maisonneuve explica que Lévi-Strauss identifica la creencia del hechicero, del paciente y de la colectividad (el *consensus* social) siendo dicha fe absolutamente necesaria para que la «magia» cree un sistema que dote de significado lo incomprensible. (Maisonneuve, Jean: *Ritos religiosos y civiles*. Herder, Barcelona, 1991). Este estrecho vínculo entre Abramović y los visitantes lo subraya Klaus Biesenbach (curador de la exposición *The Artist is Present*), en la película documental sobre dicha muestra, reflexionando sobre cómo marcó a la artista la ausencia de manifestaciones de ternura por parte de sus padres y la «necesidad» de Abramović de recibir afecto por parte de la audiencia.

performer, Marina Abramović, will remain the same, a kind of prime mover, what happens is actually up to the public».[25]

Estas experiencias nos llevan a considerar, en relación al tema que nos ocupa, cómo dicha performance propone otra manera de que los visitantes se relacionen con los espacios institucionales. Ya se ha planteado que la interacción con la audiencia es fundamental en la propia esencia de dicha obra y, tal intersubjetividad, conecta directamente con la idea de la creación como intersticio social que proponía Bourriaud: «El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo (Georges Bataille habría escrito «desgarro»). Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas (...) La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas nuevas «posibilidades de vida», se revelan posibles».[26]

Aparecen nuevos espacios de diálogo, desde el silencio, al detenerse y al mirar a los ojos, al sostener la mirada, creando una relación emocional que dista del «ruido» que desvía la atención y distrae de lo esencial en la comunicación humana. Esta potencialidad del «mirar» la destacaba Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, cuestionando directamente la oposición entre mirar y actuar, pues según el pensador francés mirar deviene una manera de «interpretar el mundo» que ya es una manera de volver a configurarlo y transformarlo.[27] Para Rancière los espectadores son observadores e intérpretes tal y como explica: «El poder común a los espectadores no radica en su condición de miembros de un cuerpo colectivo; ni siquiera consiste en una clase particular de interactividad. Lo que asemeja a unos y otros, en la medida en que el camino de cada cual no se parece al de ningún otro, es el poder de traducir a su manera lo que están viendo, es el poder de conectarlo con una aventura intelectual. El poder común de la igualdad de la inteligencia. Este poder une a los individuos en la medida en que los mantiene separados, en la medida en que son capaces de servirse de él para abrirse su propio camino.» (...) «No tenemos que transformar a los espectadores en actores, tan sólo tenemos que reconocer que cualquier espectador es ya un actor de su propia historia, y que el actor es igualmente espectador de la misma historia».[28]

Puede verse que Bourriaud y Rancière potencian un nuevo rol en el espectador, aunque sea desde distintas perspectivas, centrándose Bourriaud en la dimensión interactiva de la obra con la audiencia y señalando Rancière que la mirada del espectador es ya una acción en sí misma. La performance *The artist is present* es una propuesta colectiva que se sustenta a partir del intercambio de miradas de la artista

25. Danto, Arthur: «*Danger and disturbation, the art of Marina Abramović*», en VV.AA: *Marina Abramović: The Artist is Present... 35.*

26. Bourriaud, Nicolás: *Op. Cit.* 53- 54.

27. Rancière, Jacques: «El espectador emancipado», en VV.AA: *Arquitecturas de la mirada*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 2009, 199.

28. *Idem*, 202-203.

con los visitantes, dejando el trabajo abierto a que cada persona la interprete a partir de su estado emocional y de su experiencia. Aquí puede hallarse un movimiento íntimo. El sujeto experimenta un desplazamiento, puesto que existe una singular transferencia entre el espectador y la obra cuando ésta logra actuar en la audiencia y conmoverla.

Llegados a este punto es preciso considerar el gran impacto y acogida que tuvo la obra de Abramović, suscitando un gran seguimiento e interés que llegó al extremo de que se formaran colas para poder experimentar este juego de miradas con la artista las últimas semanas y días de la muestra. Dicha expectación conllevó que se pautaran, durante los últimos días, un máximo de quince minutos por persona que quisiera participar en la acción. Tales circunstancias plantean directamente la cuestión de la sacralización de dicha creadora. La *mise en scène* de estas últimas jornadas multitudinarias puede recordarnos ciertos parámetros propios de la cultura como espectáculo, generando la pregunta de si dicho intercambio deviene un modelo de intersticio social y subvierte los esquemas relacionales establecidos o bien reproduce las premisas de la cultura del entretenimiento. Aquí es pertinente citar de nuevo a Claire Bishop, quien señala que el arte relacional que se produce en los círculos galerísticos e institucionales puede confundirse con unas propuestas concebidas para el mero esparcimiento y, además, advierte que este tipo de prácticas van dirigidas a una audiencia homogénea que no deja lugar para el conflicto.[29]

En tal marco queda poco margen para lo imprevisto, como queda ejemplificado en la película documental *The artist is present* cuando una de las visitantes se desnuda para compartir también su vulnerabilidad con la artista y es expulsada inmediatamente por el equipo de seguridad. Aquí es interesante observar qué papel adoptan ciertas instituciones, como el MoMA, cuando apuestan por mostrar prácticas performativas participativas. El espíritu transgresor de ciertas acciones de los años sesenta y los setenta, llevados a cabo por ciertos artistas y colectivos como los Yippies o Fluxus, actualmente es pautado por los sistemas de control de las infraestructuras museísticas. Bishop cuestiona que el arte relacional expuesto en los espacios institucionales parte de propuestas armoniosas que evitan toda tensión, aportando como ejemplo varias de las obras de Tiravanija en las que invita a una supuesta audiencia homogénea a compartir una comida sin contemplar qué pasaría si de repente llegaran personas sin techo o sin ninguna vinculación con los círculos artísticos: «His installations reflect Bourriaud's understanding of the relations produced by relational art works as fundamentally harmonious, because they are addressed to a community of viewing subjects with *something in common*».[30]

La historiadora y crítica de arte Estrella de Diego, en su artículo «La impostura de Abramovic», alerta sobre la banalización de la artista y cuestiona abiertamente que «desde esa nueva imagen siga vendiendo el mismo discurso a mitad de camino entre radical y místico, ya que, en el fondo, se trata más bien de cierto desmedido

29. Bishop, Claire: *Op. Cit.* 67.
30. *Idem,* 68.

y hasta trasnochado radical chic».[31] Estrella de Diego expone: «Es posible que la *performer* –quien comentaba cómo durante el tiempo que duró el trabajo había decidido permanecer siempre en silencio para no perder la concentración, cuidada por nutricionistas y fisioterapeutas, dado el esfuerzo físico y psicológico– hubiera emprendido ya su triste camino hacia el estrellato, sólo que en aquella puesta en escena no supe verlo. O no quise verlo. Era demasiado doloroso observar cómo el maravilloso despojamiento de esta artista ejemplar se había ido diluyendo en una cara retocada y unos modelos de alta costura propios de la alfombra roja en Los Ángeles».[32]

¿Esta dimensión mediática de Abramović potencia que el público viva una experiencia emocional y activa al espectador o bien perpetra las directrices impuestas por la «sociedad del espectáculo»? Estrella de Diego pone el foco en la figura de la artista y, a pesar de la importancia de dicha presencia y su incuestionable áurea, es interesante preguntarse qué pasa con los espectadores que comparten una misma experiencia desde marcos vitales distintos. La obra queda abierta, es interpretada desde una miríada de ángulos y no puede obviarse la potencialidad de las miradas cruzadas entre la artista y las más de 750.000 personas que participaron en la acción. Dicho de otro modo, la creación artística puede devenir un instrumento para lanzar preguntas, para tomar consciencia de otras realidades posibles. Compartiendo tales premisas de fundir la experiencia vital con la artística y ahondar en la vivencia del presente, en el aquí y el ahora, que marca otro tiempo que se contrapone a la velocidad del sistema neocapitalista actual, es pertinente considerar la obra *This Variation* de Tino Sehgal que presentó en la Documenta de Kassel (13). Las situaciones construidas por Tino Sehgal serán un punto de partida para examinar distintos modos de ocupar el espacio institucional y de relacionarse con la audiencia que distan de la destacable expectación generada por la performance *The artist is present.*

TINO SEHGAL Y LAS SITUACIONES CONSTRUIDAS

Tino Sehgal (1976), con una formación en economía política y danza contemporánea, en sus obras propone situaciones construidas. En Kassel presentó *This Variation* (2012), un espacio oscuro en el que cuando entraban los visitantes unas veinte personas que estaban al acecho se acercaban a ellos y les susurraban y cantaban, ofreciéndoles una situación inesperada, una vivencia sensorial.

Si bien la performance previamente expuesta de Marina Abramović se articulaba a partir de la repetición de un mismo ritual estático y silencioso, siendo el eje el contacto visual con la audiencia, en esta obra de Tino Sehgal la aproximación a los visitantes es a partir de roces y susurros que cogen desprevenido al espectador. Ambos creadores trabajan a partir de los sentidos y los momentos vividos desaparecen,

31. De Diego, Estrella (2015): «La impostura de Abramovic», *El País*, En: <*http://www.cultura.elpais.com/cultura/2015/05/13/babelia/1431528483_257754.html*> [13 de mayo del 2015].

32. *Ibidem.*

son efímeros. Asimismo, es relevante señalar que Abramović participa directamente en la «situación construida» mientras que Sehgal está ausente en la obra y contrata a un grupo de actores y bailarines para que se relacionen con el público. En *The artist is present* y *This Variation* se observa la nueva relación que puede establecerse con las instituciones artísticas, generando situaciones emocionales dentro del museo que potencian un vínculo directo con el espectador al tener como uno de sus principales objetivos «activar» a la audiencia.[33] Respecto a dicha experiencia sensitiva el escritor Enrique Vila-Matas, en su novela *Kassel no invita a la lógica*, comparte sus vivencias en la Documenta y expone los sentimientos de inquietud, turbación y fascinación que le provocó la obra de Sehgal: «Aunque también de aquella habitación oscura se podían decir otras cosas, en principio se podía sintetizar así: Tino Sehgal presentaba allí *This Variation,* un espacio en tinieblas, un lugar escondido en el que una serie de personas esperaban a los visitantes para acercarse a ellos y, si lo creían oportuno, cantar canciones y ofrecer la experiencia de vivir una pieza de arte como algo plenamente sensorial (...). Por lo tanto, tal y como ya me habían dicho antes, la única forma de poder contar que uno había visto una obra de Sehgal era verla en directo. De aquella obra, por ejemplo, no quedaría constancia ni tan siquiera en el grueso catálogo de Documenta 13, pues Sehgal había pedido a Carolyn Christov-Bakargiev y a Chus Martínez que respetaran su deseo de ser invisible».[34]

Este deseo de «ser invisible» de Sehgal contrasta con la dimensión mediática de las últimas performances de Abramović, y tales posicionamientos condicionan, de manera directa, la relación de dichos artistas con las instituciones, los coleccionistas y el público. En *The artist is present* puede constatarse la para-teatralidad que acompaña la acción y la exposición, mientras que Tino Sehgal se preocupa por eliminar todo rastro objetual de sus propuestas artísticas, renegociando el trato con las instituciones tal y como expone el crítico de arte y curador Martí Manen: «La posición del artista ha logrado lo impensable: obligar a las instituciones a cambiar su forma de trabajar, controlar la difusión de imágenes y contenidos sobre su trabajo en los medios de comunicación, cambiar el ritmo de un formato como el de la exposición, incorporar con éxito la danza y la coreografía en los museos, vender momentos y situaciones a coleccionistas y que no quede rastro objetual de su trabajo con el que se pueda mercadear. Pero la compra será un contrato oral que implica la explicación, también oral, de un trabajo del que se adquieren los derechos de producción y presentación. Sus piezas, para más inri, están seriadas y no son obra única. Sehgal no vende objetos ni documentos, vende momentos y gestos, convirtiéndose en un ejemplo de una economía de las ideas».[35]

---

33. En relación a esta idea de activar al público es preciso recordar como en las primeras vanguardias artísticas ciertos movimientos, como el Futurismo y el Dadaísmo, con sus veladas pretendían increpar y sacudir a los espectadores. Asimismo, a partir de finales de la década de los cincuenta, con el desarrollo de los happenings, el arte de acción parte de la voluntad explícita de que la audiencia participe y sea uno de los ejes fundamentales de las iniciativas artísticas, fundiendo la experiencia vital con la artística.

34. Vila-Matas, Enrique: *Kassel no invita a la lógica.* Sant Boi de Llobregat, Seix Barral, 2014, 54-55.

35. Manen, Martí (2012): «Cuando el arte pasa como la vida», *La Vanguardia*. En: <*http://www.lavanguardia.com/cultura/20121219/54356479722/tino-sehgal-cuando-el-arte-pasa-como-la-vida.html*> [19 de diciembre del 2012].

Tino Sehgal nos lanza unas propuestas en las que el arte deviene vivencial, dejando de lado la dimensión contemplativa del espectador en los centros artísticos. Algunos ejemplos de estos modos de hacer los hallamos en su obra *This objective of that object* (2004), que tuvo lugar en la galería ICA, en la que al visitante se le aproximaban por la espalda cinco personas que le cantan: «*The objective of this work is to become the object of a discussion*» e iniciaban un diálogo o bien se tumbaban en el suelo si no recibían respuesta. En *This is so contemporary*, que presentó en la Bienal de Venecia de 2005, los vigilantes de la sala empezaban a bailar cantando «*This is so contemporary*», informando después de que se trataba de una creación de Tino Sehgal. En su obra *This Situation* (2007) un grupo de seis intelectuales ocupó una galería de Nueva York dando la bienvenida a los espectadores repitiendo al unísono: «*Welcome to this situation*» y luego uno de ellos empezó a pronunciar citas extraídas del pensamiento de Karl Marx, Jean-Jacques Rousseau o Guy Debord entre otros. Sehgal brindó a la audiencia reflexiones sobre la filosofía, la economía, la libertad e involucró al público preguntándole directamente: «*What do you think*? En la misma dirección, en su trabajo *This Progress* (2010), que presentó en el Museo Guggenheim de New York, el visitante –en la base de la espiral de Frank Lloyd Wright– se encontraba con una niña que le preguntaba qué pensaba sobre el progreso. El espectador, mientras ascendía por la rampa espiral, se cruzaba con otros interlocutores (un estudiante de instituto, un adulto joven y una persona madura) que continuaban interrogándole y generando una conversación. En 2012, la Tate Modern programó *These associations* que consistía en un grupo de setenta bailarines, actores y niños paseando por la sala de las Turbinas. Dichas personas en determinados momentos se detenían para cantar sobre las fuerzas de la naturaleza y, acto seguido, se dirigían a los visitantes para narrarles sus experiencias, sus vivencias personales, íntimas. Sehgal reflexiona en sus obras sobre la propia naturaleza del arte de acción y expone la necesidad de crear unas propuestas en las que el espectador devenga la figura central: «Lo que me disgusta de la palabra performance es que implica un antagonismo entre el intérprete y su público, en el que el primero es activo y el segundo pasivo. La noción de interpretar algo ante alguien supone que el espectador quede marginado del proceso cuando, para mí, tiene que estar siempre en el centro».[36]

Que el espectador «esté en el centro» es un aspecto fundamental del arte de acción y de estas propuestas colaborativas de Abramović y Sehgal. Las «situaciones construidas» de Sehgal parten directamente del manifiesto de *La Internacional Situacionista* de Guy Debord, en el que se incitaba a los artistas a construir momentos que provocaran que el espectador abandonara su rol pasivo. El comisario Martijn van Nieuwenhuyzen, conservador del museo holandés Stedelijk en el que Sehgal presenta su primera exposición retrospectiva *A Year at the Stedelijk: Tino Sehgal* (del 1 de enero al 31 de diciembre del 2015), comenta respecto a la recepción del trabajo de dicho artista: «Hace 10 o 15 años, su obra generaba rechazo, pero se ha

36. Vicente, Álex (2015): «La reacción común a mis obras es dar marcha atrás», *El País,* En: <*http://www.cultura.elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394547_960405.html*> [20 de agosto del 2015].

producido un cambio. Sus obras son muy directas y logran hablar al visitante a un nivel emocional».[37] No obstante, el propio artista explica: «Las cosas no han cambiado tanto. La reacción más común ante mi obra sigue siendo entrar por la puerta y dar marcha atrás. ¿Cuántas veces logra un espectador ver una obra de arte en vivo, en comparación con un cuadro o una escultura? El porcentaje no debe superar el 0,001%. Lo bueno de exponer en un museo es que me permite tener acceso a un público que, en realidad, sólo venía a ver a Matisse[38]».

Sehgal trabaja el valor de lo efímero, de lo incorpóreo, de la experiencia e interacción humanas, no permitiendo fotografiar sus obras ni incluirlas en los catálogos, posicionándose contra la «cultura del espectáculo». En relación a esta determinación de partir de «situaciones construidas», y de entender el arte como un intersticio social, es pertinente citar de nuevo a Bourriaud: «El concepto situacionista de la «situación construida» pretende sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los ambientes de lo cotidiano. Si el diagnóstico de Guy Debord en cuanto al proceso de producción espectacular nos parece implacable, la teoría situacionista en cambio ignora el hecho de que el espectáculo, que arremete en primer lugar contra las formas de las relaciones humanas –es «una relación social entre personas, mediatizada por «imágenes»–, sólo podrá ser pensado y combatido a través de la producción de nuevos modos de relacionarse entre la gente».[39]

La estética relacional ahonda en esta «producción de nuevos modos de relacionarse entre la gente» con el objetivo de combatir la «sociedad del espectáculo», siendo las situaciones construidas un punto de partida para crear cortocircuitos y tergiversar.[40] ¿Consiguen las propuestas de Sehgal irrumpir la cotidianidad? El escritor Enrique Vila-Matas, como ya se ha apuntado, revela los sentimientos de inquietud y atracción que le generó *This Variation*, confesando que se aproximó a dicha obra en distintas ocasiones. Dentro de tales parámetros es importante recalcar que sin la interacción con los visitantes las propuestas no existen. Las obras permanecen abiertas, ahondando en los afectos y, como consecuencia directa, los visitantes no salen ilesos. Dicho de otro modo, las piezas de Sehgal invitan a la interacción, al diálogo, a pensar.

CONCLUSIONES

Tal y como ya se ha bosquejado las obras que se han introducido se construyen a partir de la participación, siendo esencial el proceso, aquello experimentado.

37. *Ibidem.*
38. *Ibidem.*
39. Bourriaud, Nicolas: *Op. Cit.* 106.
40. El concepto tergiversar es esencial en las prácticas situacionistas: «Las dos leyes fundamentales de la tergiversación son la pérdida de la importancia, yendo hasta la pérdida de su sentido original, de cada elemento autónomo tergiversado; y al mismo tiempo, la organización de otro conjunto significativo, que confiere a cada elemento su nuevo alcance». (VV.AA: «La tergiversación como negación y como preludio», en *La creación abierta y sus enemigos*, *textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid La Piqueta, 1977, 88).

Tales situaciones construidas tienen como objetivo final dar que pensar y actuar emocionalmente en el espectador, ya sea desde un ritual conocido o bien desde lo imprevisto. En dichos encuentros los visitantes se desprenden del rol pasivo propio de la «sociedad de figurantes» que mencionaba Bourriaud para devenir sujetos activos, tanto en la capacidad de reinterpretar las obras como en la potencialidad de habitar el espacio, de ocuparlo, y formar así parte de las propuestas artísticas. Esta «sociedad de figurantes» que citaba Bourriaud es preciso relacionarla con el cuerpo entendido como «producto social», analizado extensamente en la obra de autores como el filósofo Michel Foucault (como ya se ha citado previamente) y el sociólogo Pierre Bourdieu. Bourdieu sostiene que el cuerpo –pensado como un «producto social»– muestra la confrontación entre un cuerpo normativo, dominado, disciplinado, condicionado y modelado por la cultura y las relaciones de poder, y un cuerpo subversivo. Es decir, se perfilan distintas percepciones del cuerpo dependiendo si éste corresponde al cuerpo legítimo de los que dominan o bien al cuerpo ilegítimo de «los que son dominados».[41] Tal marco recuerda la importancia de los dispositivos creativos para proponer otros modelos que fomenten el pensamiento crítico y la gestión de la propia cotidianidad.

El arte relacional genera una nueva dinámica con los espectadores y crea otra «temperatura» en las instituciones artísticas, dejando las obras abiertas e introduciendo lo inesperado. Con todo, el arte contextual, participativo, no necesariamente tiene que tener una naturaleza comprometida y política. Como ya se ha expuesto, ciertos autores, como la crítica de arte Claire Bishop, plantean que existe el peligro de que tales prácticas sean absorbidas por la misma sociedad del espectáculo que critican: «Conectar a la gente, crear una experiencia interactiva y comunicativa –se pregunta Bishop–, pero ¿para qué? Creo que si uno se olvida del «para qué» queda en un mero «arte Nokia», que produce relaciones interpersonales por el solo hecho de hacerlo, sin llegar nunca a apelar a los aspectos políticos de esas relaciones».[42]

Bourriaud responde a las críticas que vinculan la obra relacional con un arte sin efecto, con una «forma edulcorada de crítica social»: «Estas prácticas artísticas relacionales han recibido reiteradamente la misma crítica: en la medida en que se limitan al espacio de las galerías y de los centros de arte, estarían en contradicción con ese deseo de sociabilidad que funda su sentido. Se le reprocha así el estar negando los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicarse en un espacio social alienado, en provecho de una *modelización* ilusoria y elitista, en tanto limitada al mundo del arte, de las formas de sociabilidad. Pero, ¿acaso se condenaba al pop-art porque reprodujera los códigos de la alienación visual? (...). La principal objeción que se ha planteado al arte relacional es la de representar una forma edulcorada de crítica social (...). La exposición es un *intersticio*, que se define

41. Bordieu, Pierre: «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», en *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid, La Piqueta, 1986, 183-194.

42. Pardo, Tania: «Algunas propuestas de prácticas colaboractivas y relacionales en el contexto del arte contemporáneo español», en Doctor, Rafael (Ed), *Arte español contemporáneo 1992-2013.* Madrid, La Fábrica, 2013, 162.

en relación con la alienación que reina en el resto del mundo. Reproduce o desplaza quizás las formas de esa alienación».[43]

Es interesante constatar cómo los proyectos expositivos, según Bourriaud, también pueden devenir un intersticio desde los que crear ciertas «micro-utopías de lo cotidiano», «utopías de proximidad» o «tentativas microscópicas». Puesto que tales prácticas relacionales proponen otra manera de que el público se relacione con los museos, eliminando los objetos y generando situaciones. Asimismo, es pertinente contrastar el gran impacto y acogida de *The artist is present,* en relación a la dimensión aurática de Abramović –que provocó que se crearan largas colas para poder participar en la acción (durante las últimas semanas y días)–, con las declaraciones del propio Sehgal que afirmaba que «la reacción más común ante mi obra sigue siendo entrar por la puerta y dar marcha atrás». Tales situaciones construidas se presentan dentro de espacios institucionales generando ciertas suspicacias –como ya se ha apuntado previamente– acerca de si tales prácticas terminan convirtiéndose en una «forma edulcorada de crítica social», alimentando así la sociedad del espectáculo que critican.[44]Con todo, no puede obviarse –tal y como expone Bourriaud– que la interacción con la audiencia genera un nuevo marco, una nueva apropiación del espacio y del tiempo que abre una brecha respecto los tradicionales «modos de relación» del espectador con el museo. Las situaciones construidas proponen unos modelos de relación alternativos a los que ofrece el sistema dominante, desactivado la idea del público como un mero consumidor dentro de las dinámicas de la «sociedad del espectáculo» y de la «sociedad de figurantes».[45] Bourriaud sostiene que las obras producen espacios-tiempo relacionales, mostrando nuevas «posibilidades de vida».[46] Es pertinente incidir en las distintas estrategias de relación que plantean los artistas analizados. El cuerpo de Abramović «fue expuesto como un objeto reificado», tal y como anuncia la historiadora Amelia Jones.[47] En contraposición, Sehgal se ausenta e invisibiliza, delegando su presencia a las personas que contrata para ejecutar sus performances. Asimismo, la relación expectante de los visitantes de la muestra *The Artist is Present*, que conocían de antemano el ritual que se iba a llevar a cabo entre el público y la artista, contrasta con la sorpresa, el desconcierto e inquietud que las acciones de Sehgal pueden provocar.

---

43. Bourriaud, Nicolas: «Estética relacional», en Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús, Claramonte, Jordi, Expósito, Marcelo (Ed.): *Modos de hacer, arte crítico,esfera* pública y *acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, 441-442.

44. Aquí también es preciso recordar la voluntad explícita de diversos artistas y colectivos de llevar a cabo prácticas colaborativas fuera del marco institucional, amalgamando las acciones artísticas con un activismo social explícito. Como ejemplo de un trabajo de análisis de tales iniciativas veáse Ramírez, Júlia: *Utopías artísticas de revuelta, Claremont Road, Reclaim the streets, la Ciudad de Sol.* Madrid, Cátedra, 2014.

45. Tales ideas han sido analizadas por otros pensadores entre los que destacan Jean Baudrillard y Zygmunt Bauman, quien esboza el actual concepto de «arte líquido». Bauman, en *Arte, ¿líquido* (Madrid. Ediciones Sequitur, 2007), sostiene que la sociedad actual es líquida al estar imbuida por el movimiento constante, el cambio, y en tal contexto, los sujetos ya no se centran en el hacer sino en experimentar y *consumir* sensaciones y las obras de arte acaban por devenir *acontecimientos,* algo efímero.

46. Bourriaud, Nicolas: *Op. Cit.* 54.

47. Jones, Amelia: «Performar, performatividad, performance...y la política del rastro material», en *Perf/Form*, *How to Do Things with[out] Words.* Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, 74.

Las «micro-utopías de lo cotidiano» o las «pequeñas resistencias» propuestas por Bourriaud pueden relacionarse con las obras analizadas de Abramović y Sehgal al pretender generar un movimiento emocional en la audiencia, interpelarla y envolverla en un proceso artístico que entrelaza la experiencia individual con la colectiva. Ambos artistas parten de prácticas performativas colaborativas que anhelan «afectar» al público, las estrategias de interacción son radicalmente distintas y la relación que se establece depende, en última instancia, de cada una de las personas que participa. Dicho de otro modo, cada sujeto recoge «la pelota sobre su tejado» para apropiarse, reinterpretar y reflexionar sobre la experiencia vivida. Dentro de las distintas variables de las prácticas relacionales, colaborativas, sean éstas interpretadas como dispositivos políticos o apolíticos, es preciso señalar que los proyectos aquí introducidos enfatizan la potencialidad de la empatía y de la vulnerabilidad. Dicho de otro modo, el arte se convierte en un instrumento para profundizar en el mundo de los afectos, «tocando» emocionalmente al público. Puesto que tales situaciones construidas mueven al espectador, lo conmueven, entendiendo la creación, en definitiva, como un instrumento para dar que pensar y fomentar un pensamiento crítico.

BIBLIOGRAFÍA

Abramović, Marina & Ulay: *Marina Abramovic/ Ulay, Ulay/ Marina Abramovic. Relation work and Detour*. Amsterdam, Idea Books, 1980.

—: *Marina Abramovic and Ulay, The lovers*. Amsterdam, Stedelijk Museus, 1989.

—: *Marina Abramovich, performing body.* Milano, Charta, 1998.

Abramović, Marina: *Abramovic*. Berlín, Cantz, 1993.

abramović, Marina y Gras Balaguer, Menene: «Entrevista con Marina Abramovic», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 126 (1996), 57.

Abramović, Marina & Obrist, Hans Ulrich: *The conversation series 23*. Alemania, Verlag der Buchlandlung, 2010.

Baudrillard, Jean: *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 2000.

— : *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Kairós, 2005.

Bauman, Zygmunt: *Arte, ¿líquido?* Madrid, Ediciones Sequitur, 2007.

bishop, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110 (2004), 51-79.

Bourdieu, Pierre, «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», en *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid, La Piqueta, 1986, 183-194.

Bourriaud, Nicolás: *Estética relacional.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.

—: «Estética relacional», en Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús, Claramonte, Jordi, Expósito, Marcelo (Ed.): *Modos de hacer, arte crítico,esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Certeau, Michel de: *La invención de lo cotidiano.* México D.F., Universidad Iberoamericana. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Guadalajara, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999.

Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo.* Valencia, Pre-Textos, 1999.

Foucault, Michel: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 2005.

Guattari, Félix: *La révolution moléculaire*. París, Prairies Ordinaires, 1977.

Hernández-Navarro, Miguel Ángel y Bal, Mieke: «Little resistances. Contradictions of mobility», en *2move, video art migration,* Murcia, CENDEAC, 2008.

Jones, Amelia: «Performar, performatividad, performance...y la política del rastro material», en *Perf/Form*, *How to Do Things with[out] Words,* Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

Maisonneuve, Jean: *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona, Herder, 1991.

Pardo, Tania: «Algunas propuestas de prácticas colaboractivas y relacionales en el contexto del arte contemporáneo español», en Doctor, Rafael (Ed), *Arte español contemporáneo 1992-2013.* Madrid, La Fábrica, 2013.

Ramírez, Júlia: *Utopías artísticas de revuelta, Claremont Road, Reclaim the streets, la Ciudad de Sol.* Madrid, Cátedra, 2014.

Rancière, Jacques: «El espectador emancipado», en VV.AA: *Arquitecturas de la mirada*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 2009.

Sánchez, José Antonio «y otros»: «Actuar, realizar, manifestar», en *Perf/Form*, *How to Do Things with[out] Words,* Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

Vila-Matas, Enrique: *Kassel no invita a la lógica.* Sant Boi de Llobregat, Seix Barral, 2014.

VV.AA: «La tergiversación como negación y como preludio», en *La creación abierta y sus enemigos, textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid, La Piqueta, 1977.
VV.AA: *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York, Museum of Modern Art, 2010.
VV.AA: *Internacional Situacionista. Textos completos de la revista Internationale Situationnista, Vol I: La realización del arte: Textos de Internationale Situationnista #s 1-6 (1958-1961)* más *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional* de Guy Debord (1957). Madrid, Literatura gris, 1999.
Westcott, James: *When Marina dies, biography*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2010.

WEBGRAFÍA

Abramovic, Marina (2014): *The artist is present (2012),* En: <*https://www.youtube.com/watch?v=OSoTgoIjCp4*> [5 de abril el 2014].
De Diego, Estrella (2015): «La impostura de Abramovic», *El País*. En: <*http://www.cultura.elpais.com/cultura/2015/05/13/babelia/1431528483_257754.html*> [13 de mayo del 2015].
Foucault, Michael; Fornet-Betancourt, Raúl; Becker, Helmut; Gómez-Muller, Alfredo, (1984): «La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad», *Concordia*6,1984, 96-116. En: <*http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2276/1217*> [5 julio de 2014].
Gómez, Marisa (2010): «Marina Abramović. Sostener la Mirada», *Interactive magazine*. En: <*http://www.interartive.org/2010/05/marina-abramovic-moma/*> [10 de febrero del 2013].
Manen, Martí (2012): «Cuando el arte pasa como la vida», *La Vanguardia*. En: <*http://www.lavanguardia.com/cultura/20121219/54356479722/tino-sehgal-cuando-el-arte-pasa-como-la-vida.html*> [19 de diciembre del 2012].
Prado, Marcela (2011): «Debate crítico alrededor de la Estética Relacional», *Revista digital Disturbis*, 10. En: <*http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html*> [2 de febrero del 2016].
Vicente, Álex (2015): «La reacción común a mis obras es dar marcha atrás», *El País,* En: *http://www.cultura.elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394547_960405.html*> [20 de agosto del 2015].

LES RACINES DE L'ŒUVRE : PUISSANCE EMOTIONNELLE ET FORME ARTISTIQUE. DEUX EXEMPLES DE LAND-ART EN FRANCE

ROOTS OF ART: EMOTIONAL IMPACT AND ARTISTIC FORM. TWO CASES OF LAND-ART IN FRANCE

Patricia Limido and Hervé Regnauld[1]

Reçu : 20/10/2015 · Accepté : 12/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15299

Résumé

Cet article se propose de confronter deux types d'œuvres d'art qui relèvent également du land-art et des arts paysagers. Il s'agit d'œuvres qui, pour être perçues, exigent un parcours, un déplacement dans un site défini et délimité pour lequel elles ont été intentionnellement créées.

Nous souhaitons montrer que ces œuvres donnent lieu à des expériences esthétiques de régime tout à fait distinct et que leur performativité opère tout autrement dans chacun des cas. Elles nous touchent et nous émeuvent de manière différente. Nous essaierons alors de comprendre les raisons de cette dissemblance, et nous pensons que nous pouvons en trouver le fondement dans la forme de l'œuvre et dans la capacité de l'artiste à inscrire en elle des idées esthétiques de manière à nous capter, à nous aspirer dans un temps et un espace spécifiques.

Mots-clés

Arts paysagers; parcours; phénoménologie; expérience esthétique et idée esthétique; sublime; motion et émotion; impact cognitif.

Abstract

The aim of this paper is to consider two types of works of art that both participate in land-art and art of landscape. These objects require to be perceived during a walk, a move through space, on a defined and specified site, and have been intentionally designed for this itinerary. Some of them are scattered along the coastline, others are all set on top of a former (WW2) submarine base. We aim to show that these works give rise to very different kinds of aesthetical experiences, and that their performativity is twofold. They move us differently. We try to understand the reasons of this difference and we believe that we could find the basics in the form

1. Université Rennes (*patricia.limido@univ-rennes2.fr*); (*herve.regnauld@univ-rennes2.fr*).

of the work and in the artist's ability to embed aesthetic ideas, in order to attract or draw us into a specific time and space.

Keywords
Arts of landscape; course; phenomenology; aesthetic ideas and aesthetic experience; emotional move; cognitive impact; sublime.

Español
Este artículo se propone confrontar dos tipos de obras del arte que pertenecen al land-art y al arte del paisaje. Obras que necesitan un trayecto o un movimiento para ser percibidas, porque se sitúan en un sitio bien delimitado, obras que fueron creadas intencionalmente para este lugar.

Deseamos mostrar que estas obras causan una experiencia estética de un tipo claramente diferente, que su performatividad actúa de una manera particular, diferente según cada uno de los casos: estas obras nos tocan y nos mueven de maneras distintas. Seguimos después comprendiendo las razones de esta disimilitud. Pensamos que es posible encontrar su fundamento en la forma de la obra y en la capacidad del artista para inscribir en esta forma las ideas estéticas, algo así como capturarnos, desplazarnos hacia tiempos y espacios específicos.

Palabras clave
Arte del paisaje; ruta; fenomenología; experiencia estética; ideas estéticas; lo sublimo; movimiento y emoción; impacto cognitivo.

DE FACTO, l'œuvre d'art touche, émeut, agit, s'impose au regard et à la sensibilité. Ce constat n'a plus besoin d'être démontré, il est un fait massif et constant dans l'histoire des cultures à quelque degré que ce soit. Mais c'est un fait qui reste à comprendre, à clarifier dans son exercice même : d'où viennent les modes d'action de l'œuvre sur le spectateur ? Sur quoi repose cette puissance, cette performativité pour reprendre le vocabulaire austinien?

Action, affection, impact, motion, émotion, mouvement : l'ensemble du registre sémantique de la rhétorique classique du *movere* se trouve ici convoqué et demande examen. Mouvement de l'œuvre, mouvement dans l'œuvre et mise en mouvement psychophysique du spectateur : la possibilité d'un impact fort de l'œuvre sur le sujet laisse supposer que les dimensions du temps et de l'espace interviennent d'une manière ou d'une autre dans cet ébranlement qu'est l'expérience esthétique. Reste la question de savoir en quoi l'espace et le temps *de* l'œuvre autant que l'espace et le temps figurés ou inscrits *dans* l'œuvre agissent-ils sur nous ? Par quels ressorts sont-ils en mesure de nous affecter, de nous déplacer ou de nous bousculer dans notre espace et notre temps présents ?

Il s'agira d'examiner les capacités de mise en mouvement de l'œuvre d'art relativement à ses dimensions spatiale, temporelle et formelle. Nous chercherons à montrer que la puissance d'action de l'œuvre sur le regardeur – sa performativité – dépend principalement de sa forme et de sa structure singulière, c'est-à-dire de la totalité qu'elle constitue de manière inédite et qui engendre aussi un jeu des espaces et des temps agissant sur l'espace et le temps de l'amateur.

Cette investigation sur les racines de la performativité de l'œuvre s'appuiera sur la confrontation de deux exemples d'œuvres assez comparables et également aptes à favoriser un examen des interactions entre espace, temps et forme de l'œuvre, car il s'agit d'œuvres à caractère paysager, s'inscrivant entre land-art et art du jardin : des œuvres conçues et réalisées *in situ*, précisément pour un espace et un temps spécifiques, des œuvres qui invitent à un parcours, à une déambulation et exigent un certain temps de contemplation. Les unes étaient installées à Esquibien (Finistère), les autres à St Nazaire. Néanmoins, en dépit des similitudes de l'expérience, ces deux démarches artistiques engagent des régimes d'expérience esthétique très différents en sorte que la performativité de chaque œuvre ne s'exerce pas au même titre. L'analyse comparée nous donnera alors, nous le souhaitons, quelques clefs de compréhension de cette différence quant au mode d'action émotionnel de l'œuvre d'art.

LA RHÉTORIQUE DES MARÉES

Un parcours d'art contemporain s'est invité, en juillet 2015 et pour tout l'été, au Cap Sizun dans le Finistère (Bretagne, France), dans le village d'Esquibien, le long de la plage de Trez Goarem jusqu'à la pointe de Lervily. C'est une exposition collective organisée par l'artiste cinéaste Ariane Michel et le centre d'art *La Criée* de Rennes. *La Rhétorique des marées* propose un parcours, le long d'un sentier côtier. Les œuvres de 21 artistes sont installées sur l'estran : dans les rochers, sur la plage,

ILLUSTRATION 1: LE PARCOURS. © La rhétorique des marées, facebook.com.

sur le sentier, entre vagues, sable et flore littorale. Les œuvres éphémères subissent l'action de la marée et des éventuels coups de vent et elles disparaîtront sans doute pour la plupart avec les grandes marées de la fin de l'été.

Le projet d'exposition engage explicitement la question classique des rapports entre « l'art et la nature ». Les artistes sont invités à s'insérer sur ce littoral battu par les flots, à y faire leur place et leur œuvre, en écho, tout du moins en résonnance, avec la singularité de ce milieu « naturel », quel que soit l'impact inévitable que les actions humaines ont pu y laisser. Ce parcours en contexte maritime concentre en lui des espaces et des temps différents. En effet, c'est d'abord un espace géographique et un lieu délimité qui offre une découpe et une physionomie spécifiques, mais ce sont aussi des temps impliqués et entrecroisés : le temps hydro-météorologique, le temps géologique de la formation et des déformations du littoral, le temps du cheminement des visiteurs, le temps du récit des habitants des parcelles côtières croisant avec le temps historique de la seconde guerre mondiale et de ses blockhaus. Le temps de ces différentes histoires est comme inscrit et déposé dans l'espace du lieu, dans les galets, dans les failles des blocs cristallins, dans les filons colorés des roches. L'ambition de l'exposition semble alors résider dans la volonté de faire apparaître quelque chose de ces histoires et de ces croisements d'espace et de temps, entre nature et culture, entre formation naturelle et création artistique.

La liberté de création des artistes invités s'est dispersée selon diverses figures : des démarches d'immersion discrète dans le milieu naturel d'une part, des expressions plus affirmatives de la forme artistique sur la forme naturelle, d'autre part, et enfin des voies mixtes rejouant le sens premier de l'*ars,* entre invention, technique et pratique utilitaire.

ENTRE L'ART ET LA NATURE

La première posture consiste pour l'œuvre à jouer à ne pas être vue, à trouver le moyen de s'immerger, de s'insérer dans l'espace de telle sorte qu'elle ne se montre pas au regard rapide ou superficiel. Le produit culturel donne ainsi l'illusion d'être aussi bien un produit de la nature, en sorte que les lignes de rupture entre les deux ordres semblent suspendues, quoique pour quelques instants seulement, sans quoi c'est l'œuvre elle-même qui devrait consentir à sa perte.

Ainsi en est-il des galets de Dominique Ghesquière : *Pierres roulées* offre la vision de galets, veinés d'une ligne blanche de quartz, qui ont été rassemblés et disposés dans une crique selon une configuration suffisamment sinueuse pour ne pas apparaître directement. Il faut s'appuyer sur l'avertissement du cartel pour que le regard cherche, s'aiguise, se fasse inquisiteur et s'empare alors de cette forme mi-naturelle, mi-artificielle. Le jeu de l'art et de la nature s'apparente ici à un jeu de piste pour le promeneur. Il en va de même avec le travail du paysagiste Gurvan Tymen qui propose la taille douce de larges buissons de genêts en faisant alterner des parties sculptées et des parties sauvages.

Le regard a besoin d'être guidé pour repérer ce résultat qui joue avec les courbes naturelles de la végétation autant qu'avec celles du sentier et, à certains égards, cette douce ondulation fait aussi écho au rythme moutonnant des vagues. L'espace végétal s'articule à l'espace aquatique et le cheminement du visiteur ne cesse de s'enquérir de ces interactions entre les espaces, étant stimulé par la perspective même du parcours. On trouve un jeu semblable de comparaison et de discrimination des choses et des espaces en présence dans l'œuvre de Virginie Barré, *Les Formes maritimes*. Il s'agit de sculptures à la fois souples et denses, faites à partir de combinaisons de plongée remplies de sable : elles offrent des formes sombres, indécises, entre masses rocheuses jalonnant le rivages et monstres marins échoués. À nouveau, le premier regard ne les appréhende pas comme sculpture ni comme artifice, elles se fondent au contraire dans le paysage et s'assimilent aisément aux multiples rochers qui se découpent sur la plage, jouant ainsi à passer inaperçues et à brouiller les frontières, non seulement de l'art et de la nature, mais encore de l'inerte et du vivant, du matériel et de l'organique.

ILLUSTRATION 2: *NEW ORDER IN CHAOS*, 2015, GURVAN TYMEN.
© Erwan Crouan Photographe.

ILLUSTRATION 3: *UN FAUTEUIL POUR CLAIRE GUEZENGAR*[*], BRUNO PEINADO, 2015.
© La rhétorique des marées, Facebook.com.

* Critique d'art et romancière finistérienne décédée en février 2014.

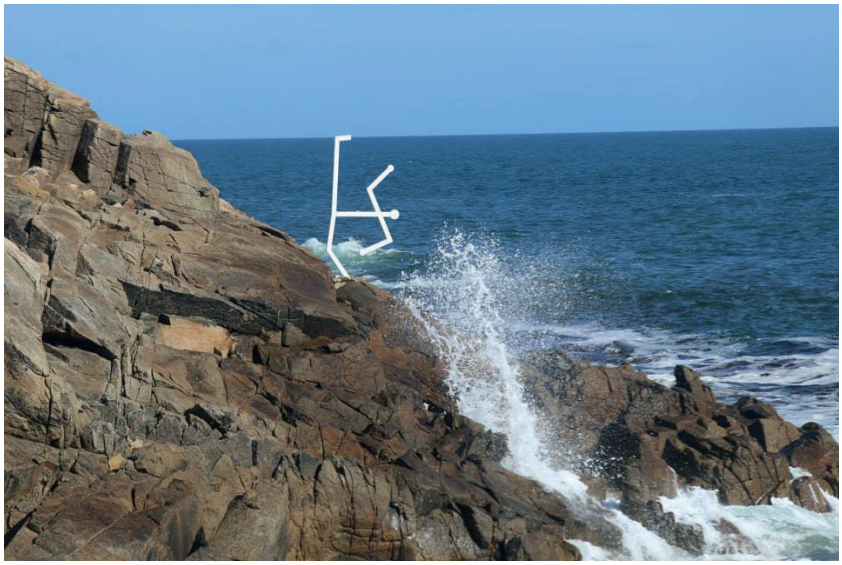


ILLUSTRATION 4: *LE KEEQUE* (APRÈS H. C. WESTERMANN), JACQUES JULIEN, 2015.
© Hugues Reip & La rhétorique des marées.

L'espace littoral perd ainsi de sa certitude banale et s'agrandit de la confrontation à ces artefacts qui révèlent une diversité imprévue et obligent en retour à cerner davantage les multiples strates de cet espace : l'eau, les rochers, les galets, les pentes, les chemins, les genêts s'offrent alors comme autant de variations et de variables susceptibles d'accueillir le jeu artistique.

Par opposition à ces stratégies d'immersion, on trouve aussi des démarches où le travail artistique s'affiche explicitement, et comme tel, à travers des constructions

ILLUSTRATION 5: *LA VIGIE*, ABRAHAM POINCHEVAL, 2015. © Ariane Michel & La Rhétorique des marées.

qui n'empruntent rien à la nature mais s'installent sur et contre le littoral dans un geste d'appropriation de l'espace. Ainsi la cabine de plage de Pascal Rivet, comme le fauteuil contemplatif de Bruno Peinado (illustration 3) ou le miroir ardent d'Ellie Ga, capable de détourner les rayons du soleil à l'instar du miroir d'Archimède, sont autant de manières de décliner la domination physique, symbolique ou intellectuelle de l'espace par les hommes. Mais cette maîtrise, plus ou moins relative, des espaces et des éléments dit aussi la contrepartie du jeu avec le temps qui, sur le rivage, déploie crûment toute sa puissance : le temps des marées, le temps des tempêtes qui transportent de lourdes roches jusqu'au dedans de la cabine de plage supposée pourtant signifier un moment de repos paisible, et encore le temps de l'attente et des saisons, du retour des marins, le temps de la vie et de la mort, de la baignade et de la guerre, car le littoral breton a été le théâtre de multiples opérations allemandes pendant la seconde guerre mondiale. Et par un effet de contraste ironique la sculpture de Jacques Julien (illustration 4) nous montre le déséquilibre et la chute possible d'une silhouette dont les extrémités jouent, selon les points de vue, avec la ligne d'horizon comme avec les niveaux de la marée. Une autre manière de rappeler que l'appropriation de l'espace côtier et maritime ne va pas sans lutte et sans danger.

Enfin, le parcours rencontre aussi des démarches qui empruntent à d'autres registres qui ne relèvent pas de l'art «artistique» mais davantage de la technique, de l'*ars* ou de la pratique utile à la vie côtière.

Ainsi en est-il de la performance de *La Vigie* d'Abraham Poincheval (illustration 5) qui a passé une semaine face à l'océan, sur une plateforme de six mètres de haut, faisant écho à l'attente ou à la surveillance des marins. Steven Pennameac'h, avec *Recordable*, a choisi de détourner le système de marquage des chemins de

randonnée, très reconnaissable par sa signalétique blanche et bleue, pour baliser un chemin à travers les rochers émergés et immersibles de la plage. Ariane Michel a réalisé une ligne blanche (À la renverse) cernant un ensemble rocheux très avancé sur la mer et donc régulièrement recouvert par la marée. Cette ligne blanche matérialise le niveau de « renverse » de la marée, le niveau moyen de la progression de l'eau ; elle évoque la ligne de flottaison des navires autant qu'elle semble délimiter la promesse d'une île ou d'une terre émergée encore non cartographiée.

PERFORMATIVITÉ DES ŒUVRES

Comment ce parcours agit-il sur le promeneur ? Quel impact émotionnel exerce-t-il ? Les différents dispositifs d'immersion, de projection et d'installation sculpturale offrent à celui qui les parcourt une expérience singulière avec l'espace-temps de cette portion de littoral que nous pouvons examiner selon le double point de vue du sujet et de l'objet, c'est-à-dire selon le corps marchant et percevant ou selon les œuvres perçues.

Au premier point de vue, le rythme de la marche ne peut adopter l'allure décidée et régulière de la randonnée. La progression est au contraire scandée et heurtée par le jeu de piste et la dispersion des œuvres autant que par les difficultés du terrain qui multiplie les obstacles : les rochers, les pentes glissantes entre terre, sable et galets, l'irruption des vagues sur les chevilles, l'entrave des pas sur le sable, la hauteur de la marée qui empêche la vision et dissimule les œuvres. Le parcours est par là même accompagné de l'ambiance synesthésique que créent les bruits des houles de beau temps déplaçant les galets sur l'estran, le déferlement des vagues sur les platiers rocheux, le souffle du vent, les cris des oiseaux, les jeux de lumière et de miroitement des eaux sous le soleil. Ensuite, le fait même du parcours invite le regard à se modifier, à se faire plus aigu, scrutateur et attentif aux formes comme aux qualités sensibles du paysage et à leurs variations. Ce qui d'habitude reste indifférent ou à l'arrière-plan du champ visuel du touriste ou du baigneur devient source d'éveil et d'attention. Autrement dit, le regard s'ouvre au plaisir de voir autrement cet espace littoral ou, comme dirait Bergson, au plaisir de « voir pour voir », de voir les formes, les lignes et les couleurs pour elles-mêmes. Cette attention nouvelle portée au paysage environnant le transforme déjà en quelque manière en « scène poétique».[2] À ce plaisir scopique s'ajoute le plaisir ludique de la recherche et de la découverte des œuvres dans les replis du parcours.

Du point de vue du perçu, l'espace parcouru, long de deux kilomètres, ne s'appréhende plus comme une succession linéaire et ouverte, un ruban de chemin longeant la côte, mais bien comme une totalité, comme une boucle fermée ou se refermant sur elle-même du fait même du nombre fini des œuvres qui définissent

2. Girardin, René-Louis de: *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile* (1777), extrait présenté dans Le Dantec, Jean-Pierre: *Jardins et paysages, une anthologie*, Paris, Editions de La Villette, 2003, p. 222.

et donc finalisent le parcours. Et cet ensemble clos engage aussi le regard à saisir des rapports de résonnance ou de liaison des œuvres entre elles : l'œil s'empare d'une œuvre, se souvient, la fait dialoguer avec la précédente, cherchant des signes ou des corrélations de sens, évidentes ou improbables. C'est un jeu qui donne à penser et à tisser des rapports stimulants, à risquer des interprétations. Cette activité de mise en dialogue des œuvres fait que l'espace linéaire se recourbe et, en quelque sorte, se trouve synthétisé par le rythme des œuvres et le mouvement de l'attention qui les fusionne. De même, le temps discret de la promenade se trouve comme concentré et unifié dans le désir de boucler « la boucle du parcours » alors même qu'il est linéaire. Ainsi l'action physique de parcourir *realiter* cette portion d'espace, dans un laps de temps fini, donne lieu à une appréhension imaginative et intellectuelle qui synthétise ce fragment spatial, l'unifie et lui donne l'unité et la consistance d'une *synthesis*, pour parler comme Aristote, grâce à la succession des œuvres. Autrement dit, ce qui pourrait être une simple suite ouverte, voire décousue, se trouve, par l'appel même du parcours, muée en une unité de totalité. L'espace balisé prend la consistance d'un lieu c'est-à-dire, et pour reprendre l'opposition établie en 1951 par Heidegger dans *Bâtir habiter penser,* que la présence des œuvres et leur corrélation par le cheminement ouvrent et délimitent cet espace comme singulier et un, le font donc exister comme un « lieu » en tant que distinct de l'espace géographique indéfiniment morcelable qui longe le littoral. L'espace ne s'ouvre et ne s'espace en tant que lieux, chemins ou séjours que par l'action de l'homme qui, en se déplaçant corporellement, en marchant, ouvre et aménage l'espace autour de lui en lui donnant sens, valeur et unité[3]

MODALITÉS D'ACTION

Précisons alors quel type d'action émotive engendrent cette marche et cette démarche du parcours, ou quelle action elles exercent sur le sentiment et l'affect. Il nous semble que l'impact en est principalement intellectuel et cognitif : le parcours donne davantage à penser, à comprendre, voire à se souvenir qu'à sentir, d'autant que les performances musicales et narratives n'ont eu lieu qu'à certains moments et ne sont donc pas systématiquement accessibles et associées aux autres œuvres, et que les installations sculpturales seules ont une dimension plus strictement conceptuelle. Il s'agit en effet pour le promeneur d'articuler des œuvres très discrètes qui appellent une réflexion sur le lien qui les rattache à ce milieu littoral qui les a motivées, ce qui demande une nécessaire familiarité avec le monde maritime. Par exemple, les rochers pris dans des filets colorés de Florence Doléac sont intrigants

3. Cf. Heidegger, Martin: *Remarques sur Art – Sculpture – Espace* (1964), Paris, Rivages poche, 2009, p. 25 : « L'homme accorde l'espace en tant qu'il le spatialise ou lui donne-du-champ, aménage les choses et lui-même dans ce champ-libre ». Il spatialise en tant qu'il est un « phénomène corporant (*Leibphänomen*), en tant qu'il vit son corps ou par son corps, c'est-à-dire marche, se déplace, s'oriente dans l'espace « avec son volume…comme un corps en repos ou en mouvement », ce corps étant indissociable de son intériorité où « s'écoulent des vécus en tant que flux de vécus », p. 22.

et n'offrent pas une lisibilité immédiate. Pourtant, pour les marins, les filets et les galets entretiennent des relations anciennes : dès le néolithique les filets de pêche étaient lestés par des galets. Aujourd'hui une technique habituelle de lutte contre l'érosion consiste à enfermer les galets d'un cordon dans des cages de métal (comme, par exemple, à Chesyl Beach, en Angleterre). Il y a donc un ensemble de relations multisémiques entre le galet et le maillage.

Mais bizarrement ici le maillage, en corde synthétique, est fragile, éphémère tandis que le galet est devenu bloc, écueil, comme un objet laissé par un tsunami. L'œuvre opère un détournement des rapports de force, très habile et pertinent, mais qui demande une explicitation. Il en va de même pour les galets veinés de quartz de Dominique Ghesquière car, par-delà la ligne blanche hasardeuse qu'ils dessinent entre les autres pierres, leur présence et leur rassemblement supposent une certaine culture géologique et même archéologique. En effet, dans la falaise qui apparaît en coupe dans la crique derrière l'œuvre, des galets très anciens marquent un niveau marin « Eémien » (environ 120000 ans avant le présent) et sont déformés par des phases froides (vers 20 000 avant le présent) selon des figures appelées cryoturbations. Il y a donc une histoire des changements de formes des galets qui est dépendante des changements de climat et de niveau marin. L'œuvre qui sélectionne les galets à quartz parmi les galets de granit pur reprend à son compte un processus naturel de tri et de disposition dans l'espace. Ici, la prochaine tempête désorganisera la ligne de quartz et érodera un peu davantage la coupe de la falaise mêlant aux galets choisis par l'artiste ceux qui sont issus des processus périglaciaires.

De semblable manière, une connaissance botanique des différentes espèces d'herbes sauvages est convoquée par les herbiers du même artiste, tout comme les différents jeux sur les lignes – *La Ligne d'eau* de Benjamin Rivière, la ligne de renverse d'Ariane Michel, la ligne de randonnée de Steven Pennameac'h, *L'Africa Lines* de Julien Bismuth – qui appellent également une claire représentation du jeu des marées, de la hauteur de l'horizon, des régimes de fluctuation des coefficients, en sorte que les œuvres semblent s'offrir davantage comme une modélisation du littoral que comme des créations artistiques et esthétiques sur le thème de la mer. Les associations, qui se mettent progressivement en place, sont intéressantes et séduisantes car elles permettent de s'attacher à la singularité du lieu, d'en percevoir plus finement les découpes spatiales ou encore l'histoire, mais elles en appellent chacune à des savoirs de régimes différents. De même, lors du cheminement, le regard se pose aussi sur les restes des murets marquant les parcelles agricoles qui se prolongent jusqu'au bord le plus extrême des collines. On s'étonne de ces découpages, irréguliers et précis à la fois, on s'étonne de ce marquage de la propriété sur un terrain aussi difficile et paradoxalement aride malgré la pluie à cause des embruns salés, on peut alors revisiter l'histoire agricole de la région. On aperçoit aussi des installations de béton et de pierre destinés à servir de leviers afin de hisser le goémon utilisé pour nourrir les champs. On repère alors des restes de blockhaus et l'imagination s'en va errer du côté de la guerre, de l'occupation, du débarquement, et même des ramassages intensifs des galets par les allemands pour fabriquer le béton armé qui a justement servi à construire les mêmes blockhaus.

Les œuvres favorisent ici des incursions dans l'histoire des hommes et de la nature qui nous ouvrent à des temps anciens ; elles permettent de revisiter les lieux à la lumière de ces éclairages inattendus et la perception de l'espace côtier qui, aujourd'hui pour le promeneur, n'a valeur que de station balnéaire, s'en trouve fortement modifiée. Cette performativité de l'art est indéniable et efficace, mais sans être vraiment émotionnelle. La médiation du savoir mobilise l'entendement et la mémoire, réveille la curiosité historique ou le goût des sciences naturalistes, ce qui est remarquable pour une exposition d'art contemporain, mais par là même cela agite peu le cœur, car l'ensemble des corrélations et des renvois cognitifs maintiennent l'attention dans l'ordre de l'espace et du temps naturels et historiques, soit dans un espace mondain qui s'ouvre peu au mouvement poétique, alors même que le lieu et le paysage se trouvent quant à eux chargés d'une dimension nouvelle du fait de la circonscription du parcours. Sans doute les performances ont-elles ici un rôle phare à jouer, mais il est difficile d'en préjuger l'impact. C'est pourquoi, si l'on considère avec Kant, comme avec Husserl ou Ingarden, que l'attitude esthétique nous engage à mettre entre parenthèses les intérêts ordinaires de la vie comme ceux de la connaissance positive et naturaliste, on peut alors soutenir que ce parcours, parce qu'il maintient l'attention dans le cadre d'une ontologie des sciences de la nature et de l'histoire, ne favorise pas une telle rupture.[4]

En effet, l'attitude naturelle est l'attitude fondamentale qui consiste à croire spontanément à l'existence des choses perçues, à l'ensemble du monde environnant, à tout ce qui fait la «réalité» immédiate de nos vies. En ce sens, le savant, le naturaliste ou le physicien, participe de cette « foi perceptive » et ne la remet pas en question puisque son travail consiste précisément à élaborer des connaissances valant pour ce monde réel et commun.[5] Tout autre est l'attitude esthétique qui, quelquefois, quoique rarement il faut aussi en convenir, impose comme une suspension de cette croyance en l'existence des choses. Ce n'est pas par scepticisme mais par une sorte d'oubli ou de désintérêt, l'attention étant subitement focalisée et braquée sur les formes et les qualités des choses, leur rythme, leur présence, leur pur apparaître, quoi qu'il en soit de leur existence réelle et physique qui, ici, ne joue aucun rôle.

C'est en ce sens que les deux attitudes sont divergentes. L'attitude scientifique et intellectuelle, qui trouve son fondement dans ce principe qu'est l'existence réelle des choses et du monde, ne permet pas une telle suspension ni l'irruption d'une autre dimension, d'un autre monde dans le monde géophysique, telle l'irruption d'un monde de qualités sensibles, de sens singuliers ou d'idées esthétiques qui stimuleraient un libre jeu des facultés. Sauf si le scientifique se fait soudain esthète et se laisse gagner par l'émotion des qualités purement sensibles. Mais c'est alors d'un tout autre point de vue qu'il s'adresserait aux œuvres ou au paysage ; rien n'empêche

4. Cf. par exemple Ingarden, Roman: «Vécu esthétique et objet esthétique» dans *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2013, p. 64-95 et en particulier, p. 73-77. Voir aussi la définition de l'attitude esthétique que propose Stolnitz, Jérôme (« L'attitude esthétique ») et qui s'avère en étroite continuité avec la conception kantienne, dans *Philosophie analytique et esthétique,* Paris, Klincksieck, 2004, p. 103-114. Enfin, on peut lire avec profit Husserl, Edmund: *La lettre à Hofmannsthal* (12-01-1907), traduite par E. Escoubas, dans la revue *La Part de l'œil*, Bruxelles, volume n° 7, 1991, p.13-15.

5. Merleau-Ponty, Maurice: *Le Visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard, 1964, p. 17.

non plus par ailleurs qu'un plaisir esthétique se joigne au plaisir intellectuel, mais ces plaisirs sont radicalement distincts, dans la mesure où le plaisir intellectuel participe toujours en quelques manières de l'exaltation que procure l'augmentation du savoir ou l'affirmation de sa maîtrise sur tel ou tel champ objectal, tandis que le plaisir esthétique s'exprime dans une émotion où la conscience se fascine de découvrir des formes et des qualités qui, pour parler comme Kant, donnent plus à penser qu'à connaître.

Dans le cadre de notre exemple, avec la fin du parcours sur le littoral d'Esquibien, la vie reprend son cours comme après un intermède ludique et sans avoir vraiment rompu avec l'attitude naturelle. Le mode d'action des œuvres offre ici une dimension surtout conceptuelle, un impact intellectuel et cognitif bien circonscrit, tout comme le déplacement physique très délimité qui l'a rendu possible.

Une autre forme d'action et d'efficience nous semble pouvoir résulter d'une autre expérience artistique, relativement proche en tant qu'elle relève à nouveau des arts de la nature, mais qui pourtant engage un autre rapport au monde et un autre régime d'expérience esthétique.

LE BOIS DES TREMBLES DE GILLES CLÉMENT

Dans le cadre du projet des Estuaires, organisant un large parcours d'art contemporain allant de Nantes à Saint Nazaire et rendant visible pour la première fois l'unité de l'estuaire, Gilles Clément a proposé, en 2009, d'aménager la base sous-marine de Saint Nazaire selon une approche paysagère très singulière.

Sur les toits de béton de la base sous-marine, il a choisi de « planter » un bois de trembles : 107 peupliers trembles ont été installés entre les chambres d'éclatement des bombes, pieds et racines retenus dans un « *big bag* », une sorte de large bac grillagé et carré. Plus précisément, chaque arbre surgit à travers les interstices des travées ondulées et apparaît séparé de ses racines qui sont empotées et déposées en dessous de la travée. Les arbres semblent flotter entre ciel et terre, depuis la rue tout comme depuis le niveau des toits. La vision de ces arbres frêles est saisissante : elle crée un choc et une émotion esthétique majeure. Sur quoi repose la puissance de cet effet ?

MODALITÉS D'ACTION

L'accès à ce «bois» se fait depuis une longue rampe d'accès métallique qui commence de l'autre côté de la rue, l'enjambe et fait parvenir jusqu'au bord des toits ondulés qui couvrent la chambre d'éclatement des bombes. La progression se fait dans un espace minéral de béton, de fer, de barbelés, dans des tons dégradés de gris sale, terne, mat, strié de traces noirâtres, de coulures de rouille brunâtre. La désolation règne sur le lieu et induit aussitôt une certaine gravité pour le promeneur, une sensation pénible et lourde. Cette atmosphère contraste fortement avec l'esplanade adjacente du Ruban Bleu, pavée de blanc et agrémentée de couleurs,

ILLUSTRATION 6: LE BOIS DES TREMBLES, VUE DU TOIT DE LA BASE SOUS-MARINE. Photo © Margot Vigne.

de sculptures et de palmiers qui donnent une légèreté balnéaire et quasi méditerranéenne inattendue à l'ensemble. Lorsque l'on parvient sur le toit, et tout en continuant de progresser et d'en longer les abords, le regard se confronte aussitôt à la présence insolite de ces arbres qui sortent du béton en dépit de tout bon sens, et laisse le visiteur désemparé et perplexe : les arbres ne poussent pas sur les toits, les arbres ne poussent pas sur le béton.

Le visiteur-promeneur intrigué peut vouloir s'approcher de ce bois et pour cela doit passer des portes grillagées, basses et étroites, pour accéder à la chambre d'éclatement des bombes qui se ramifie en de multiples couloirs, parallèles entre eux et perpendiculaires aux longues lignes d'ouverture du toit qui scandent toute la surface bétonnée. Et le regard découvre, effaré, ces *big bags* grillagés où se serrent les racines des arbres – en quelque manière, pourrait-on dire, les racines de l'œuvre.

Si cette perception crée un affolement de l'œil et de la pensée, cela tient à ce que l'on découvre soudain ces racines, nécessaires mais jusqu'alors invisibles, et finalement oubliées, comme dans la vision d'un prodige. Puis ces racines apparaissent, emballées, protégées, fragiles et réduites à un infime volume quadrangulaire, en même temps qu'elles se donnent comme sectionnées, séparées de leur fruit, rendu à son tour invisible par la ligne de séparation du toit lui-même. Chacun des troncs ou chacune des courtes portions de tronc qui émergent des bacs disparaît aussitôt dans l'interstice du toit qui laisse passer une fine ligne de lumière. Il faut quelques minutes pour comprendre le sens de cette perception qui évoque presque une coupe géologique, réclamant le souvenir de la vision supérieure – les arbres feuillus et élancés – pour la rattacher à ce sous-sol qui sert de sol et de fondement,

ILLUSTRATION 6: LA CHAMBRE D'ÉCLATEMENT DES BOMBES : LES RACINES DE L'ŒUVRE. Photo © Margot Vigne.

on oserait presque dire de « terre-mère » par la médiation de ces bacs ou de ces réserves de terre.

Le choc de cette vision vient de la forme de la perception autant que du sens de ce qui est donné à voir et à penser.

La forme tout d'abord, du fait de ce sectionnement des deux niveaux de l'arbre – le corps et les pieds, la tête et les racines – impose une vue fragmentée et duelle. L'œuvre paysagère que constitue l'ensemble du Bois des Trembles est elle-même dissociée, fragmentée de part et d'autre d'un espace vide, abstrait et lisse, où se dessinent seulement les formes élémentaires de la spatialité, le haut et le bas, la surface et le fond, le plan, la ligne et l'angle. Et cet espace quadrillé, quasi mathématique, qui ne ressemble à aucun lieu habitable et vivant, nous présente des îlots de vie concentrée, compactée, mise en caisse, mais têtue. Cet espace nu et anguleux nous donne à voir, à travers ces *big bags*, la ténacité du temps de la *phusis* et la diversité des temporalités qui se croisent dans ce bâtiment.

La force de croissance de ces arbres, en dépit de l'absence de milieu naturel, nous reconduit aussitôt à cette pulsion de vie qui anime et mobilise le temps de la nature. La croissance de la vie organique contraste avec la stérilité du béton et les murs froids destinés à la destruction des bombes, elles-mêmes vouées à la destruction de la vie humaine, accueillent paradoxalement les pousses obstinées de la vie. Le présent de la végétation, qui pousse ou repousse, vient faire écho par antiphrase au passé de la guerre meurtrière, comme l'actuel tremblement incessant des feuilles vivaces des peupliers inverse le tremblement morbide des bombes du passé. Ces arbres et leurs racines séparées nous plongent immédiatement dans le temps de la vie et de la mort, le temps de l'histoire des hommes et de la résistance de la nature, à travers les replis d'un espace artificiel et stérile. Flottant entre terre

et ciel, ils sont des images évidentes de la finitude et de la fragilité autant que de la ténacité de la réalité humaine.

MOTION ET ÉMOTION

La perception étagée et fragmentée des bacs de racines et des troncs perçant le toit en direction de la lumière, conjugués à la présence inexpugnable de la guerre et du bâtiment de guerre, crée pour le visiteur un effet de brouillage des sens et du sentiment, soit un choc au sens fort du terme, car c'est la vie et la mort qui se jouent ici, se disent, s'affrontent et se distendent entre ces deux niveaux. Cette œuvre exerce un impact émotionnel fort, car justement elle actualise les principaux moteurs du sublime tels que Longin puis Burke les ont définis. En effet, si la perception de cette chambre d'éclatement des bombes nous saisit et crée un effet de choc, c'est que, dans l'instant même de la vision, nous nous trouvons face à la lutte primordiale des contraires, des forces primaires ou primitives de la nature. Sitôt levée l'interrogation devant le sens de ces bacs, lorsque justement leur sens de réserve de vie surgit, la conscience ne peut alors que s'égarer dans le vertigineux conflit des forces originaires et manichéennes : la vie et la mort, l'origine et la fin, la guerre et la paix, le renoncement et la résistance, la haine et l'amour, le bien et le mal, la beauté et la laideur, la nature et la culture, la barbarie ou la clémence.

a. Tous les registres des valeurs fondamentales défilent et l'esprit s'égare dans ce vertige provoqué par de simples réservoirs. C'est pourquoi l'impact de cette œuvre est violent et bouleversant, elle s'adresse brutalement aux sentiments les plus profonds et les plus anciens, qu'elle agite de manière à la fois affective et existentielle. C'est aussi pourquoi il nous semble que l'on peut rattacher cet effet à l'expérience esthétique du sublime, conformément à la définition que Longin a élaborée à partir de la catégorie du *movere*, c'est-à-dire, dans la rhétorique classique, le genre de discours le plus haut et le plus agissant. En effet, le discours sublime est celui qui est capable de *movere* (*to move*), de mouvoir, d'émouvoir, d'agir drastiquement sur les âmes, car il « enlève, ravit, transporte », comme le rappelle Boileau dans sa préface à sa traduction française du texte de Longin. Par suite, et par-delà le seul registre de l'art du discours, l'expérience esthétique du sublime est celle de la confrontation à une « force invincible qui renverse tout comme une foudre » et qui « laisse beaucoup à penser et fait d'abord un effet sur nous, auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible de résister, et qu'ensuite le souvenir nous en dure et ne s'efface qu'avec peine».[6]

Cette expérience remuante est toujours celle qui engage les valeurs morales et métaphysiques, celle qui confronte aux limites, aux extrêmes, à l'extraordinaire ou à l'extravagant pris en leur sens premier et littéral et qui, à ce titre, laisse un souvenir puissant car ces enjeux nous touchent à l'essentiel. Burke l'associe au terrible et à l'effroi justement parce qu'alors la vie s'y joue à ses risques et périls et y découvre

6. Longin: *Traité du sublime*, I, 4, Paris, Livre de poche, 1995 (traduction Boileau), p. 74, et p. 81-82

ILLUSTRATION 8: LE JARDIN DES ORPINS ET DES GRAMINÉES. Photo © Gilles Clément /Coloco.

en creux le risque du sens et du non-sens, de la vanité et de la finitude. Ici, ce qui pourrait être un banal bois de peupliers nous aspire et nous emporte dans un flux, chaotique et mêlé, de pensées et de sentiments du fait même de cette segmentation de la perception en deux plans distincts : la surface et le fond, le dessus et le dessous. Ces deux faces de l'œuvre paysagère induisent, par leur rapprochement autant que par leur séparation, le jaillissement de tous les couples fondateurs associés à toute pensée de l'origine et de l'existence : le visible et l'invisible, le terre et le ciel, la lumière et l'obscurité, tout comme l'enfer et le paradis, car le jardin des orpins et des graminées (illustration 8) n'est pas très loin qui se tient seulement à quelques mètres du Bois des Trembles.

Par là, le travail de Gilles Clément répond « à l'essence de l'art », au sens où Heidegger le définit, c'est-à-dire que l'artiste est celui qui « confère une figure à ce qui est invisible », qui « laisse apercevoir ce qui jusqu'ici n'a encore jamais été vu ».[7] Et précisément, ce qui n'est jamais vu, ce sont les racines, l'origine, la source primordiale des choses, ou pour le dire avec Paul Klee : « la création comme genèse (…)

7. HEIDEGGER, Martin: *Remarques sur Art- Sculpture- Espace* (1964), *op. cit.*, p. 27.

ILLUSTRATION 9: BIG BAGS, LE SOUS-SOL INFERNAL. Photo © Julie Guiches /Coloco.

Remonter du modèle à la Matrice ».[8] Si telle est la mission de l'art moderne, on peut alors convenir que ce jardin de Gilles Clément participe bien de l'art moderne et, à travers lui, on comprend très concrètement en quel sens l'artiste est toujours un poète, celui qui produit (*poïesis*), celui qui fait advenir dans l'espace quelque chose qui fait signe au-delà de l'espace, vers la vérité et l'être.

FORME, ESPACE ET TEMPS

Si l'on peut désormais comprendre pour quelles raisons cet agencement paysager peut engendrer une telle émotion aussi bien esthétique que métaphysique, il reste à se demander par quel ressort ou quel moyen d'action artistique cela passe. Si la performativité ou l'efficience d'une œuvre est liée à son aptitude à mobiliser les dimensions de l'espace et du temps, que ce soit à travers le parcours corporel ou la circulation imaginaire entre différents espaces et différents temps, il ressort aussi que sa capacité de mise en mouvement dépend manifestement de sa forme, ou plutôt du type de forme qu'elle adopte et qui l'inscrit par là-même dans un certain type de relation à son environnement et au monde du spectateur-promeneur.

Les deux exemples que nous avons voulu confronter, par-delà ce qui les rapproche en tant qu'ils participent des arts de la nature et invitent à un parcours, présentent en effet une dissemblance majeure, une dissemblance quant à la forme. Dans la *Rhétorique des marées*, les œuvres adoptent toutes, peu ou prou, une forme qui vise à s'insérer dans le monde, à s'y installer comme une partie de plus, ou à se camoufler en tentant de ne pas marquer sa différence. Ou bien encore, l'installation s'en tient à une différence fonctionnelle, elle montre son origine culturelle, elle appartient au monde de *l'ars* ou de la *tekné*, et comme d'autres instruments, elle sert aussi à mesurer, calculer, s'orienter. En bref, elle montre qu'elle a à *faire avec le monde* et qu'elle sait en user – comme dans le cas des filets enserrant des rochers, du miroir captant les rayons solaires ou des lignes de flottaison, etc. Autrement dit, l'œuvre

8. KLEE, Paul: *Théorie de l'art moderne*, Paris, Folio, 1985, p. 30.

ici nous maintient et nous retient dans l'ordre du monde naturel, spatio-temporellement défini et délimité.

Tout au contraire, le *Bois des Trembles*, et alors même qu'il pourrait être défini comme une simple plantation horticole et non comme une œuvre artistique, nous confronte, par ses racines emprisonnées en sous-sol dans ces *big bags*, à une forme qui nous renvoie instantanément au-delà de l'espace et du temps géophysiques, et nous entraîne du côté de l'origine, de la fin et de la destination des choses. Il y a là une « scène » qui constitue une forme artistique au sens strict et qui tente de pointer le lieu même de l'origine des choses. Autrement dit, une forme qui veut dire quelque chose du monde : *non pas faire avec lui*, mais le saisir et *le mettre en question,* s'en étonner, s'y confronter dans une attitude qui est aussi une question et qui est déjà métaphysique, ou déjà poétique, au sens où « l'homme habite en poète », c'est-à-dire comme dit Hölderlin, que *nécessairement* il interroge toujours la terre et le ciel, il interroge son sens et sa destinée.

L'œuvre ici se déploie selon un régime de transcendance, elle est une visée ou une ouverture en direction de la «vérité» : le sens, l'origine, la raison des choses, le sacré de la vie et le souci existentiel qui le cerne. Par opposition, les œuvres du parcours finistérien s'en tiennent, sans doute pour satisfaire à l'exigence du parcours d'être en accord avec le site, à un régime d'immanence, s'en tiennent à « l'ici » des choses mondaines. Cela n'élimine en rien leur intérêt ni leur impact sur le récepteur. Simplement, leur mode d'action et leur efficience offrent une dimension qui relève d'un autre régime esthétique : cognitif, intellectuel et habile, attentif aux jeux de situations, de résonnance ou de modélisation. Leur performativité touche alors davantage l'entendement que le cœur et la sensibilité.

EMOTION ET IDÉES ESTHÉTIQUES

Il nous semble donc que la force efficiente d'une œuvre d'art vient prioritairement de sa forme dont la singularité réside dans sa capacité à ouvrir des espaces et des temps, autour ou au-delà de l'espace-temps géophysique, de l'ici et du maintenant.

En règle générale, les œuvres, précisément en tant qu'elles sont des œuvres d'art, nous touchent et nous affectent, elles ont toujours quelque chose à nous dire. Mais, et pour reprendre le mot de John Dennis dans sa *Lettre de Turin* de 1688, lorsque la Nature créatrice s'applique seulement à nous plaire, « elle nous émeut moins [*she moves us less*] » que lorsqu'elle se laisse aller à une certaine fureur poétique [*fury*], telle que celle qui l'a poussée à dresser les montagnes de Alpes, hérissées et extravagantes, effroyables et délicieuses[9]. Si on transfère cette remarque à l'action des œuvres d'art, on peut dire à sa suite que certaines œuvres *move us less*, lorsque leur spectacle s'adresse à notre raison qu'il séduit et engage à des méditations plus ou

9. Dennis, John: *Letter, Turin, October, 25, 1688* (*in Miscellanies in Verse & Prose,* Londres, 1693), présenté et traduit par Martinet, Marie-Madeleine: *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe* siècle, Paris, Aubier, 1980, p.62-67. Voir par exemple : « For the Alpes are works which she [the Nature] seems to have designed, and executed too in Fury. *Yet she moves us less,* where she studies to please us more », p. 64.

moins déliées mais qui ne précipitent pas dans ces transports chaotiques et fiévreux que provoque la confrontation à des idées métaphysiques telles que l'origine, la mort ou le sacré.

L'efficience ou la performativité des œuvres d'art, plastiques ou paysagères, ne résultent donc pas seulement de leur inscription dans un parcours. Inviter à un déplacement physique et corporel, que ce soit pour une sculpture, un ensemble architectural ou paysager, ou un parcours d'exposition, ne garantit pas l'accès à une expérience émotionnelle forte, ni à une émotion esthétique. L'affection, le trouble émotionnel et esthétique provoqués par l'épreuve de l'œuvre d'art résultent moins du mouvement physique, de l'espace et du temps de l'œuvre que du jeu esthétique que provoque la forme de l'œuvre qui ouvre en soi-même un espace et un temps propre, capable de nous capter, de nous aspirer dans son jeu, dans son monde. Si l'on veut retrouver quelque chose du *movere* originaire qui, à l'instar de l'expérience du sublime, induit un véritable choc émotionnel, un vertige et en même temps un émoi de la raison qui affronte sa véritable destination, alors c'est dans la forme de l'œuvre qu'il faut chercher le principe de ce mouvement de transcendance et d'ouverture des espaces et des temps. Ici, nous l'avons vu, c'est le dispositif de dissociation ou de segmentation des arbres et de leurs racines de part et d'autre des interstices du toit de la base qui propose une forme ou une configuration visuelle et plastique qui renverse le sens commun et l'égare dans un flux de pensées métaphysiques et politiques.

Etre en mesure de créer de telles formes artistiques, c'est pour Kant le propre du génie artistique qui consiste à savoir inscrire et communiquer une *idée esthétique* dans la forme de la chose ouvrée de telle manière qu'elle nous déporte immédiatement dans l'exercice tumultueux et délicieux des facultés. L'idée esthétique est, selon la définition de Kant, « une représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun concept, puisse lui être adéquat et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre parfaitement intelligible ».[10] Autrement dit, il s'agit d'une représentation – qu'elle soit induite par une œuvre plastique ou une scène poétique, ou un paysage, ou une forme corporelle – qui déploie une profusion d'images et d'idées associées mais pour lesquelles il n'existe pas de concept adéquat, ou qui excède les possibilités d'un discours clair. Un foisonnement imaginatif qui donne à penser, et beaucoup plus à penser qu'un simple concept, car il stimule toutes les facultés de l'esprit et les entraîne dans un jeu réjouissant, un jeu créatif, touffu, souvent chaotique mais riche et ouvert. Ce surcroît de sens, pourtant vivement senti et éprouvé, s'avère rapidement indicible, car il mêle idée et image, sensation et raisonnement, souvenir et saisie actuelle, tout cela à un rythme échevelé dévalant le flux de conscience sans trouver sa résolution en une expression linguistique claire et univoque. Mais cette expérience, nous touche et nous met en mouvement car elle produit un plaisir résolu et rare, le plaisir de sentir ses facultés en acte et aux prises avec des enjeux ou des sens fondamentaux.

10. Kant, Emmanuel: *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1984, § 49, p. 143.

Kant nomme ces représentations de l'imagination ou ces faisceaux de représentations des *Idées*, parce que l'imagination, dans ce jeu, tente d'aller au-delà de l'expérience, vers quelque chose qui dépasse la nature, à l'instar de la raison (la faculté des principes) qui, dans son effort pour penser toutes choses, produit des Idées d'un genre spécifique (l'Idée du monde, de l'âme ou de la nature, par exemple), c'est-à-dire des sortes de concepts pour lesquels, à l'inverse, on ne dispose d'aucune intuition, d'aucune expérience effective dans le cadre du monde spatio-temporel qui est le nôtre. Inversement, les Idées esthétiques présentent bien un contenu intuitif mais aucun concept ne s'y ajuste de manière adéquate ; elles débordent le plan strictement conceptuel par excès ou profusion de sens et de valeurs enchevêtrées et, dès lors, indicibles. Mais si ces idées sont indicibles dans la langue naturelle acquise aux règles de la logique, elles sont néanmoins communicables et communicatives grâce à la création des formes de l'art.

L'œuvre d'art est le moyen de communication des *idées esthétiques* et c'est par leur puissance d'action qu'elles nous touchent, nous remuent, nous affectent par d'autres moyens que les moyens logiques et conceptuels de la langue et de l'expérience soumise aux besoins pratiques ou techniques de la vie. L'art nous bouscule et nous séduit parce qu'il en appelle à d'autres moyens que ceux de la vie ordinaire, parce qu'il recourt à la métaphore, au jeu, à la symbolisation, à l'allégorie, à la polysémie, parce qu'il joue de toutes les associations sémantiques et sémiologiques possibles. Ainsi ce qui se dévoile dans le travail de l'art, qu'il s'agisse du beau ou du sublime, c'est la capacité à « exprimer et rendre universellement communicable ce qui est indicible dans l'état d'âme lors d'une certaine présentation, que l'expression appartienne au langage, à la plastique ou à la peinture ».[11] Cette capacité à toucher, à mouvoir et émouvoir, les conséquences dans lesquelles la performativité de l'œuvre d'art consiste, repose précisément sur la création d'idées esthétiques qui seules savent, quoique mystérieusement, mettre en mouvement le jeu des facultés car, seules, elles savent faire signe vers « l'invisible », vers ce qui de manière fondamentale engage toujours la question du sens.

11. Kant, *Ibidem,* § 49.

BIBLIOGRAPHIE

DENNIS, John , Letter, Turin, October, 25, 1688 (in Miscellanies in Verse & Prose, Londres, 1693), présenté et traduit par M.-M. Martinet, dans Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle, Paris, Aubier, 1980.

HEIDEGGER, Martin, « Bâtir habiter penser » (1951), dans Essais et conférences, Paris, Tel Gallimard,1958, p. 170-193.

REMARQUES SUR ART- SCULPTURE- ESPACE (1964), Paris, Rivages poche, 2009.

HUSSERL, Edmund, La Lettre à Hofmannsthal (1907), traduite par E. Escoubas, dans La Part de l'œil, Bruxelles, volume n° 7, 1991.

INGARDEN, Roman, « Vécu esthétique et objet esthétique » (1937) dans Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, Paris, Vrin, 2013, p.64-95.

KANT, Emmanuel, Critique de la faculté de juger (1791), Paris, Vrin, 1984.

KLEE, Paul, Théorie de l'art moderne, Paris, Folio, 1985.

LONGIN, Traité du Sublime (traduction de Boileau) Paris, Livre de poche.

MERLEAU-PONTY, Maurice, Le visible et l'invisible, Paris, Tel Gallimard, 1964.

STOLNITZ, Jérôme, « L'attitude esthétique », dans Philosophie analytique et esthétique, Paris, Klincksieck, 2004, p. 103-114.

HIBRIDACIÓN DE MEDIOS EN LA CONFLUENCIA DE FORMA, TIEMPO Y ESPACIO: DE LA *DANSE SERPENTINE* AL *CAPTURING DANCE*

HYBRIDIZATION OF ARTISTIC MEDIA ON THE CROSSROAD OF SHAPE, TIME AND SPACE: FROM *DANSE SERPENTINE* TO *CAPTURING DANCE*

Clara Laguillo Abbad[1]

Recibido: 30/10/2015 · Aceptado: 16/03/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15517

Resumen

Los hermanos Lumière registraron la *Danse Serpentine* de Loïe Fuller en 1896. Mediante el movimiento de sus telas, Fuller investigaba la luz teatral. Y a través del registro y posterior tinte de sus fotogramas, los Lumière inauguraban el lenguaje cinematográfico. Así pues, cabe decir que ya en el siglo XIX, lo performativo y su registro iban de la mano.

En mayo de 2011 las artistas pluridisciplinares Merche Blasco, Mimi Yin y Christine Doempke presentaban en la Tisch School of the Arts de la New York University *Capturing Dance – Exploring movement with computer vision*. Se trataba de una propuesta que incluía un dispositivo que funcionaba con tecnología *kinect*, que registraba la interacción entre el dispositivo y los bailarines, la audiencia y la música, además de generar modificaciones en los movimientos propuestos.

La dos propuestas, con más de cien años de diferencia entre ellas, desvelan sin embargo inquietudes compartidas: el interés por la naturaleza móvil del arte; por el cuerpo y sus limites; por la tensión efímero-permanente; por la mediación como lugar de reflexión; y finalmente, ambas introducen lo último de la tecnología de su momento.

Palabras clave

Tiempo; Forma; Espacio; Performatividad; Mediación; Tecnología.

Abstract

In 1896 the Lumière Brothers registered Loïe Fuller's *Danse Serpentine*. Through the clothes movement, Fuller was exploring theatrical light. And through

1. Universitat Autònoma de Barcelona (*clara.laguillo@gmail.com*).

cinematographic recording and postproduction –tinting frames one by one, the Lumière Brothers started film language. Therefore, we can say that already in the 19th century artistic performance and its recording went hand in hand.

In May 2011, the multidisciplinary artists Merche Blasco, Mimi Yin and Christine Doempke, presented at the NYU Tisch School of the Arts *Capturing Dance – Exploring movement with computer vision*. The artistic project included a device that worked with kinect technology, which captured the interaction between the device and the dancers, the audience and the music, and also generated modifications in the movements proposed by the artists.

Both practices, which are over a hundred years apart, reveal some common concerns: a special interest in the moving nature of art; the body and its boundaries; the tension between ephemeral and permanent; the mediation as a field for reflection; and finally, both are presenting the latest technologies of their era.

Keywords

Time; Form; Space; Performativity; Mediation; Technology.

CONSTRUIR DESDE LA ACCIÓN: PERFORMATIVIDAD Y PERFORMANCE

Sobre la constitución de las cosas –los pensamientos, los discursos, y hasta los artefactos y las obras de arte– a través de la forma performativa, por dialéctica, habló Platón, en parte en deuda con el teatro antiguo; y desde él hasta hoy, numerosos pensadores han analizado la misma cuestión desde sus respectivos lugares de pensamiento. Paul Valéry, por ejemplo, en *Eupalinos o El Arquitecto* se refiere a esta relación poético-filosófica entre la construcción y la acción, porque la idea de la acción es la que vertebra toda su *Teoría Poética y Estética*.

La que podemos llamar «naturaleza móvil del arte» puede ser escrutada, desde su producción hasta su recepción, pasando por el dinamismo propio del objeto-obra de arte, interpelándolo en su totalidad desde los inicios de las prácticas artísticas.

Durante el siglo XX, sin embargo, la naturaleza móvil del arte adquiere nuevas posibilidades tras la incorporación del concepto *performatividad*, acuñado por Austin desde la teoría del lenguaje, y que hace referencia, también, a acciones que dejan de ser enunciativas o descriptivas para devenir, en su misma realización, constituyentes de significado, experiencia y conocimiento.

Si bien el origen del concepto *performatividad* se asocia a la filosofía del lenguaje, tras la asimilación de esta noción hubo una serie de prácticas artísticas que obtuvieron un reconocimiento específico acerca de su atributo dinámico y constituyente de realidad. Comparadas con las artes plásticas, las artes performativas –denominadas así a partir de ese momento– establecían una relación bien distinta con las nociones de autoría y de forma, y desde luego integraban como soporte las dimensiones de tiempo y espacio en un sentido bien diferente a aquellas prácticas eminentemente objetuales. Estos rasgos diferenciales son compartidos por la danza, el teatro y la música y, a partir de los años sesenta, también por la performance artística, que nace en un contexto de movimientos sociales, y no por casualidad se alinea con toda la reivindicación del cuerpo que se estaba llevando a cabo. Reivindicación que tuvo una notable dimensión política. La performance es, en este sentido, diferente al resto. Sus particularidades yacen primero en la relación que performers y audiencia establecen con la propia experiencia corporal; segundo, en la predilección que la práctica performativa tiene por la contingencia; y por último, y en vinculación con la segunda característica, por su desapego hacia la narratividad y la interpretación, tanto creativa como hermenéutica. En consecuencia, la relación con la audiencia cambia porque la acción integra en mayor o menor grado a todo el que la asiste.

Lo que muy pocos teóricos de performance mencionan cuando analizan la práctica performativa de finales del siglo XX, es que ésta nace en paralelo al desarrollo del videoarte, y este hecho condiciona la naturaleza y evolución de ambas prácticas que trabajan conjuntamente desde sus mismos orígenes (la performance aportando contenido al vídeo, y el vídeo registrando y perpetuando el acto efímero), generan novedosos híbridos artísticos que modifican las experiencias de tiempo y espacio, y logran re-centralizar la vivencia de los cuerpos.

Partiendo de estas primeras premisas, el presente artículo analiza las aportaciones del lenguaje híbrido de performance y su relación con sus formas de registro;

las modificaciones a nivel conceptual en las dimensiones temporal y espacial; y expresa ciertas consideraciones acerca de las formas de lo performativo. Lo hace concretamente poniendo en diálogo uno de los primeros registros de performance de la historia, la *Danse Serpentine* de Loïe Fuller, filmada y post-producida por los hermanos Lumière en 1896, con la instalación digital interactiva *Capturing Dance -Exploring movement with computer vision,* creada por las artistas Merche Blasco, Mimi Yin y Christine Doempke y presentada en 2011 en la Tisch School of the Arts de la New York University.

PROBLEMATIZACIÓN DE LA DANSE SERPENTINE DE FULLER Y LOS LUMIÈRE [2]

¿Qué buscaba Loïe Fuller con su *Danse serpentine*? ¿Qué quisieron registrar los hermanos Lumière en su filmación de 1896? ¿Había pretensión de mímesis en su iniciativa de tintar los fotogramas? ¿Qué relación guarda el film de los Lumière con la necesidad de transcendencia? (Figura 1).

IMAGEN 1. DANSE SERPENTINE:
«FOTOGRAMAS DEL ESPECTÁCULO *DANSE SERPENTINE* DE LOÏE FULLER, HERMANOS LUMIÈRE, 1986»

Las primeras consideraciones acerca de la propuesta de Fuller y los Lumière giran en torno a una fascinación común por las formas de lo vivo, entendidas también como modalidades; así como por una búsqueda de su definición, y por una permanente voluntad de capturar lo que está en movimiento y es efímero. Éstos fueron intereses compartidos en la Europa de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, y guardan relación con el periodo de plena experimentación del cine. Lo ilustra también el hecho de que la *Danse Serpentine* fuera un tema recurrente, interpretado por otras artistas, y registrado asimismo en 1895 por Max Skladanowsky.[3]

Más allá de esta visión compartida, Loïe Fuller estaba trabajando sobre su corporalidad y su presencia escénica; para ello tenía que pasar por una experimentación con la luz, de manera que el juego con las extensiones textiles que en la interpretación dieron lugar a las clásicas analogías con las mariposas o las orquídeas, era

2. Acceso al vídeo: *https://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk*
3. Quien, junto a su hermano Emil Skladanowsky, inventó el sistema de proyección *bioscope*.

una exploración para capturar los matices lumínicos. La *Danse Serpentine* no era una coreografía definida, no seguía un guión concreto; Loïe Fuller se dejaba llevar por la inercia de sus brazos extendidos, por la sensación de aleteo, y por la acogida que sus movimientos recibían. Loïe Fuller, como todas las otras bailarinas que la ejecutaron una y otra vez, fue una performer. Sin una formación específica en danza y teatro, se interesó por la forma definida mediante el movimiento. Una artista comprometida con la experiencia, la improvisación y la danza libre que buscó el límite del cuerpo en su resistencia, y al mismo tiempo lo potenció desde lo protésico.

¿Y los Lumière? Tras el primer hito de la historia del cine, ocurrido tan solo un año antes en diciembre de 1895, los Lumière seguían investigando, como algunos otros científicos, sobre cómo acercarse a la realidad viva. Ya sabían cómo registrar el movimiento, y los espectáculos de Loïe Fuller tenían un componente lumínico especial, así que registrar la *Danse Serpentine* era un reto más complejo. Lo habían hecho otros antes, pero el desafío atañía a la imposibilidad de recoger el color; por ello optaron por la post-producción consistente en tintar los fotogramas uno a uno. Esa intervención convirtió su film en una pieza que aún hoy roza lo mágico. Desde nuestra mirada y nuestra tecnología del siglo XXI, el procedimiento puede parecer rudimentario, pero el resultado abrió lugares de cuestionamiento que siguen vigentes aún hoy.

¿CÓMO REGISTRAR LA ACCIÓN?

Así pues podemos decir que el film de los Lumière de la *Danse Serpentine* de Fuller, además de ser pionero en el hecho de añadir color, es el primer registro de performance de la historia. Analicemos por qué y veamos qué problemáticas se despliegan a partir de esto.

Con la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX se inauguran una serie de nuevas cuestiones respecto a la relación que el ser humano establece con la realidad. La combinación de las leyes de la óptica con la mecánica del dispositivo que posibilita el registro fotográfico genera, en el inicio, un espejismo de mímesis que situaba al nuevo medio en una relación de responsabilidad con la realidad que ningún otro medio había alcanzado hasta el momento. Se inauguraba, de hecho, una nueva concepción de la idea de medio. Su desarrollo a lo largo del siglo XIX conllevó la re-conceptualización de las actividades documentales, y no en vano las primeras aplicaciones de la fotografía fueron eminentemente científicas. Son también motivaciones científicas las que tuvieron los primeros experimentos de los Lumière y de los Skladanowsky con las imágenes en movimiento. Así, el que se consideró como primer film de la historia del cine tuvo y sigue teniendo un carácter documental con interés antropológico por el hecho de registrar una actividad humana como es la salida de los obreros de una fábrica.

El caso del registro del espectáculo de Loïe Fuller, sin embargo, es un tanto distinto a pesar de ser inmediatamente posterior; y lo que lo hace diferente es que goza de un marcado carácter estético. No se trata aquí de usar las categorías clásicas, sino de acercarse a la experiencia estética que proporciona su visualización a

base de detectar las cuestiones que se pusieron sobre la mesa, también a nivel de conocimiento, al utilizar un lenguaje nuevo en ese momento.

Haciendo un breve resumen introductorio, este «primer registro de performance de la historia» lo es no sólo por serlo cronológicamente, sino también por múltiples cuestionamientos estéticos que, en parte, surgen por primera vez en estas *Danses Serpentines* registradas. Tras su aparición (1) se inicia el despliegue de la tensión «efímero-permanente», lo que conlleva a su vez dos formas de experiencia del tiempo, el escénico y el mediatizado; (2) surgen las primeras problematizaciones acerca de la mediación; (3) se cuestiona la objetividad de la documentación; y (4) se abre la sospecha con respecto al dispositivo de registro. Finalmente, (5) se hace imposible no situar a la tecnología en el centro del debate sobre las capacidades y limitaciones humanas.

Estas cuestiones se abren en ese momento y aún hoy nos siguen inquietando; por ello aparecen en numerosos estudios, y también en el presente artículo. Vamos, pues, por partes.

LO EFÍMERO Y LO PERMANENTE: TENSIONES

Hasta la aparición de esta película, el público de una obra de teatro, de un espectáculo de variedades o de una función circense valoraba en un grado diferente la irrepetibilidad de esa acción única. No obstante, la misma posibilidad de un sistema de registro (primero fotográfico, y más adelante cinematográfico), paradójicamente, condujo a un interés creciente por dejar constancia, por impedir que una obra que era efímera sólo quedara en la memoria de sus asistentes. Las vivencias únicas adquirieron un valor nuevo y significativo, y así se inició una creciente revaloración de las experiencias artísticas transitorias, que fue de la mano de la necesidad de dejar constancia de las mismas. Uno de los puntos álgidos de esta tensión entre lo que es transitorio y lo que es permanente se dio con el «nacimiento oficial» de la performance en los años sesenta del siglo XX, que ocurre, como ya hemos mencionado, en paralelo a la aparición del videoarte.

Una de las consecuencias más interesantes de este diálogo es el nacimiento de un tipo de experiencia que será a partir de entonces vehicular para nuestra forma de acceder al mundo: la experiencia mediatizada y emitida en diferido. El contraste entre esta experiencia en diferido y la experiencia en vivo (a la que en ese momento podría llamarse escénica) es frecuente en nuestro día a día del siglo XXI, estando como estamos accediendo a la información visual y no visual de una forma permanentemente mediatizada también con el anhelo de tener experiencias «en tiempo real». El giro de tuerca respecto a estos dos tipos de experiencia es su dimensión temporal, que en el caso de la vivencia escénica aborda aparentemente una sola temporalidad (aunque es altamente cuestionable que pueda analizarse en solitario), y que, en el caso de la vivencia en diferido, requiere diversas temporalidades que nos interpelan de forma simultánea (el presente del registro que es el pasado de su emisión, más el presente de la emisión y lo que genera en quien lo recibe, que tiene su propio *background*).

CUESTIONANDO EL DISPOSITIVO

Dicha tensión propiciará, además de desdoblamientos temporales, algunos cuestionamientos más a medida que avance el siglo XX, puesto que ante la necesidad de registrar lo que no volverá a ocurrir, pronto saldrán a la luz las pérdidas inevitables entre la vivencia en directo y el documento que de esa experiencia puede obtenerse, y que son consecuencia inmediata tanto de las limitaciones y potencialidades del medio de registro como del sujeto que lo realiza. De ahí puede derivar un cuestionamiento de la objetividad del medio, y una presencia cada vez más evidente de la subjetividad del fotógrafo, cineasta o videasta, que ya aparece en este primer hito, en el momento en el que los Lumière intervienen la película tintándola fotograma a fotograma.

Si es cierto que un registro como el que se está analizando puede ser tenido en cuenta en tanto que documento ¿cómo analizar esta vertiente documental? Pues bien, enfocado desde una perspectiva científico-social, antropológica e histórica, su registro puede trasladarnos a una realidad, la de finales del siglo XIX y principios del XX, siendo capaz de remitirnos a la transición entre la sociedad pre-industrial y la plenamente industrializada. Nos puede hablar también de los tiempos de productividad y de ocio –el segundo escaso por no decir inexistente para la mayoría de la población–, y, en definitiva, de una sociedad de clases fuertemente polarizada.

LA SOSPECHA ANTE LA MEDIACIÓN

A nivel técnico, no obstante, el registro de los Lumière no es un documento histórico genuino, puesto que lo que hoy podemos ver en sus múltiples versiones en la red, fue manipulado y montado posteriormente; estos elementos post-registro en bruto hacen que debamos sospechar que hay una desconexión entre el film y lo que era la performance de Fuller. La sospecha ante la pérdida de realidad que puede ofrecer un medio de registro con una potencial post-producción de extenderá desde ese momento y a lo largo de todo el siglo XX, al menos hasta la primera emisión en directo en televisión, en el que vuelve a cambiar la relación respecto al medio y el acceso a la realidad.

La clásica fotografía «*Leap into the void*» de Klein (1960) ejemplifica bien la sospecha que acompaña a los dispositivos de registro y la mediación en general. El fenómeno es interesante porque se sitúa del lado de la interpretación, y aparece con preguntas sobre lo que se ve, lo que es y lo que puede ser. Se abre un espacio de representación que tensa lo posible, lo inverosímil, lo creíble y la propia realidad. Ese espacio de posibilidad y de alteración representativa se había abierto también con las anamorfosis, que aparecen a partir del siglo XVI, así la calavera anamórfica de *Los Embajadores* de Hans Holbein, buque insignia del proceso de cuestionamiento de la visión y de la muerte. Aquí se considera el medio de la pintura como un medio también capaz de manipular la realidad no sólo desde la obvia subjetividad del pintor, sino también desde el espectador y su voluntad de comprender la obra. Cabe establecer una relación poética entre cómo considera lo perecedero el

siglo XVI, y la manifestación de esta misma necesidad de permanencia que lleva al registro de la performance mediante la fotografía, el cine y más adelante el vídeo. La cuestión de fondo, en definitiva, es que el medio media, y que por lo tanto, en mayor o menor grado interfiere en la relación entre el contenido de una obra en el caso de *Los Embajadores*, y la audiencia a la cual se dirige. Pero el hecho es que no sólo media, sino que además aporta su propio lenguaje ya sea pictórico, fotográfico, cinematográfico o videográfico y genera inevitablemente incredulidad en quien recibe la pieza.

¿Cómo afecta esta mediación a la naturaleza móvil de la obra de arte performativa? Cabe responder que afecta al proceso de interpretación, comprensión y asimilación de la performance. Y aquí podría remitirse al sistema interpretativo de una performance, de nuevo, a su divergencia respecto a otras experiencias artísticas, a la experimentación en vivo y al cuánto se diferencia del acceso a ella en diferido. En definitiva, a cómo las dos formas temporales, vivido y diferido, llevan a la audiencia por caminos paralelos, que a partir de un cierto momento –el de la manipulación post-productiva– devienen irreconciliables.

¿Qué hace interesantes a estos nuevos espacios que se generan en el acceso a la realidad a partir del registro de una performance artística? Pues bien, según el punto de vista propuesto, el hecho de hablar de un arte que toma forma a través del movimiento y el dinamismo, perfectamente ubicable en un espacio y un tiempo muy concretos, y que adquiere trascendencia a través de un medio que con su propio lenguaje modifica su forma –no siempre apostando por la verosimilitud. También su potencial de multiplicación de espacios y tiempos venideros, a pesar de tratarse supuestamente de un acontecimiento irrepetible. Y aún más, la analogía que es posible establecer entre la evidente naturaleza móvil del arte de performance y sus registros y la forma como vivimos en nuestro día a día las experiencias, más allá del arte.

LA CENTRALIDAD DE LA TECNOLOGÍA

De la densidad estética que adquiriría la tensión entre lo presenciado y su registro poco podían adivinar los asistentes a las *Danses Serpentines*, pero lo cierto es que ese acto fundacional –aunque inconsciente– tuvo un enorme impacto en el futuro de estos nuevos medios.

No fue hasta 1936, año en que Benjamin publica su ensayo sobre la reproductibilidad técnica que resignifica el concepto de aura, cuando se empieza a analizar la repercusión de los nuevos sistemas –fotografía y cine–, como una innovadora forma de acceder a la experiencia irrepetible. En su lógica marxista, el cambio de modelo productivo modificaba la sociedad a todos los niveles, incluida la dimensión sensible que condiciona el acceso al arte. Ochenta años después, la importancia del papel de la tecnología en la sociedad actual es incuestionable, y aquí radica probablemente parte de la fascinación que despiertan los textos de Benjamin, pero aún hoy es pertinente preguntarse: ¿cómo y en qué modifica la tecnología nuestro acceso al mundo? ¿Y cómo se recoge en las prácticas artísticas?

Son muchos los pensadores que han hablado de la relación entre el ser humano y la técnica, que al fin y al cabo nos viene acompañando desde el inicio de nuestra historia, pero nunca hasta ahora la tecnología había estado tan presente en todos los aspectos de nuestra existencia, ni había generado tal dependencia que sin ella nuestro mundo no funcionaría. Y ello resulta interesante en un ámbito en el que se habla de performatividad, tiempo, forma y espacio, porque gran parte de la creatividad artística actual se despliega gracias a la tecnología. Porque su mediación puede servir para superar ciertas limitaciones, pero es también configuradora de nuevos sentidos, y permite, además, acceder a prácticamente todo lo que nos queda del pasado, sea éste lejano o absolutamente inmediato. Es, pues, creadora de forma y permite movimientos en las dimensiones de tiempo y espacio, inéditos hasta hace tan solo dos décadas.

Lo hemos visto con el film de los Lumière de la *Danse Serpentine* de Fuller, y es interesante analizarlo también desde una pieza de 2011 de las artistas Merche Blasco, Mimi Yin y Christine Doempke.

PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS: DIALOGAR CON CAPTURING DANCE- EXPLORING MOVEMENT WITH COMPUTER VISION, BLASCO, YIN Y DOEMPKE[4]

En dicha propuesta, presentada en 2011 en el *springshow* de la NYU Tisch, las artistas usaron un dispositivo interactivo –mediante la tecnología *kinect*– para explorar el movimiento con series de estudios coreográficos, y ello de tres formas diferentes: acercándose a la tridimensionalidad, a la temporalidad y a la distorsión (Figura 2). También estaban preocupadas por abrir nuevos modos de interacción entre bailarines y músicos.

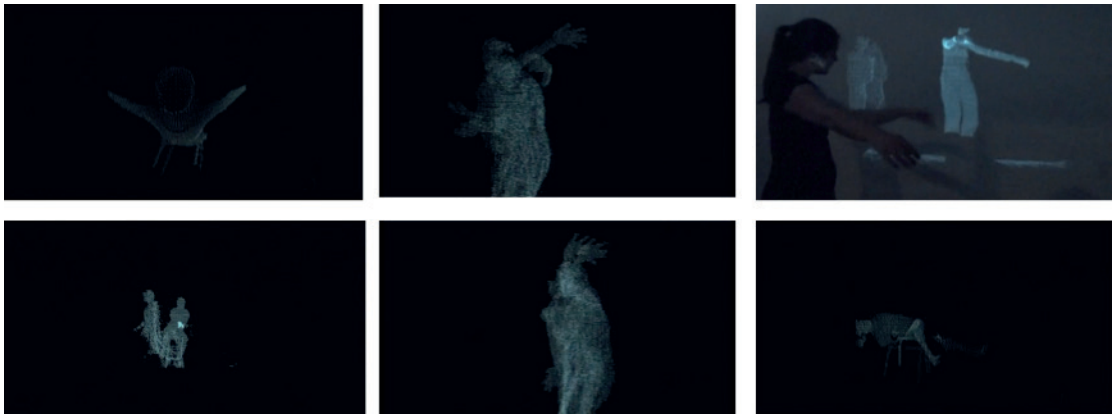


IMAGEN 2. CAPTURING DANCE:
«FOTOGRAMAS DE *CAPTURING DANCE* - EXPLORING MOTION WITH COMPUTER VISION, MERCHE BLASCO, MIMI YIN Y CHRISTINE DOEMPKE, 2011»

4. Acceso a la propuesta: *http://half-half.es/capturing-dance-exploring-movement-with-computer-vision/*

Merche Blasco se auto-denomina «*half and half*»: formada como ingeniera de telecomunicaciones, ha desarrollado en paralelo un camino creativo en los ámbitos del sonido, el vídeo, la instalación y la performance. Vive en Nueva York y allí su investigación y práctica artística avanzan mediante propuestas performativas de música electrónica, sonido colaborativo e improvisación electroacústica. Cuando estudiaba el *Interactive Telecommunications Program* de la Tisch School of the Arts conoció a las artistas Mimi Yin y Christine Doempke, formadas ambas en coreografía y danza, y de ese encuentro surgió el desarrollo de la herramienta interactiva de exploración del movimiento.

Su propuesta, *Capturing Dance - Exploring motion with computer vision* retoma, así, algunos de los problemas que ya se han planteado con el film de los Lumière, y abre, además, nuevas relaciones vinculadas con la centralidad actual de la tecnología en el lenguaje artístico performativo.

El hecho de que la performance y el vídeo entraran prácticamente en simultáneo en la escena artística determinó, como ya se ha dicho, una relación de dependencia conceptual entre ambos a través de la tensión «efímero-permanente», que resultó determinante para su desarrollo individual y en combinación. Pero al registro parecía acompañarle siempre una sospecha en relación a su referente. La primera de las cuestiones analizables de *Capturing Dance* guarda en parte, relación con ello, puesto que: ¿Qué ocurre con esta sospecha cuando se asiste a la manipulación en vivo del material en bruto? La tecnología *live-feedback*, surgida a partir de los años 70, fue la que por primera vez posibilitó las emisiones de registros en directo en el medio televisivo. Esta aparición técnica propició así una cierta recuperación de la credibilidad por parte de los medios de comunicación visual, y abrió las puertas a nuevos lenguajes comunicativos y artísticos. En este sentido, la propuesta de Blasco, Yin y Doempke, haciendo uso de una tecnología vinculada al registro, aunque interactiva y sin duda más nueva –y no por ello menos accesible–, se sirve al fin y al cabo de los nuevos universos perceptivos que se inauguraron tras la invención del *live-feedback*. Pero la paradoja aparece en el momento en que la manipulación continúa produciéndose pero en «tiempo real», es decir, en la coincidencia del tiempo de la acción en el medio físico, y del tiempo de la acción en el medio digital tecnológico. La credibilidad de la mediación entonces parece mantener un estatus positivo, a pesar de evidenciar perfectamente la manipulación.

LA TECNOLOGÍA KINECT COMO AMPLIACIÓN DE LA VIVENCIA

Analicemos *Capturing Dance* a partir de estas observaciones: lo que a la audiencia –que ya no es pasiva– le llega es una combinación de movimientos en directo y la proyección y modificación en vivo de los mismos. De las figuras desdibujadas, que serían los bailarines –o los *testers*, en dos de las tres presentaciones–, se observa su forma corporal, pero no su rostro. Pasan, por lo tanto, a ser anónimos. Lo que ve la audiencia es el directo y la mediación simultáneamente. Y a pesar de ser en tiempo real, la interfaz que los muestra es capaz de alterarlos con un lapso temporal tan ínfimo que resulta imperceptible al ojo humano. La transformación tecnológica de

los movimientos de los bailarines ocurre prácticamente «en simultáneo» a ellos, y el sistema empleado ya no sólo los registra sino que genera nuevas versiones de los mismos.

La intervención realizada por las artistas consiste en acceder a los datos que el sensor de la *kinect* capta para procesarlos, de manera que el espacio de movimiento está supeditado al rango de visión de la cámara tal y como ha venido de fábrica. El resultado logra crear versiones post-humanas de movimientos relativamente sencillos, deformando el registro y permitiendo retrasos temporales, congelaciones, deformaciones, o respiraciones del movimiento, así como desdibujar los límites de las figuras. Una exploración del movimiento a través de las potencialidades de su seriación, percibida también como información visual procesada en tiempo real, que multiplica y trasciende la mediación de la *kinect*. Así pues, el dispositivo puede ser considerado como parte esencial del proceso creativo que no sólo genera nuevas visiones sobre lo realizado, sino que además alimenta la creatividad de las bailarinas y las coreógrafas, que pueden inspirarse en otras versiones ya visualizadas de sí mismas. Como lo fue en su momento la intervención de los Lumière en el film que hicieron de Fuller, es decir, con capacidad para alterar la percepción de la performance a través de la manipulación del color. Con la diferencia de que el medio tecnológico en 2011 parecerse nutrirse infinitamente, y posee una peculiar capacidad de convertir lo que parecen limitaciones en potencialidades.

De manera que, aunque desde luego podría analizarse como un retorno a la sospecha del medio, el despliegue de posibilidades en combinación con una nueva visión del movimiento ya no conduce al cuestionamiento sino a la necesidad de repensar las dimensiones de temporalidad y espacialidad.

NUEVAS EXPERIENCIAS ESPACIO-TEMPORALES

Porque ¿qué tipos de experiencia se tienen frente a una acción que se repliega sobre sí misma en numerosas versiones visuales y escénicas, y en simultáneo? ¿Cómo acercarse a las nociones de tiempo y espacio en experiencias de esta naturaleza? ¿Dónde se ubica la autoría de la propuesta? Y ¿tiene final? Todas estas cuestiones surgen ante una propuesta multidisciplinar como *Capturing Dance*, y por extensión ante muchas de las propuestas contemporáneas que ya no utilizan la tecnología únicamente como un medio-soporte comunicativo y de representación, sino como un medio creativo de primer orden.

El artista ya no actúa en solitario, ni es un comunicador creativo que usa lenguajes no convencionales solo, también es programador y creador de un código nuevo; los espectadores ya no son meros «voyeurs», deben estar activos, a veces literalmente dentro de la propuesta; las propuestas están vivas, no tienen final ni lo buscan, y tienden a no pertenecer ni a un lugar ni a un tiempo específicos y por ello se recrean una y otra vez con elementos que son reemplazables; ya no hacen uso de un solo medio sino de varios al mismo tiempo; y la interpretación –en los dos sentidos, el creativo y el hermenéutico– ya no es prioritaria en sí misma, porque de

lo que se trata es de experimentar con todos los lenguajes –el corporal, el protésico, el tecnológico y el interactivo– jugando con las formas de lo vivo.

Desde la perspectiva que se presenta en este ensayo, el tipo de propuestas que hacen uso de dispositivos de registro y generación de contenido juega un papel fundamental en la comprensión de la naturaleza móvil de un arte como el performativo, puesto que no sólo son capaces de hacer que trasciendan a su propio tiempo y espacio, sino que modifican sus formas desplegando un lenguaje singular que se apropia de las acciones originales reformulando sus tempos, sus puestas en escena, su relación con la audiencia y en definitiva la propia naturaleza de las piezas que, ya en nuestro siglo, tienen un carácter determinadamente multidisciplinar.

HIBRIDACIÓN E INTERACCIÓN: ¿PARADIGMAS DE LA CONTEMPORANEIDAD?

En una conversación mantenida por mail recientemente, la propia Merche Blasco destaca que la pieza resulta interesante desde el punto de vista creativo porque «tiene la capacidad de multiplexión a tiempo real de los cuerpos». Es decir, la propuesta admite la combinación simultánea de diversos canales y sentidos, en este caso basados en movimientos corporales en directo. Y las artistas tuvieron la ocasión de juntar un equipo de bailarines –reales y virtuales a la vez– y de crear el lugar y la manera de propiciar la interacción con y entre ellos. La idea de fondo es que la *kinect* y el procesamiento de lo que ésta va captando deja de ser un juego para convertirse en una herramienta configuradora de realidades inimaginables sin ella, partiendo de la base que una de las premisas de las artistas es que el uso de la tecnología no sea anecdótico sino plenamente justificado. La tecnología de la *kinect* es vehicular para la propuesta, no como herramienta de «rescate» que responde a una limitación, sino como lugar para lo posible aunque parezca inverosímil.

Su reflexión va al dedillo para introducir que, dentro de las características que acompañan la propuesta *Capturing Dance* –y aludiendo al conjunto de propuestas similares–, hay dos que resultan acertadamente definitorias de la contemporaneidad, especialmente cuando entran en escena combinadas: de un lado la hibridación y del otro la interacción, destacadas porque de nuevo despliegan recorridos inéditos de pensamiento en torno a la forma, el espacio y el tiempo, siempre en el contexto de las acciones artísticas.

HIBRIDACIÓN: ¿DISPERSIÓN O AMPLIACIÓN?

Es pertinente, pues, remarcar qué entendemos por hibridación y dónde hay que remontarse para analizarla. El término, tomado prestado de las ciencias, especialmente de la biología y la ecología, remite a la combinación genética de dos especies o subespecies diferentes entre sí, en busca de un tercer ente que haya asimilado los potenciales de ambas; un ser presuntamente «mejorado», bajo la perversa perspectiva de la productividad y la eficiencia propias del sistema económico capitalista. El

término trascendió hace aproximadamente cuatro décadas los ámbitos de la biología y la ecología, y, tras algunas experiencias de principios del siglo XX, a partir de los años 60 empieza a desarrollarse plenamente en el terreno artístico, más concretamente en aquellas prácticas que son eminentemente performativas. La asociación entre performatividad e hibridación remite de nuevo al origen de la performance y el vídeo, o básicamente a su nacimiento en paralelo y a su desarrollo en combinación. Ya en el teatro y la danza pueden analizarse elementos cercanos a la hibridación de medios si se tiene en cuenta la dependencia mutua entre la pieza teatral/propuesta de danza y los espacios escénicos que las acogen, entre otros (como la luz, el vestuario o la música sin ir más lejos). Pero no es hasta la aparición del ordenador que la idea de hibridación adquiere un sentido más complejo en el contexto tecno-científico, y también en el del arte. Lo vemos en la pieza *Capturing Dance,* donde es la interacción con la *kinect*, su procesamiento y la propia procesualidad, la que va dando forma y determinando la pieza, que puede ser entendida como un «ser» nuevo e inconcluso, fruto de la combinación circunstancial, aunque no casual.

Lo destacable de esta hibridación tecno-artística es: 1) que se define en su devenir, por lo tanto hace uso de un soporte eminentemente temporal; 2) que es colaborativa, no sólo por la participación de múltiples artistas y de una audiencia, sino también de los programadores que inventaron en este caso la *kinect*; 3) que parece gozar de una variación permanentemente ampliable, puesto que puede ser modificada desde su código y procesada; 4) que no es meramente representativa, porque es generadora de movimientos y formas que no se corresponden con la realidad; 5) y finalmente, que existe gracias a una libertad de modificación algorítmica que responde al grado de complejidad tecnológica sólo alcanzado en el siglo XXI.

Lo que acompaña a este tipo de hibridación es, en casi todos los casos, una reacción perceptiva que aún calificamos de «dispersa» porque pretende atender a diversos estímulos que suceden simultáneamente, y cuyo objetivo ya no pasa por la concentración en un solo medio y/o sentido; ni su aspiración es generar una forma cerrada y homogénea, sino dinámica, y por ello imprevisible, y sin lugar a dudas heterogénea. Partiendo de aquí, las implicaciones experimentales a nivel de tiempo y espacio van a la deriva, entre preguntas acerca de la naturaleza del devenir y de la ubicuidad. Ya no existe un ahora, ni un espacio único donde desarrollar una sola idea, y ésta tampoco es única ni fija, sino mutable y múltiple.

INTERACCIÓN: LA INESTABILIDAD DE LA DIGITALIDAD

La doctora Margarita Schultz utiliza el concepto de inestabilidad para la indefinición asociable a lo digital. Y hace un apunte interesante porque afirma que son inestables tanto la producción como la recepción de propuestas como la de Blasco, Yin y Doempke, pero en el caso de la recepción, además, ya es casi indisociable de la interacción, y por lo tanto, incide en un alejamiento de la idea de autoría. Ya lo expresa Arturo Cariceo en el prólogo de *Filosofía y producciones digitales* de esta autora: «Cada objeto artístico digital interactivo (OADI) redefine la función de las tecnologías de la información y la comunicación, y sustenta en cada cambio

inestable una concepción del tiempo y una vivencia del espacio donde la intervención del usuario consuma un nuevo rol de autor».[5]

Si lo absoluto venía cuestionándose a lo largo de todo el siglo XX, con la creación digital se ve abocado al abismo. Y la co-creación derivada de la interacción puede ser una de las garantías para evitar lo absoluto. A pesar del atractivo de las premisas acerca de la interacción, conviene cuestionar algunas cosas.

¿De qué manera influye, pues, la interacción en las dimensiones espacial y temporal? Realizando un análisis estructural de propuestas como *Capturing Dance* detectamos al menos dos niveles de interacción: el de los artistas con el dispositivo y el proceso creador; y el de la audiencia que genera contenido con sus movimientos, en este caso las series coreográficas realizadas por bailarines. Quizás en *Capturing Dance*, deberíamos distinguir los bailarines del resto de la audiencia, pero a grandes rasgos podrían ser un solo colectivo porque están «delante» de la máquina, y no detrás como lo están Blasco, Yin y Doempke. Volviendo al análisis, pues, en ambos casos existe una inmediatez de los actos, es decir un lapso imperceptible entre el tiempo de la acción y el de la reacción en la interfaz. Esta relación con lo inmediato, que ocurre prácticamente en simultáneo, modifica la noción de temporalidad *per se*, pero además hay que sumarle que, en la propuesta concreta que analizamos, los movimientos juegan con la memoria del dispositivo y de los participantes, y con una gama de alteraciones y modificaciones de la acción original.

TEMPORALIDADES: SIMULTANEIDAD Y MEMORIA[6]

Se vive y experimenta el tiempo, pues, al menos a través de dos nociones, la de simultaneidad y la de memoria, que conviene revisar a la luz de estas posibilidades generadas por la interacción corporal y tecnológica. En ambos casos, es necesario hacer algunos apuntes para entender la trascendencia de estas nuevas vivencias.

La simultaneidad ha interesado a la humanidad en diferentes momentos de su historia pero de nuevo es el desarrollo de la tecnología el que ha posibilitado un grado de la misma difícilmente definible y asumible. De entrada podría decirse que aquello que ocurre en simultáneo presupone que hay más de un fenómeno/acción «a la vez». Esta expresión de alguna manera lleva implícito un lapso de tiempo, con un inicio y un final, y la idea de lapso de tiempo, a veces expresada con el concepto de «instante», basa su razón de ser en una concepción del tiempo como una

5. Schultz, Margarita: *Filosofía y producciones digitales*. Buenos Aires, Alfagrama, 2006, 8.

6. Como ampliación en relación a la cuestión de la memoria, y en vinculación con la noción de simultaneidad, es interesante la propuesta expositiva y teórica llevada a cabo por Mieke Bal y Miguel Hernández Navarro bajo el título 2MOVE. En ella, los autores establecen una relación entre ciertas propuestas videográficas y los flujos migratorios, y sostienen la interesante idea de que ambos fenómenos –el videográfico y el migratorio– son característicos y paradigmáticos de la contemporaneidad, y contribuyen a la comprensión del tiempo. En su propuesta, la idea de memoria se vincula a ambos fenómenos, y aparece la distinción entre las nociones de multitemporalidad y heterocronía; la primera, como definición de las múltiples temporalidades presentes en nuestra actualidad; y la segunda, para definir la experiencia de esta multitemporalidad, no sólo como vivencia de tipo subjetivo, sino también en su dimensión pública y por lo tanto política.

dimensión lineal, reconocible por fragmentaciones, en la que las acciones supuestamente ocurren una tras otra y son encadenables. La percepción del tiempo lineal es propia de la Modernidad, y va asociada a la idea de evolución, a la aparición de las máquinas y a la regulación del tiempo mediante la implantación de un horario universal, entre otros. Pero a finales del siglo XIX y principio del XX, hay diversos indicadores –la creación de los dispositivos de registro mecánico como la fotografía o el cine, o el desarrollo de la idea de duración de Bergson, por ejemplo– que re-abren una concepción temporal más basada en la conciencia de un transcurso no-atómico, en la que los instantes no son entes finitos, sino solapamientos constantes de acontecimientos. Esta otra manera de entender y vivir el tiempo está más cerca de la experiencia temporal que tienen artistas, bailarines y audiencia en una propuesta como la de *Capturing Dance*. La consecuencia directa de esta otra manera de entender la temporalidad es que los estímulos que allí se producen en simultáneo –como en la vida misma–, dividen nuestra atención y la descentralizan, permitiendo que accedamos a diferentes momentos de tiempo, sobre todo presente y futuro –por inimaginable antes del momento en que la *kinect* lo genera– alcanzando un tipo de experiencia que puede ser entendida como multitemporal. Y una de las diferencias sustanciales entre la experimentación del tiempo simultáneo de la Modernidad y la nuestra en la contemporaneidad, es que se ha modificado nuestra manera de entender las distancias, que ahora recorremos a velocidades absolutamente inimaginables a principios del siglo XX, tanto real, como virtualmente. Volveremos a las ideas de velocidad y distancia en breve.

Por otro lado, este acceso a la realidad –o a la información– inmediata y en simultáneo tiene consecuencias en la idea y comprensión de la memoria. Tantas veces abordada durante la Modernidad, también por algunos de los grandes pensadores del momento –Pierce con el signo y la huella, Freud con el inconsciente, Benjamin con su noción de *shock*, o Joyce y Proust mediante el desarrollo de la memoria involuntaria–, la idea de memoria vive hoy una suerte de crisis, vinculada a la inestabilidad asociada a lo digital que menciona Schultz.[7]

Para el análisis de la memoria y el impacto de la tecnología actual en ella, debemos tener en cuenta la distinción entre memoria colectiva y memoria subjetiva; y en esta segunda, considerar la de corto y la de largo plazo. Así, la crisis mencionada afecta en primer lugar a nuestra memoria colectiva, porque el acceso a los datos diarios e históricos que se van recopilando, también en otras fases de obsesión archivística más allá de la actual, es exponencialmente fácil y rápida como consecuencia de la digitalización. Como ya ha sido analizado por la neurociencia, la psicología y la sociología, ello implica que no necesitemos retener según qué datos, dado que podemos buscarlos una y otra vez gracias a internet.[8] A cambio, todo aquello que no ha formado parte de la historia oficial, puede tender al olvido, aunque la fiebre por analizar también la alteridad está en auge en algunas áreas de conocimiento,

7. Schultz, Margarita: *Op. Cit*. 32.

8. Destacaría los estudios del neurólogo David Eagleman, de la socióloga Judy Wacjman y del psicólogo François Delivré

y se están realizando importantes trabajos antropológicos, históricos, filosóficos, estéticos y artísticos centrados en lo alternativo.

En cuanto a la memoria subjetiva, las consecuencias de la digitalización, la red y los dispositivos de registro a nuestro alcance resultan en algo diferentes: nuestra memoria personal ha alcanzado un lugar de reconocimiento que antes no tenía, y que discurre en paralelo a la preeminencia de la opinión por encima del conocimiento. En nuestra sociedad globalizada, cuyo acceso a la información está supuestamente democratizado, se vende que lo que adquiere valor es la capacidad analítica y crítica por encima de nuestra adquisición de conocimiento; más allá de si esta escalada de la mirada crítica es o no real, este hecho implica que las experiencias personales –junto al bagaje único de cada individuo– tengan un lugar más destacado en nuestra capacidad retentiva, y consecuentemente en la idea de memoria en sí misma. Al menos, en lo que a memoria subjetiva a largo plazo se refiere.

Tras estos apuntes esenciales sobre la memoria en general, retornamos a la propuesta *Capturing Dance*: la experiencia de la memoria aquí es básicamente subjetiva y a corto plazo. Tanto bailarines, como artistas y otros asistentes a la acción, lidian con su propio *background* a la hora de experimentar la propuesta; y las congelaciones, repeticiones, expansiones, respiraciones de los movimientos y sus alteraciones, que posibilita la tecnología de la *kinect* procesada por Blasco, Yin y Doempke, implican una memoria del dispositivo que permite vivir a los asistentes una experiencia que no ocurre en la realidad directa, sino en la mediada. El recurso de la alteración en tiempo real de las acciones propicia la creación de nuevas visualizaciones de movimientos que no se han producido de aquella manera exacta, y que sin embargo pueden servir de recurso para nuevas series coreográficas futuras. La mera existencia de una realidad virtual que no tiene correspondencia directa en la realidad física, aunque se produzca durante el mismo acontecimiento, lleva a reformular visualmente lo que ocurre y lo que se experimenta, abriendo un mundo de posibilidades que hacen el camino inverso al que venía siendo habitual: del dispositivo a la realidad física.

En resumen, mediante el uso de este tipo de tecnología en propuestas artísticas performativas, se transmuta la noción de tiempo al menos en dos sentidos: respecto a la experiencia inmediata, con la vivencia de lo simultáneo; y respecto a la experiencia futura, respecto a los vaivenes en la memoria. Porque el tiempo ya no es único, fragmentado y sucesivo, sino múltiple, simultáneo y transgresor.

EL ESPACIO REAL Y VIRTUAL. UBICUIDADES Y ALTERACIONES

Tal y como se ha planteado en párrafos anteriores, en propuestas como *Capturing Dance - Exploring motion with computer vision* hay un cambio notable también en la captación de la dimensión espacial. De nuevo se puede mencionar la digitalización, la ubicuidad de la red, y el desarrollo de dispositivos capaces de facilitarnos la manipulación y alteración de la realidad sin demora perceptible, para hablar del cambio en la comprensión sobre lo que se entiende y vive como espacio. Cabe aludir una vez más el acortamiento de las distancias debido al incremento de la velocidad

de los medios actuales, punto clave para distinguir la experimentación actual de lo simultáneo respecto a la de la Modernidad. En un plano macro, recorremos largas distancias en pocas horas gracias a la tecnología aeronáutica, ferroviaria, náutica y automovilística. Las distancias siguen siendo largas, pero ya no nos afectan de forma directa, al menos en un primer acercamiento. Y en el plano micro, además de contar con los mismos medios, incorporamos el desplazamiento virtual, que nos permite, por ejemplo, estar físicamente en Barcelona, aunque asistiendo virtualmente a una conferencia en *streaming* –por lo tanto en directo y en red– que se está llevando a cabo en Tokyo, Nueva York o Berlín. De nuevo la simultaneidad temporal acecha, pero a ella se suma la potencialidad ubicua de nuestro sistema de comunicación en red. Conocemos, por imágenes y por acceso a la información, lugares que no hemos pisado –y quizás no pisaremos nunca– y ello hace que nuestra experiencia espacial imaginativa sea mucho más amplia de lo que fue jamás.

Capturing Dance nos muestra algunas formas de modificación de la concepción del espacio que en este caso son sólo posibles gracias al dispositivo *kinect* y al procesamiento posterior de sus capturas, y que podemos extrapolar a experiencias que tenemos a diario y que se sitúan fuera del mundo específicamente artístico. Así, una de las cuestiones que se abre en esta propuesta es la representación bidimensional de la tridimensionalidad, tantas veces pretendida a lo largo de la historia del arte. La dimensionalización del espacio que acoge la propuesta *Capturing Dance*, sumada a los gráficos que la representan, hace que esta pieza nos acerque virtualmente a una perspectiva de 360º de una manera muy cercana a la real. Y a ello se suma el efecto generado por la proyección de la interacción en tiempo real, que abre una ventana virtual de fondo negro capaz de ampliar el espacio materializando lo imposible (la congelación del movimiento, su respiración, la explosión de las partículas que forman las figuras, entre otras alteraciones). La vivencia del espacio en las distancias cortas, cuando guarda relación directa con la visión, se ve entonces incrementada por el ojo de la cámara de la *kinect*, que torna visible y experimentable lo posible y lo imposible, llevando la noción de recorrido a un significado nuevo que trasciende el espacio físico. Y, por último, las sugerencias generadas en la virtualidad pueden ser adoptadas en la fisicidad corporal real, a posteriori, de manera que la expansión espacial crece potencialmente.

Tras un análisis por separado y comparativo de la *Danse Serpentine* de Loïe Fuller registrada y tintada por los Lumière en 1896, y de la instalación digital interactiva *Capturing Dance – Exploring movement with computer vision* propuesta en 2011 por las artistas Merche Blasco, Mimi Yin y Christine Doempke, y a modo de breve recapitulación, se podría apuntar que ambas comparten un nivel de hibridación de medios y lenguajes que resulta vinculante en la medida en que afecta a la noción de *forma* y las dimensiones de *tiempo* y *espacio.* Y que ambas propuestas, a pesar de estar creadas con más de cien años de diferencia, desvelan inquietudes compartidas en un contexto de análisis de lo *performativo*; a saber: el interés por la naturaleza móvil del arte, por la investigación del cuerpo dinámico y sus límites, por la tensión efímero-permanente, y finalmente por la mediación como lugar de reflexión.

EPÍLOGO

En síntesis, esta propuesta presenta una investigación que gira en torno a la idea de hibridación de medios artísticos, y que resulta operativa para pensar las formas de la naturaleza móvil del arte, y sus implicaciones en las dimensiones espacial y temporal. Las dos piezas performativas e híbridas escogidas, una fundacional, y otra muy reciente en el tiempo, despliegan algunas de las cuestiones que acompañan la hibridación y la performance desde un análisis estético.

En el telón de fondo está el desarrollo de la tecnología, que hoy nos interpela constantemente, y nos paraliza en la misma medida en que nos estimula. Se ha hablado de la relación entre las acciones performativas y por lo tanto efímeras, y sus formas de registrarla y modificarla, que facilitan su permanencia. Y ello ha conducido a exponer las diversas formas de experimentación del tiempo –escénico, vivido, mediatizado, diferido–, de la memoria y de la simultaneidad; así como del espacio, de la ubicuidad y de su ampliación perceptiva en la virtualidad. Por último, la mediación ha sido cuestionada porque continúa acuciando el debate acerca del acceso a la realidad.

Este artículo forma parte de una investigación acerca de la experiencia contemporánea del tiempo, con la vinculante presencia de la tecnología en el centro de la discusión. La tesis parte del arte de performance así como de la performatividad en tanto que concepto, y deriva hacia las instalaciones digitales interactivas. Esto es así porque en mi opinión ésta es su evolución natural, y porque considero que ambas son prácticas artísticas idóneas para analizar la vivencia del tiempo.

Trabajo con los conceptos de simultaneidad, memoria e impaciencia –que no ha venido a colación en esta propuesta concreta– y con una noción que engloba la experiencia en desarrollo: la *multitemporalidad*. Ello responde a que forman parte de las reflexiones en torno a la creación artística por medio de la acción y, en definitiva, porque contribuyen a la investigación acerca de la naturaleza móvil del arte, hoy en día indisociable de la evolución tecnológica.

Finalizo apuntando que la idea de la experiencia multitemporal es uno de los conceptos que considero que pueden ayudarnos a entender más y mejor cómo estamos en el mundo de hoy, siendo capaz de atender a las repercusiones psicológicas y sociales de la omnipresencia tecnológica en la que vivimos. Y la estética y el mundo del arte me parecen los lugares en los que mejor se están exponiendo dichas repercusiones.

BIBLIOGRAFÍA

Austin, John L.: *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y accione.* Barcelona, Paidós Ibérica, 1982.

Bal, Mieke: *Heterocrony in the Act: the Migratory Politics of Time,* en *Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*. University of Belgrade, 2012, 579-595.

Bergson, Henri: *Materia y memoria.* Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006.

De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola, Petry, Michael: *Installation Art in the New Millenium. The Empire of the Sense.* Londres, Thames&Hudson, 2003.

Deleuze, Gilles : *Kant y el tiempo.* Buenos Aires, Editorial Cactus, 2008.

Delivré, François: *Les quatre visage du temps*. París, InterEditions, 2014.

Doane, Mary-Ann: *La emergencia del tiempo cinemático. La modernidad, la contingencia y el archivo.* Murcia, CENDEAC, 2012.

Eagleman, David: *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*. Barcelona, Anagrama, 2011.

Fornari, Aníbal, Perkins, Patricio: *Tiempo y acontecimiento.* Buenos Aires, Biblos, 2010.

Goldberg, Roselee: *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente.* Barcelona, Ediciones Destino, 1988.

González García, Carmen: *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011 (Tesis doctoral en formato dvd).

Groom, Amelia (ed.): *TIME.* London, co-edición entre White Chapel Gallery y MIT Press, 2013.

Fischer-Lichte, Erika: *Estética de lo performativo.* Madrid, Abada, 2011.

Lévy, Pierre: *¿Qué es lo virtual?.* Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.

Manovich, Lev: *El software toma el mando.* Barcelona, Editorial UOC, 2013.

Paul, Christiane: *Digital Art.* Londres, Thames&Hudson, 2008 (2a Ed.).

Schultz, Margarita: *Filosofía y producciones digitales*. Buenos Aires, Alfagrama, 2006.

Valéry, Paul: *Teoría poética y estética.* Barcelona, Visor, 1999.

—, *Eupalinos o el Arquitecto.* Madrid, Antonio Machado, 2001.

Wacjman, Judy: *Pressed for Time: the acceleration of life in digital capitalism.* Chicago, University of Chicago Press, 2015.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

APORTACIONES A LA ARQUITECTURA Y LA HISTORIA DEL MONASTERIO DE SANCTI SPIRITUS DE ÁVILA

CONTRIBUTIONS TO ARCHITECTURE AND HISTORY OF THE MONASTERY OF SANCTI SPIRITUS IN AVILA

Raimundo Moreno Blanco[1]

Recibido: 29/10/2015 · Aceptado: 8/1/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15503

Resumen

En el presente artículo se aborda, mediante fuentes documentales inéditas, el estudio directo de los últimos restos conservados y la bibliografía publicada, la historia y arquitectura del monasterio premonstratense de Sancti Spiritus de Ávila. Hoy prácticamente desaparecido, sus últimos restos se conservan descontextualizados, insertos entre construcciones de nueva planta e incluso reaprovechados en fincas a kilómetros de su emplazamiento original. Ante tal situación, resulta de especial interés la publicación de un estudio de conjunto en que se aportan noticias sobre sus diseminados bienes e interpretan sus restos a la luz de las últimas novedades documentales. Para ello se ha realizado un recorrido a través de su historia desde el momento de su fundación en el último tercio del siglo XII hasta su desamortización en el XIX, que sirve como marco a las sucesivas campañas constructivas.

Abstract

in this article is discussed by unpublished documentary sources, the direct study of the last remnants preserved and published literature, history and architecture of the Premonstratensian monastery of Sancti Spiritus in Avila. Today virtually disappeared, their last remains are preserved decontextualized, inserts between new constructions and even reused on farms kilometers ago from its original site. In this situation, it is of special interest the publication of a joint study that news of their goods are given and interpreted scattered his remains in the light of the latest developments documentary. For this we have made a journey through history from the time of its founding in the last third of the twelfth century until its confiscation in the nineteenth, which serves as a framework for constructive successive campaigns.

1. Universidad de Salamanca (*raimoreno@usal.es*).

Palabras Clave
Arquitectura; Historia; Monasterio de Sancti Spiritus; Ávila; Premonstratenses.

Keywords
Architecture; History; Monastery of Sancti Spiritus; Ávila; Norbertines.

LA FUNDACIÓN

Siguiendo las disposiciones de la Orden, los premonstratenses se asentaron en Ávila escogiendo un emplazamiento apartado, a orillas del río Chico. La casa se alzó al sureste de la población, en tierra fértil secularmente ocupada por huertas y explotaciones ganaderas, que marcarían la actividad económica de la comunidad durante la mayor parte de su existencia. Allí permanecen sus últimos restos, en el Camino del Cerezo, hoy transformados en vivienda privada constreñida entre bloques y pareados, cuando en tiempos su hacienda alcanzaba el lugar en que se construyera Santo Tomás e incluso terrenos más al norte en la capital. Los límites concretos de la primera fundación según los detalló fray Bernardo de León serían los siguientes:

«Éste pues [el fundador, Nuño Mateos] deseando ordenar las cosas de su alma... escogió el aldea que era de Sant Pedro de Linares, tanbién lugar suyo, llamada entonces La Cortilla y de uno y otro hiço donación al monasterio de La Vid que ya tenía puestos religiosos de su instituto premonstratense en la ciudad de Segobia para que en esta granja de La Cortilla fundase un monasterio en que viniesen religiosos de su hábito premonstratense en el rigor que se usaba en los demás monasterios de su orden. Y fue el término que hubo tan largo que començando desde La Carrera de los Caballos que es donde agora llaman La Feria asta la yglesia de La Trinidad, calle derecha atrabesando la calle Toledana y de allí asta incluir el monasterio de Santo Thomás con todo lo en él cercado y berrocales de fuera, casas y tierras a él censuales en su circunferencia, la huerta de la fuente de La Dueña y todo lo que es el monasterio de Santa María de Jesús, que comúnmente se llama de Las Gordillas, y la hermita de Sant Roque, sin interponerse en ello tierra agena asta bajar de allí a los términos y cotos de Palomarejo por tierras y prados de una y otra parte del río hasta llegar a la dicha villa de Sant Pedro de Linares ven[...] y fue del monasterio y no contento con la donación a sus expensas y costas traçó y edificó el monasterio, que para lo que se usaba en aquel tiempo y para lo poco con que se contentaban los premonstratenses en aquella estrecha edad no fue poco, donándole de camino otra mucha hacienda...».[2] (Figura 1)

Cronológicamente la fundación de Sancti Spiritus es hija de la primera expansión premonstratense, producida durante la segunda mitad del siglo XII, si bien no hay acuerdo en cuanto a la condición y fecha exacta en que fuera fundado el monasterio como filial de La Vid.[3] Quienes le conceden mayor antigüedad sitúan el origen en

2. Archivo del Monasterio de La Vid (AMV): León, Bernardo de: *Chronica general del orden blanco, que por otro nombre es llamado de Nuestra Señora de Premontre, fundado por el glorioso patriarca san Norberto*, Ms. Signatura 82/C/1, folios 59-62 v°.

3. En Backmund, Norbert: *Monasticon praemonstratense id est historia circarium atque canoniarum candidi et canonici ordinis praemonstratensis*, Straubing, 1956, III, 212, 220, 246-247 (nota 18) se recoge la existencia de una *Elvira soror Sti. Spiritus Abulensis* en el *Necrologio de Santa Sofia de Toro,* lo que apuntaría la posibilidad de que hubiera sido monasterio dúplice en origen. Esta hipótesis choca con las fechas propuestas para la fundación de Sancti Spiritus y con la disposición acordada en el capítulo general de 1140 (1137 para otros autores), en que se acordó no acoger mujeres al tiempo que se iban cerrando o separando monasterios femeninos y dobles, cfr. Sabaté, Flocel: «Los premonstratenses: creación de la orden e inicial expansión ibérica», en AA. VV.: *Entre el claustro y el mundo. Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2009, 137.

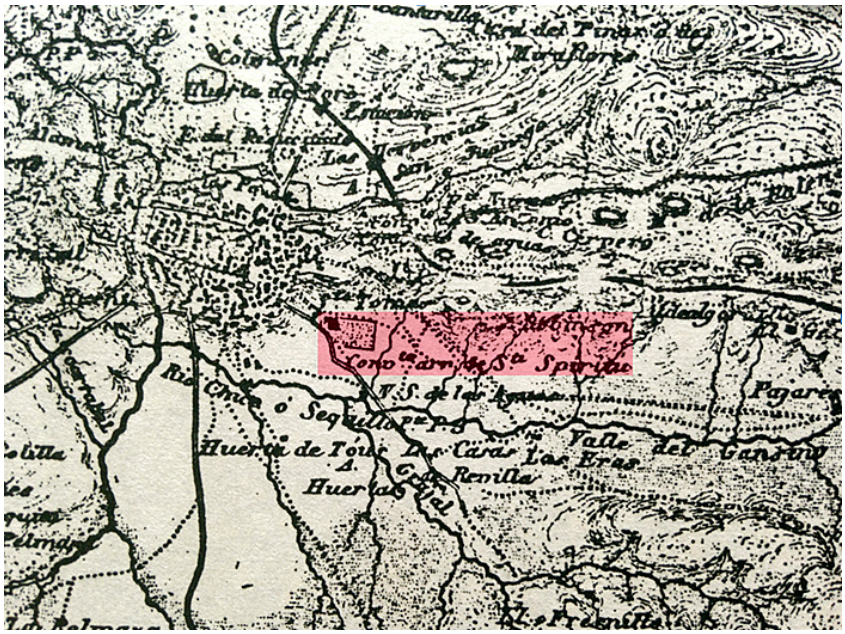


FIGURA 1.- UBICACIÓN DE SANCTI SPIRITUS CON RESPECTO A LA CIUDAD DE ÁVILA. F. Coello 1864.

1171, entre ellos Noriega,[4] Corredera,[5] Backmund,[6] Belmonte,[7] Sobrino,[8] Ajo,[9] López de Guereño[10] o Gutiérrez Robledo.[11] La hipótesis de Zak,[12] intermedia y única, lo fecha en 1178, y por último la citada *Chrónica general del Orden blanco…*, Cianca[13] o González Dávila[14] proponen el año de 1209 influenciando a autores posteriores. A esta última data pertenecía la primera escritura auténtica recogida en el archivo del cenobio, por lo que se ha de suponer formado anteriormente; a ello se suma que

4. Noriega, José Esteban: *Apuntamientos históricos para los Anales Premonstratenses que intenta dar a la luz el R. P. Dr. Luis Carlos Hugo, abad del Monasterio de Etival. Dispuestos y buscados por el R. P. José Esteban Noriega, profeso del Monasterio de La Vid*, Inédito, AMV: Manuscrito 1 bis.

5. Corredera, Eduardo: «Ávila, Espíritu Santo o Sancti Spiritus», en AA. VV.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, V vols. Madrid, CSIC-Instituto Enrique Flórez, 1972-75, III, 1521-1522.

6. Backmund, Norbert: «La orden premonstratense en España», *Hispania Sacra*, XXXV, 71 (1983), 76.

7. Belmonte Díaz, José: *La ciudad de Ávila.* Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, 1986, 318, 330, 335.

8. Sobrino Chomón, Tomás: «El monasterio premonstratense de Santi Spiritus», *Cuadernos Abulenses*, 19 (1993), 11-39.

9. Ajo González y Sainz de Zúñiga, Cándido Mª: *Historia de Ávila y de toda su tierra, de sus hombres y sus instituciones, por toda su geografía provincial y diocesana, XII.* Salamanca, Institución Alonso de Madrigal, 1994, 701-706.

10. López de Guereño Sanz, Mª Teresa: *Monasterios medievales premonstratenses. Reino de Castilla y León*. 2 vols., Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997, I, 145-160.

11. Gutiérrez Robledo, José Luis (coord.): *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Ávila*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, Tomo VII, 2002, 211-212.

12. Zak, Alfons: «L'Ordre de Prémontré en Espagne, en Portugal et en Hongrie», *Revue de l'Ordre de Prémontré et de ses Missions*, vol. 14 (1905-1914), 204.

13. Cianca, Antonio de: *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primero Obispo de Ávila.* Madrid, 1595. Ed. Facsímil de Arribas, Jesús: Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1993, 112, 140, 279.

14. González Dávila, Gil: *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia Católica y Apostólica de Ávila y sus hombres ilustres*, Ávila, 1647. Ed. Facsímil Ruiz Ayúcar, Eduardo, Ávila, Caja de Ávila, 1981, 212-213.

FIGURA 2.- VISTA GENERAL DEL MONASTERIO DESDE EL OESTE ANTERIOR A LA REFORMA DE 1990. PUEDEN OBSERVARSE EL INTERIOR DEL ÁBSIDE Y UNA PILASTRA DEL MURO NORTE DE LA NAVE DEL TEMPLO. (AHPÁv).

se conoce la existencia de un *Ferdinandus primus abbas huius ecclesiae* anterior a la fecha del documento y que los priores desempeñaban su cargo de forma vitalicia.[15]

Coincidimos con quienes aceptan la fecha de 1171, pese a que es temprana para los más antiguos restos conservados. En relación con esto, López de Guereño refiere que en ocasiones los mostenses fueron utilizados para evangelizar regiones recién conquistadas –casi un siglo antes en el caso abulense– y que acostumbraban a ocupar en un primer momento antiguas fábricas pertenecientes a canónigos regulares de san Agustín. Este habría sido el caso de Ribas, Aguilar de Campoo, Santa María de los Huertos, Cerrato o Sancti Spiritus.[16] Para el último, Backmund asegura que fue fundado *in loco antiqui eremitorii* si bien no ofrece más datos, a lo que se suma que no hay excavación arqueológica que cierre el caso.[17]

15. Ver Sobrino Chomón, T.: *Op. cit.*, 12.
16. *Op. cit.*, I, 55.
17. *Monasticon praemonstratense*..., vol. III, 246-247.

Tras aquel primer periodo prefundacional edificarían sus propios monasterios. Para ello no disponían en sus estatutos de ninguna prescripción en lo que a arquitectura se refiere, siendo su legislación en materia artística casi una copia literal de la cisterciense. Así las cosas, adoptaban los usos locales en cada caso, lo que para Ávila se tradujo en un templo tardorrománico de ábside semicircular construido ya en berroqueña, al modo en que se hizo en la ermita de San Bartolomé/Santa María de la Cabeza en la capital o en el monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias en Pelayos de la Presa (Madrid), aunque este evidentemente con mayor empaque. (Figura 2)

DEVENIR HISTÓRICO HASTA EL SIGLO XVIII

Tradicionalmente se ha asignado la fundación a Nuño Mateos, de quien sólo se sabe con total certeza que fue un importante caballero abulense. A lo largo del siglo XIII se suceden las noticias de Sancti Spiritus, que desde 1223 quedó bajo la directa protección de Fernando III, al tiempo que le eximía del pago de portazgo en su reino.[18] Tres años más tarde ya se sitúa como uno de los lugares preferidos por los abulenses para su enterramiento, con lo que comenzarían las donaciones y entregas de bienes que acrecentaron su hacienda, incluso, de él dependía en 1258 la casa segoviana de Santa María de los Huertos. Continúan las dádivas en la segunda mitad de siglo, sucediéndose en 1262, 1263, 1266 y 1276 realizadas por doña Pedrona y su hijo Sanchibáñez; el canónigo Nicolás –dos maravedís de pitanza para los canónigos–; Amuña Esteban; y el rey Alfonso X, quien otorga al prior la dehesa y granja de Serranillos próxima a Talavera, respectivamente. Asimismo se la cita entre las abadías que firmaron la hermandad de las órdenes cisterciense, benedictina y premonstratense que contaban con casa en Castilla y León en 1282. En la última década del siglo, al igual que otros cenobios abulenses, no pagaba yantares al rey, según sucesivos documentos de 1290 y 1299 en el que además se especifica *...cómo eran pocos y muy pobres, que no se podían mantener sino por las limosnas de los hombres buenos....*[19]

En 1357 el abad don Martín compró bienes muebles y raíces en Jaraíces, y en 1363, 1375 y 1386 se reciben las dotaciones de distintos testamentos, tanto de talaveranos

18. Ofrecen este y el resto de datos históricos Barrios García, Ángel: *Documentación medieval de la catedral de Ávila*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, doc. 62; González González, Julio: *Reinado y diplomas de Fernando III*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980-1986, 3 vols., II, doc., 181; Lambert, A., «Sancti Spiritus de Ávila», en *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, 1931, vol. V, col. 1173; Moral, Tomás: «Hacia una historia de la Orden Premonstratense en España y Portugal», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 165 (1969), 225; Pérez Rodríguez, Francisco Javier: «Los monasterios premonstratenses en los reinos occidentales de la Península Ibérica», en AA. VV.: *Entre el claustro y el mundo, canónigos regulares y monjes premonstratenses*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2009, 177; Sobrino Chomón, Tomás: *Documentación medieval abulense en el Registro General del Sello Vol. III (15-XII-1480 a 15-VIII-1485)*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1993, doc. 3; Villar García, Luis Miguel: *Documentación medieval de la catedral de Segovia*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, doc. 165. Y muy especialmente el documentado estudio de T. Sobrino Chomón: «El monasterio premonstratense...», 11-39.

19. Ver Sobrino Chomón, T.: «El monasterio premonstratense...», 14-16.

como de abulenses. En fecha incierta, aunque anterior a 1366, el rey Enrique II concedió a la comunidad la sinagoga y casas pertenecientes a un judío para que se trasladasen intramuros con los beneficios que esto les reportaría. Sin embargo, no prosperó este primer intento de traslado a la urbe, pese a que los edificios, como residencia Real que supuestamente habrían sido, serían desahogados para la comunidad, que los rechazó por considerarlos innecesarios: «...el rey don Enrique 2º con deseo de que esta sancta religión se acrecentase, que los religiosos que vivían en el monasterio de Sancti Spiritus hubiesen algún alivio y regalo para el mucho rigor que se guardaba en él hiço merced al abad y convento de Sancti Spiritus de las casas de don Samuel con la synagoga y casa de adoración que estaba en ellas, que es agora Cárcel Real, carnecerías con todas las demás casas que están en su contorno, las quales avía tomado el rey su padre para sí y siempre posaban en ellas los reyes, y donóselas para que hiciesen monasterio y yglesia de su instituto en ellas con ánimo y carga de que teniendo monasterio dentro de la ciudad acudiese con el aprovechamiento necesario al monasterio de Sancti Spiritus, pero como los sanctos religiosos huían de poblados y avían menester poco, con facilidad se conformaban en dexar esta fundación...».[20]

Tras recibir nuevas donaciones de bienes raíces durante el siglo XV, el abad de La Vid concedió en 1429 a Sancti Spiritus licencia para dar a censo o arrendamiento las posesiones de la abadía, con lo que los canónigos permutaban mayor comodidad por menores rendimientos. También en este siglo se registra la primera intervención judicial de una serie que continuaría cuando el abad Pedro de Alba dictó resolución a favor del cabildo catedralicio en un pleito de 1454 sobre un prestimonio de la iglesia de San Nicolás en Madrigal de las Altas Torres. Con distintos motivos la abadía se vio envuelta igualmente en varios pleitos en 1480.[21]

Sancti Spiritus no pudo sustraerse a las hostilidades que se producirían en la ciudad entre las casas de Villafranca y Navamorcuende a comienzos del siglo XVI. Como consecuencia de ello, criados y parciales de la segunda asaltaron y saquearon la abadía, tras lo que el papa Julio II emitió una bula el 20 de diciembre de 1507 condenando a Hernán Gómez de Ávila y los suyos a pagar lo que habían robado al monasterio –recuérdese la relación con la casa rival al menos desde el XIV–. Hacia la segunda mitad de siglo las costumbres se habían relajado sobremanera –no sólo en los premonstratenses– por lo que Felipe II consiguió de Pío V un breve (1567) por el que se harían cargo de la orden los jerónimos, ya que ambas abrazaban la regla de san Agustín. Aún así, un año después el mismo pontífice se retractó, continuando los discípulos de san Norberto su camino por separado.[22] (Figura 3)

Pese a que con el tiempo fuese ganando importancia, nunca dejó de ser una comunidad humilde. Pruebas de ello serían los seis canónigos con que contaba en 1573; trece en 1603; los mismos en 1610; once en 1615; siete en 1618; los mismos en 1631; doce en 1647; igual número en 1664; quince en 1689; catorce en 1751; dieciocho

20. AMV: León, Fr. Bernardo de: *Op. Cit.,* signatura 82/C/1, folio 61 vº.
21. Sobrino Chomón, T.: «El monasterio premonstratense...», 17-18.
22. *Ídem*., 19-20.

FIGURA 3.- VISTA GENERAL DEL CONJUNTO DESDE EL SUR ANTERIOR A LA REFORMA DE 1990. EN PRIMER TÉRMINO LA DENOMINADA «CASA DEL ABAD». (AHPÁv).

en 1752; los mismos en 1774; trece en 1801; veinte en 1809; dos en 1814 y cuatro en 1816.[23] Compárense, por ejemplo, las cifras de 1647, año en que Santo Tomás contaba con sesenta frailes, San Francisco con cuarenta, La Santa con setenta, o el Carmen Calzado con treinta y seis. Únicamente superaba en la ciudad al monasterio de La Antigua (2) e igualaba al de San Ignacio.[24] Del mismo modo queda en evidencia su humildad si se comparan las tasas que aportaba Sancti Spiritus a la orden premonstratense en el Capítulo Provincial celebrado en La Vid en 1525: 400 maravedís; por los 800 de Retuerta, 4.000 de La Vid, 1.550 de Aguilar de Campoo, 1.500 de Monzón, 1.000 de Ibeas o 600 de Medina, lo que se corrobora a mediados del siglo XVII en el mismo reparto.[25]

Por el breve *ad augendam* (1646) de Inocencio X se concedieron indulgencias a quienes visitaran al menos siete altares en Sancti Spiritus, equiparándolos a otros tantos de San Pedro de Roma.[26] La primera finalidad de una abadía premonstratense junto al culto litúrgico –en Ávila llegaron a administrar y servir durante siglos la capellanía de la ermita de Sonsoles, e incluso la imagen de la titular durante un

23. Ver López de Guereño Sanz, Mª T.: *Monasterios medievales premonstratenses...*, vol. I, 147, nota 16.

24. Los datos pertenecientes a este año se aportan en los apartados correspondientes a los distintos monasterios y conventos en González Dávila, Gil: *Op. cit*.

25. López de Guereño Sanz, Mª T.: *Monasterios premonstratenses...*, 56.

26. Belmonte Díaz, José: *La ciudad...*, 319.

FIGURA 4.- VISTA DEL MONASTERIO DESDE EL SURESTE ANTERIOR A LA REFORMA DE 1990. CASA DEL ABAD. (AHPÁv).

tiempo a partir de abril de 1801– era la educación, lo que se verificó a partir de 1657 albergando parte de los Estudios de Teología de la Congregación Premonstratense Española.[27]

A mediados del siglo XVIII contaba con tierras y viñas en el hoy despoblado de Ortigosa de Moraña –próximo a Albornos–, donde se encontraba destinado el canónigo granjero Roque de Santayana la mayor parte del año. Allí su labor era continuamente entorpecida por los habitantes de la aldea que se oponían a la explotación, dando origen a un pleito en 1751.[28]

DEL SIGLO XIX A LA ACTUALIDAD

Al igual que para el resto de casas españolas de la orden, el siglo XIX comenzó para Sancti Spiritus con buenas noticias. Tras distintos problemas ya suscitados en el siglo anterior, en 1803 Carlos IV confirmó a los religiosos que no serían suprimidos

27. SOBRINO CHOMÓN, T.: «El monasterio premonstratense...», 22-23.

28. Ya contaba con propiedades en esta localidad al menos desde el siglo XV, Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPVall): Sección del Hospital de la Resurrección, legajo 62, expediente 72 y legajo 31, expediente 15. En la misma sección, legajo 62, expediente 74 se conserva una carta redactada en Ávila el 12 de julio de 1762 mediante la que la abadía otorga poder a varios frailes para que efectúen cobros en distintas localidades en su nombre.

como sucedía por esas fechas en otros países. No obstante, los mosteneses deberían reformarse en los casos en que hubieran caído en la relajación, al tiempo que a sus actividades habían de sumar la creación de escuelas para educar al pueblo[29], lo que como se verá afectó a la comunidad abulense.

El comienzo del final de Sancti Spiritus está marcado por la invasión francesa, ya que la comunidad se había visto afectada por las leyes emanadas de Madrid en febrero de 1809. Quedó entonces suprimida por vez primera al igual que el resto de las casas premonstratenses, a excepción de San Norberto de Valladolid[30]. A finales de ese mes el obispo de Ávila pedía al abad que le enviase un listado de novicios, que estaban obligados a dejar la abadía. Acto seguido el Gobernador provincial exigió una declaración jurada de las rentas con que contaba la casa, que por entonces continuaba siendo Estudio de Filosofía para toda la *circaria hispánica*. Estaba formada por diez sacerdotes y diez estudiantes ya profesos que vivían de forma paupérrima dado que no se recibían las rentas contratadas.[31]

Tras la supresión llevada a cabo en el mes de abril, el primero de septiembre se realizó un inventario de pertenencias, entre las que se contaban cruces y ciriales, el báculo pastoral, cálices, anillos, coronas, lámparas y candeleros de plata; once frontales para el altar mayor, misales y libros litúrgicos, la sillería del coro encargada a Mateo Núñez en 1791, varios facistoles y atriles, un órgano, las campanas, etc. Igualmente se citan los retablos, que por su descripción e iconografía serían barrocos: el mayor, presidido por una imagen de la Concepción flanqueada por san José Hermano y santa Gertrudis al lado del evangelio y la epístola respectivamente, más cuatro ángeles en la coronación; en la capilla del santísimo Cristo, al norte, un retablo dedicado al titular, dorado y guarnecido de espejos, en él se emplazaban distintos relicarios; y diseminados por otras zonas, altares dedicados a san Norberto, san Agustín y la Soledad, los tres dorados y el último con un arco de espejos. Se trata pues de un rico inventario que denota un acrecentamiento importante de los bienes del monasterio si se compara con el más antiguo conservado fechado en 1467, al tiempo que fijaría, a priori, una fecha *post quem* para el asalto francés.[32] (Figura 4)

Sin embargo, los datos sobre los hechos son escasos y contradictorios: I. Ruiz-Ayúcar hace referencia a que en el monasterio se levantaron barricadas, tras lo que ya habría sido asaltado entre el 4 y el 7 de enero según el informe presentado al Ayuntamiento en que se daba la casa por destruida, junto a la de los carmelitas calzados y grandes desperfectos en Santo Tomás y otros edificios notables.[33] Por tanto, se ha de entender que o el inventario de septiembre es una copia de otro anterior –lo más probable–, o el asalto no se produjo en las fechas tradicionalmente aceptadas. En duda queda el por qué de ensañarse hasta la destrucción con un monasterio apartado de la ciudad y que no era el más rico precisamente.

---

29. López de Guereño Sanz, Mª T.: *Monasterios medievales*..., I, 62.
30. *Ídem*, 63.
31. Sobrino Chomón, T.: «El monasterio premostratense...», 27
32. *Ídem*, 28.
33. Mayoral Fernández, José: *El Municipio de Ávila: estudio histórico*. Ávila, Institución Alonso de Madrigal, 1958, 167.

Tras el paso de los franceses, la fábrica quedó totalmente arruinada ya que «las tropas del tirano demolieron el convento», manteniéndose en pie únicamente fragmentos de las estancias construidas en material noble: el Libro Becerro del segoviano monasterio de Los Huertos hace referencia a esta destrucción « ... los dos conventos de Madrid fueron arruinados, en el de Ávila y Salamanca dejaron algunas paredes....».[34] Confirmación de ello se ofrece en el informe que Ignacio Garcimartín, Administrador General de Rentas de la provincia, remite al Intendente Manuel de Irazábal del estado de monasterios y conventos abulenses: «1813, septiembre 22, Ávila. Relación que yo don Ignacio Garcimartín, Administrador General de todas rentas de esta ciudad y provincia doy al señor Intendente de la misma don Manuel de Yrazábal de los combentos suprimidos que se hallan arruynados, a saver: Ávila. El combento de Santi-Espiritus, orden de premostratenses de esta ciudad, arruynado».[35]

En noviembre de 1814 y al socaire de las nuevas disposiciones de Fernando VII, se había producido una mínima reagrupación. Entonces conformaban la comunidad únicamente dos individuos, a los que se habrían sumado otros dos en marzo siguiente.[36] Ante la imposibilidad de habitar su antigua casa se vieron forzados a asentarse en primer lugar en el Hospital de Dios Padre, donde retomaron la vida reglar y se encargaban de atender la parroquia de San Nicolás. Por ello, el 23 de octubre ya habían elevado una petición al obispo para poder recuperar los objetos de culto que se habían salvado diseminados por distintos templos de la diócesis, aunque aún no reclamaban su uso, acaso por no estar acondicionado el nuevo edificio para ello: «...se puede decir que todos los retablos, altares y efigies de su iglesia se ven colgados en varios templos de esta ciudad, los que no reclama en el día y sí sólo un resguardo para lo sucesivo. Que sabe positivamente que su terno pontifical está en la parroquial de San Vicente, a excepción de una sola capa que recibió la de San Andrés con un terno encarnado de flores; que en la de Santo Domingo está un terno de tapizón blanco, y en la de San Nicolás un alba. Que le consta igualmente que la parroquial de El Tiemblo ha recibido un terno nuevo de terciopelo encarnado con galón de plata; que sospecha con fundamento que en esta parroquia y en otras próximas a ésta se han recibido varios de sus sagrados ornamentos; que le asiste igual sospecha por lo que dice a las parroquiales de la ciudad, de cuya ambigüedad se promete salir con el cotejo de inventarios de iglesia que servían para su gobierno y que aún conserva».[37]

---

34. López de Guereño Sanz, Mª T.: *Monasterios medievales premonstratenses...*, 147, nota 22.
35. Archivo Histórico Nacional (AHN): Sección Consejos, signatura 12038.
36. Sobre estas reagrupaciones y su reducido número de integrantes el general Hugo consideraba años después que: «Los monjes eran muy numerosos en España, pero en pocos se podía observar sus costumbres pastorales, su sólida instrucción o su piedad ilustrada. La mayoría de estos religiosos apenas sabía escribir... Se conoce que los monjes, en general, habían adoptado esa condición por su tendencia a la ociosidad: después de la supresión de los conventos, solamente los ancianos añoraron de buena fe sus retiros sagrados; mientras que los jóvenes monjes se mostraban satisfechos, por cuanto recuperaron una libertad que la reclusión les había hecho anhelar en sus años de pasiones juveniles». Hugo, Leopold Joseph Sigisbert: *Mémoires du général Hugo, gouverneur de plusieurs provinces et aide-major-general des armées en Espagne*. París, 1823. Existe edición facsímil con prólogo de L. Guimbaud, Sevilla, Renacimiento, 2007, 200.
37. Sobrino Chomón, T.: «El monasterio premostratense...», 29-30.

Sin embargo, el obispo Gómez de Salazar se mostraba reticente a la devolución de forma incomprensible, más cuando el 12 de junio y por medio de una carta pastoral había mandado ejecutar un decreto del Ministerio de Gracia y Justicia por el que se ordenaba la devolución a los regulares de todas sus pertenencias. Por ello, el abad Paniagua se vio obligado a pedir auxilio al provisor diocesano, quien ordenaría la restitución de los objetos litúrgicos a la abadía, lo que parece no se efectuó hasta fallecido el mencionado obispo. Al tiempo, dada la paupérrima situación económica en que se encontraban, los canónigos solicitaron un crédito al deán y cabildo catedralicios por importe de 1.000 ducados para sus más inmediatas urgencias, así como iniciaron un recurso para recuperar sus antiguos ganados y rentas.[38]

Durante su estancia en el hospital de Dios Padre acometieron algunas reformas para adecuarlo a la vida en comunidad, solicitando a su Junta permiso para dotar el edificio de una serie de celdas individuales acordes a la regla. Aun si se realizaron esas obras no debieron encontrar la casa a su gusto, pues según se refleja en una nota al Ministerio de Gracia y Justicia fechada el 8 de junio de 1816 solicitaron que se les cediese el antiguo Hospital de La Magdalena.[39]

Al no serles concedido este inmueble, pidieron a los gobernadores eclesiásticos que les entregasen la mitad occidental del Seminario de San Millán, por entonces desocupado y conocido como el «Colegio Viejo», pero la cesión se daría en tan duras condiciones que hubieron de rechazarlo.[40]

La comunidad fue suprimida por segunda vez, como otras, durante el trienio liberal, al amparo de la ley de 25 de octubre de 1820. Algunas huertas fueron vendidas el 30 de noviembre de 1822 y el 28 de febrero de 1823, si bien sería el 30 de diciembre de 1822 cuando se venden a Luis Arrabal «...las espresadas huerta, yglesia y monasterio arruinado que fue de Santispiritus con todo lo que abraza dentro de su cerca y se halla sito a extramuros de esta ciudad inmediato al río Grajal, con quien linda por mediodía, por saliente y norte con prado que fue de esta hazienda y poniente con camino que de esta ciudad ba a la hermita de Sonsoles».[41] Alcanzando una tasación de 50.650 reales de vellón.[42] El nuevo propietario hizo almoneda de los pocos bienes que quedaban. Pasado el trienio la venta fue anulada, con lo que los canónigos volvieron a hacerse cargo de la cada vez más escasa propiedad.

Por entonces la comunidad la seguían constituyendo el mismo número reducido de miembros ya ancianos (4), de los que uno residía en Villatoro, otro era vicario-capellán en Nuestra Señora de Gracia y, según desvela una carta del abad de Retuerta al abulense, otro se había fugado incluso cambiando de nombre.[43]

---

38. *Ídem*, 30.

39. AHN: Sección Consejos, legajo 12033. También quedó reflejada esta petición en las Actas Consistoriales del 23 de julio de 1816, vid. Gutiérrez Robledo, José Luis: «Desamortización de obras de arte en la Provincia de Ávila. 1835», *Cuadernos Abulenses,* 28 (1999), 82.

40. Sobrino Chomón, T.: «El monasterio premostratense...», 31.

41. Archivo Histórico Provincial de Ávila (AHPÁv): Protocolo 6034, folio 1558.

42. En poco difiere la fecha de la venta (29/08/1822) y la cantidad en que se cerraría (50.843 reales con 23 maravedís) que se expresa en una imprecisa nota conservada en el AHN: Sección clero, signatura 721, folios 124-125.

43. Sobrino Chomón, T.: «El monasterio premostratense...», 31.

En fecha incierta entre 1823 y 1827 los mostenses se mudaron a su última residencia.[44] Sería una casa obtenida a censo, propiedad del conde de Orgaz en la calle Tallistas, esquina a la cuesta que subía a San Jerónimo y frente al postigo de la catedral.[45] Se trataba de un inmueble tan amplio como desvencijado. En su adquisición y reparos invirtieron los pocos dineros de que disponían, como prueba el que el 1 de junio de 1827 reunidos en la celda abacial recibieron el dictamen de un maestro de obras sobre el estado del edificio, asegurando que en él se hundía irremediablemente una de las paredes y que en su caída arrastraría gran parte del tejado y una habitación. Tres años más tarde se acordó eliminar el suelo de parte del primer piso para dar doble altura al espacio que serviría como capilla y oratorio público, con lo que se conseguiría el deseado lugar para instalar sus antiguos retablos, altares, sillería del coro y los demás objetos litúrgicos repartidos desde tiempos de la invasión francesa por diversas parroquias de la diócesis con la aquiescencia del obispado. De este modo gastaron en diciembre de 1830 más de cinco mil cuatrocientos reales en piedra para la nueva capilla y traer el altar del Santísimo Cristo, que se encontraba en la parroquial de Santa Cruz de Pinares; el 31 de mayo del año siguiente más de quinientos noventa y ocho en la conducción del órgano desde San Nicolás de Ávila, en el pago a un albañil por abrir la tribuna para instalarlo, y en hacer el púlpito con su escalera y hierro para adecuarlo. A ello se suman en 1832 doscientos reales por 2.500 tejas «para la boyería y pajares que se han cubierto junto al convento antiguo...».[46]

Tras casi siete siglos de existencia, Sancti Spiritus desaparecería con la ley desamortizadora de Mendizábal de 11 de septiembre de 1835, al igual que el resto de premonstratenses masculinos de la Península. Anteriormente, el día 3, le había sido devuelto a Luis Arrabal el edificio antiguo por el precio que había pagado más de una década antes, saliendo el nuevo a subasta bajo las siguientes condiciones: «Edificio que fue convento de Premonstratenses de Ávila, situado extramuros de ella, a la calle Tallistas. Consta su pavimento de 48.000 pies horizontales, con inclusión de una iglesia, patio interior y una cerca contigua a él. Tasado en 33.500 Rls.».[47] Fue adjudicado a Teodoro Herrera en 120.050 reales. La comunidad se disgregó inmediatamente, pues ya se la cita como tal al tiempo de la instalación de la junta diocesana de regulares el 3 de mayo de 1836.[48] Con ello sus cada vez más

---

44. López de Guereño Sanz hace referencia a una vivienda más en la calle de Santo Tomás sin especificar el periodo en que allí habrían residido los canónigos. Ver *Op. cit*., I, 148.

45. Madoz, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Madrid, 1845-1850. Ed. facsímil, Valladolid, Ámbito, 2000, 107 y Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila, su provincia y obispado.* Madrid, Librería Española, 1872-1873, 3 vols., I, 507.

46. AHN: Sección Clero, legajo 642, folios 88-89. De ser éstas las únicas piezas que retornaron a propiedad de los mostenses, al menos, se quedaron por el camino: en Santa Ana las imágenes de José Hermano y santa Gertrudis; en Santiago el altar de Nuestra Señora con su imagen, el arco de cristales del monumento y dos bancos; en San Andrés el altar de san Norberto sin el santo y el de san Agustín; en San Vicente la sillería de nogal. Entre los bienes devueltos se encontraría el altar mayor, montado en la ermita de las Vacas hasta finales de 1830, vid. AA. VV.: *La ermita de Nuestra Señora de las Vacas, de Ávila, y la restauración de su retablo*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1987, 122-123.

47. Ruiz-Ayúcar Zurdo, Irene: *El proceso desamortizador en la provincia de Ávila (1836-1883)*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990-1991, 2 vols., I, 36 y 47.

48. AHN: Sección Consejos, legajo 12074.

escasos restos quedaron desamparados, incluso, según refieren Mª Cátedra y S. de Tapia, la lápida que servía de altar mayor sería colocada por algunos liberales en el umbral de la Puerta del Alcázar en 1839 siendo pisoteada por los viandantes.[49] Con la desamortización salieron de él nueve pinturas estropeadas, un Cristo de madera de tamaño natural y otro de marfil.[50]

Las últimas descripciones históricas que hoy tenemos del primitivo convento pertenecen a la década de 1860. Garcés lo retrata «...arruinado en su mayor parte, y en él están al presente los polvorines del gobierno y de la empresa del ferrocarril del N.».[51] En 1867, en el documento de venta entre Antero de Arrabal –hijo y heredero de Luis– y Genaro Jiménez de Muñana y Guerra, se describe cómo: «La mencionada finca se halla dividida en el día en la forma siguiente: una casa que mide de largo cuarenta y cuatro pies y de ancho veinte y dos; la zerca o huerta ciento cincuenta pies de ancho por trescientos treinta de largo; el corral mide ciento diez pies de largo por ciento quince de ancho; el tinado o colgadizo tiene de largo cien pies por diez y séis de ancho; y las cijas cien pies de largo por diez y ocho de ancho. No se halla asegurado de incendios en compañía ni sociedad alguna».[52]

Todos los historiadores coinciden después en que durante la práctica totalidad del siglo XX sus ruinas han sido empleadas como explotación agrícola y ganadera, siendo muy significativo que ya Gómez Moreno no lo recogiese en su catálogo monumental de la provincia a comienzos de la centuria. Entre ellos me incluyo, pues bebí durante buena parte de mi infancia la leche que daban las vacas que en Sancti Spiritus cuidaban el señor Urbano y la señora Lucía.

En 1990 y con proyecto de Francisco J. Fernández Benavente se rehabilitaron las ruinas del ábside de la iglesia, casa del abad y sacristía para vivienda privada.[53] Al tiempo se vendieron y derruyeron las más humildes edificaciones de servicio construidas en mampostería en las inmediaciones del puente Sancti Spiritus.

ARQUITECTURA Y ARTE

No es mucha la documentación conservada del cenobio, sin embargo es más lo que sabemos por ella que por los restos conservados. En realidad, nos ha llegado poco más que un conjunto de muñones y piezas dispersas, en unas ocasiones reaprovechadas en la nueva edificación y en otras incluso trasladadas.

Como se ha dicho, el elemento más antiguo es el ábside semicircular, cuya traza, factura y analogías podrían fecharle a comienzos del siglo XIII. Se trata de una pieza construida en una única campaña, de proporción ciertamente achatada y que apartándose de la norma no cuenta con codillo en la unión de los tramos

49. *Para entender las murallas de Ávila. Una mirada desde la historia y la antropología*. Ávila, Ámbito, 2007, 51.
50. Gutiérrez robledo, José Luis: «Desamortización de obras...», 82.
51. Garcés González, Valeriano: *Guía histórico-estadístico-descriptiva de la M. N. y M. L. ciudad de Ávila y sus arrabales*. Ávila, Imprenta de Abdión Santiuste, 1863, 69.
52. AHPÁv: Protocolo 6035, folios 1126-1129.
53. El proyecto en AHPÁv: Fondo de la Dirección Provincial de Cultura, signatura 41388.

correspondientes a hemiciclo y presbiterio. En su lugar se alza un contrafuerte concebido al unísono, que atestigua la presencia de un fajón en la unión de las bóvedas de los tramos recto y curvo de la cabecera. Esta solución con arco en la unión de espacios ligada a diferentes tipos de abovedamiento se puede rastrear en el vecino tardorrománico madrileño, en templos como el de San Juan Bautista de Talamanca del Jarama, San Torcuato de Santorcaz o Santo Domingo de Silos de Prádena del Rincón.[54] Más al oeste un segundo machón recogía los empujes del arco triunfal. A esta cabecera se uniría en origen una reducida y pobre nave de mampostería o ladrillo de la que nada nos ha llegado. (Figuras 5 y 6)

FIGURA 5.- ÁBSIDE EN LA ACTUALIDAD. (Foto del autor).

FIGURA 6.- INTERIOR DEL ÁBSIDE. (Foto del autor).

Consta que las primeras reformas y ampliaciones se realizaron en el siglo XIV y afectarían a las dependencias conventuales. En 1327 y bajo la dirección de un primer abad llamado Martín se reedificaron el refectorio, la cocina, la enfermería y unos portales contando con mano de obra musulmana. Cuarenta años más tarde un segundo abad del mismo nombre también acometió la renovación de la iglesia. Esta intervención afectó de forma especial a la nave del templo, que sería prolongada y elevada a casi el doble de altura, al tiempo que se cubrió con una hermosa armadura de par y nudillo ornada con las armas de Castilla y León, del citado abad, de los Ávila, González de Ávila, Álvarez de Ávila y de la casa de Navamorcuende.[55]

Pasada la mitad del siglo XV, en 1467, se organizó un primer claustro de cierta entidad. Sus cuatro pandas estaban abiertas mediante arcos sostenidos por pilares, alzándose una segunda altura únicamente en la crujía septentrional, donde el abad instaló un pobre cuarto de madera para su uso personal.[56] Más problemática es la reforma de la cabecera emprendida hacia finales del siglo o comienzos del siguiente, coincidiendo con el mandato del abad Juan Carrasco entre 1492 y 1527. Sería entonces cuando se hizo «levantar la capilla de cantería y cerrarla de bóveda, como agora

54. Ver sus fichas correspondientes en VV. AA.: *Enciclopedia del Románico en Madrid*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2008, 487-493, 478-483 y 467-472 realizadas por I. Hernández García de la Barrera y R. Moreno Blanco.

55. SOBRINO CHOMÓN, T.: «El monasterio premostratense...», 17.

56. *Ídem*, 18.

FIGURA 7.- LUCILLO. (Foto del autor).

FIGURA 8.- BASA GÓTICA. (Foto del autor).

está; y para se aprovechar y tener piedra... deshizo los enterramientos, ansí de las paredes como en el cuerpo de la iglesia, que estaba todo lleno de arriba abajo, sin dejar más que el del abad don Martín y otro para sí...».[57] Llaman especialmente la atención las primeras palabras, que de ser ciertas parecen indicar que la cabecera se habría realizado *ex novo* en este momento, siguiendo en líneas generales la planta de un ábside anterior. ¿Podría esto explicar la anomalía de traza y contrarrestos comentada más arriba? Sin embargo, no es menos cierto que en la segunda parte del texto se alude a que se emplearía material reaprovechado procedente de antiguos enterramientos y que ninguna pieza hay en el ábside que muestre haber sido reaprovechada sino todo lo contrario. Entre los contrafuertes del costado septentrional se insertó un lucillo de arco apuntado que reposa sobre columnillas de capitel muy desgastado. Su única decoración se conserva en el frente y la conforma una banda de motivos en zigzag. Más seguro parece que pertenezcan a estas remodelaciones las basas poligonales con garras diseminadas por el contorno. (Figuras 7 y 8)

Conformada en lo general la cabecera de la iglesia pasaron a remodelarse por completo las dependencias monásticas. Se inició la gran obra en 1577 tras prolongarse unos años antes el coro alto de la iglesia, teniendo previsto acabarse a finales del año siguiente, aunque esto no se pudo llevar a efecto.[58] Se sabe por el magnífico plano y las condiciones conservadas que se respetaron las dimensiones del antiguo edificio y es de suponer que en lo sustancial la disposición de las salas más relevantes. Sin duda, el plano ofrece información muy valiosa en cuanto a la organización general de la casa, sin embargo, en determinados aspectos es impreciso –planta del templo, sustentos– e ideal –ángulos rectos,

57. *Ídem*, 20.

58. Del estado anterior de parte del conjunto puede obtenerse una muy somera idea a través del dibujo de A. Van den Wyngaerde (1570) publicado en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1996, 358. En él puede apreciarse especialmente una sencilla torre de planta cuadrangular en la que se abre un vano adintelado rodeada de edificaciones menores.

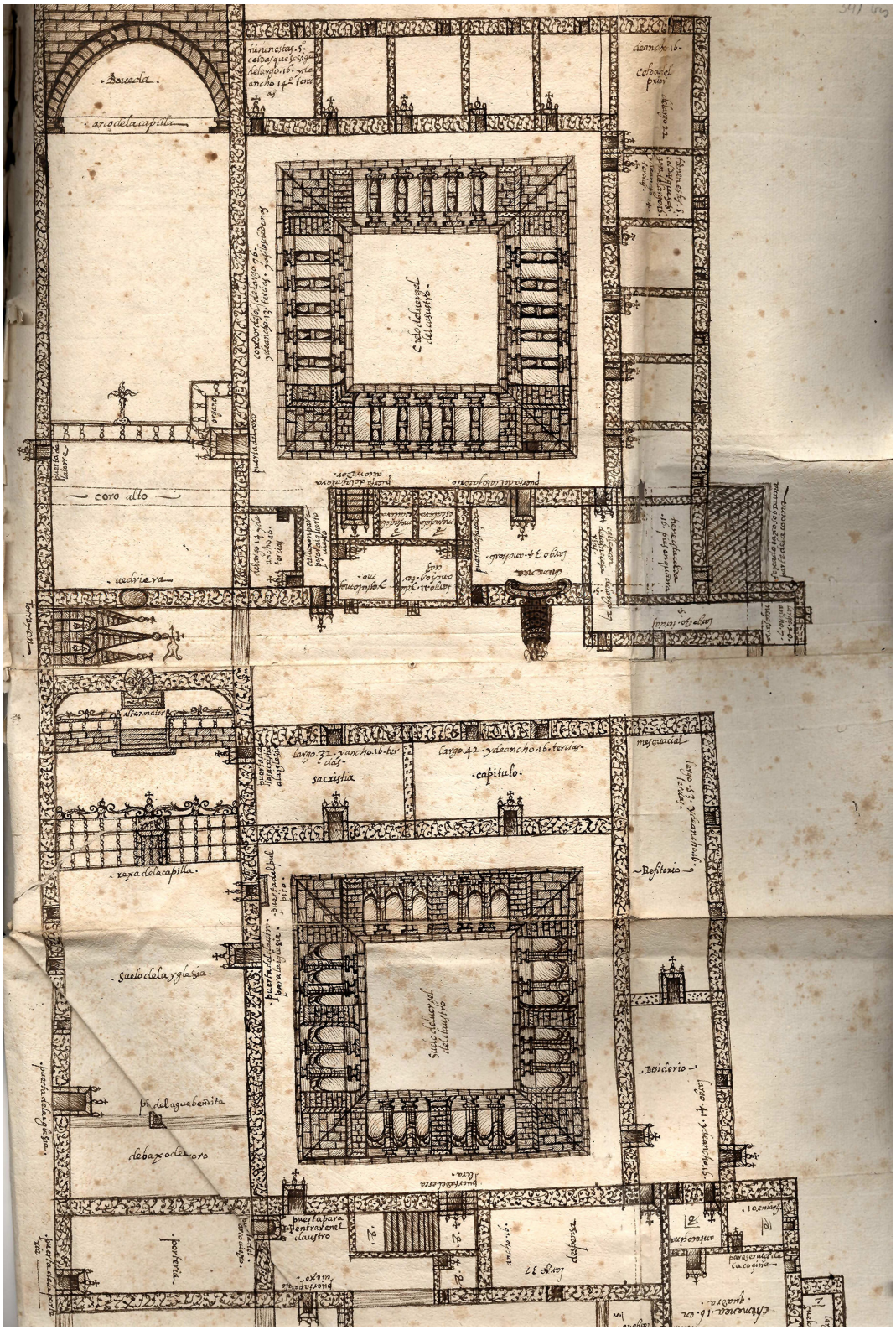


FIGURA 9.- PLANO DEL LA REFORMA DEL MONASTERIO DE 1577. AHPÁv.

FIGURA 10.- PORTADA TRASLADADA A LA FINCA DE LA FRESNEDA. (Foto del autor).

FIGURA 11.- EDIFICACIÓN EN EL PRIMER TRAMO DE LA NAVE DE LA IGLESIA (Foto del autor).

alineación y espesor de los muros–. En él se reproducen las dos alturas del cenobio, que en líneas generales no ofrecen grandes variaciones con el plan tipo para otras casas de la orden.[59] (Figura 9)

La representación de la planta baja muestra un templo de planta basilical de una nave diáfana cubierta con armadura de madera, con un acceso al norte desde el exterior y dos al sur –desde la panda del *mandatum* y la sacristía–; gran reja que da paso al presbiterio y retablo mayor sobre basamento. Siguiendo la norma, el claustro articulaba las dependencias, así el cuerpo bajo se abría mediante seis arcos de medio punto por panda agrupados en sendos tríos y separados por un machón central, esto último algo habitual en los claustros abulenses; el alto era adintelado y contaba con el mismo número de vanos. En torno a él se disponían en planta baja la sacristía y sala capitular al este, refectorio y desiderio al sur y al oeste las dependencias de servicio, como la portería seguida de la escalera de comunicación con el segundo piso, despensa y cocina con la correspondiente chimenea y antecocina o cilla. En el cuerpo superior se representa en la iglesia la bóveda que cubría la cabecera, un óculo con vidriera en el hastial de poniente y una irreal espadaña de dos huecos de medio punto que remata en tres flechas. Además un cuarto acceso que permitía pasar directamente desde el claustro al órgano. Los costados oriental y meridional muestran los espacios más compartimentados para celdas, a los que se suman nuevas dependencias de servicio al oeste entre las que se cuenta el calefactorio. No finalizarían las obras de las cuatro pandas hasta 1597.

También en la década de los noventa, a mediados, se contrata a Juan Gómez y Francisco

59. La primera edición del plano en López Fernández, María Teresa: «El Monasterio de Sancti Spiritus en Ávila», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII (1982), 371-373. Sobre las dependencias monacales de los premonstratenses López de Guereño Sanz, Mª Teresa: «Las dependencias extraclaustrales en los monasterios cistercienses y premonstratenses: espacios y funciones», en AA. VV.: *Vida y muerte en el monasterio románico*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2004, 87-109; López de Guereño Sanz, Mª Teresa: «Utopía y realidad. La arquitectura de los monasterios premonstratenses hispánicos en época románica», en AA. VV.: *Entre el claustro y el mundo. Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2009, 213, 224 y 226.

Gutiérrez para la realización de la portada norte de la iglesia y la que comunicaba ésta con el claustro.[60] Según las condiciones la primera habría de ser de medio punto, lo que quizá podría relacionarse –no ignoro que quizás de forma forzada– con la trasladada a la finca de La Fresneda, almohadillada y de traza similar a la que da acceso a la capilla de Mosén Rubí en Ávila; en cualquier caso no sería la de arco carpanel que hoy se encuentra en esa zona, reubicada últimamente. La segunda sería adintelada y también de granito de Cardeñosa. (Figura 10)

En fecha desconocida entre la factura del plano y la edición del texto de Fernández Valencia hubieron de realizarse nuevos añadidos.[61] En este periodo se construiría al sur de la iglesia la capilla dedicada a Cristo Crucificado, que López de Guereño identificó con una construcción de planta cuadrada y cubierta de ladrillo hoy desaparecida.[62] También podría pertenecer a este periodo la edificación adosada al norte, a la altura de lo que fuera el primer tramo de la iglesia cuya función se desconoce. (Figura 11)

La noche del 20 de agosto de 1747 se declaró en la armadura de la iglesia, a la altura del coro, un gran incendio que consumiría por completo las piezas de arte mueble y dañaría seriamente la estructura.[63] Quizá los restos de pilastras cajeadas y basas que señalan los primeros tramos del templo pertenezcan a la inmediata reedificación. No obstante, no se ha de olvidar que en su traza repiten el modelo de las empleadas en las capillas de la Blanca y de la Concepción, adosadas a la nave septentrional de la Catedral de Ávila, lo que adelantaría su datación. (Figura 12)

Por último, hay que referirse a la que se ha conocido como *casa del abad,* adosada al sur de la cabecera, en el lugar que antaño ocupara la sacristía. Debió ser construida tras el voraz incendio reseñado anteriormente, en cualquier caso, una vez arruinada la panda oriental proyectada en el siglo XVI como delata el generoso

FIGURA 12.- PORTADA REAPROVECHADA Y PILASTRAS DEL MURO NORTE DE LA NAVE DEL TEMPLO. (Foto del autor).

FIGURA 13.- FACHADA PRINCIPAL DE LA CASA DEL ABAD. (Foto del autor).

60. López de Guereño Sanz, Mª T.: *Monasterios medievales premonstratenses...*, vol. I, 155.
61. Fernández Valencia, Bartolomé: *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila.* 1676. Ed. facsímil Sobrino Chomón, Tomás, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1992, 59.
62. *Monasterios medievales premonstratenses...*, vol. I, 148.
63. Sobrino Chomón, Tomás: «El monasterio...», 24-25 y AA. VV.: *Monasterios de Castilla y León*. León, 2003, 260

balcón que se abre al río. En el dintel de uno de sus vanos una cartela informaba de la fecha de construcción, hoy prácticamente perdida: AÑO DE 1[8?]06. Además de este edificio, que quedó inconcluso, se reparten actualmente por la propiedad distintas piezas como un estupendo pilón, un escudo de la casa o fragmentos de cornisas, basas, bolas, etc. (Figuras 13 y 14)

FIGURA 14.- PILÓN. (Foto del autor).

BIBLIOGRAFÍA

Ajo González y Sainz de Zúñiga, Cándido Mª: *Historia de Ávila y de toda su tierra, de sus hombres y sus instituciones, por toda su geografía provincial y diocesana, XII.* Salamanca, Institución Alonso de Madrigal, 1994.

Backmund, Norbert: *Monasticon praemonstratense id est historia circarium atque canoniarum candidi et canonici ordinis praemonstratensis*. 3 vols., Straubing, 1949-1956.

Backmund, Norbert: «La orden premonstratense en España», *Hispania Sacra*, XXXV, 71 (1983), 57-85.

Barrios García, Ángel: *Documentación medieval de la catedral de Ávila*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

Belmonte Díaz, José: *La ciudad de Ávila.* Ávila, Caja de ahorros de Ávila, 1986.

Cianca, Antonio de: *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primero Obispo de Ávila.* Madrid, 1595. Ed. Facsímil de arribas, Jesús: Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1993.

Corredera, Eduardo: «Ávila, Espíritu Santo o Sancti Spiritus», en AA. VV.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, V vols. Madrid, CSIC-Instituto Enrique Flórez, 1972-75.

Fernández Valencia, Bartolomé: *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila.* 1676. Ed. facsímil Sobrino Chomón, Tomás, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1992.

Garcés González, Valeriano: *Guía histórico-estadístico-descriptiva de la M. N. y M. L. ciudad de Ávila y sus arrabales*. Ávila, Imprenta de Abdión Santiuste, 1863.

González Dávila, Gil: *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia Católica y Apostólica de Ávila y sus hombres ilustres*, Ávila, 1647. Ed. Facsímil Ruiz Ayúcar, Eduardo, Ávila, Caja de Ávila, 1981.

González González, Julio: *Reinado y diplomas de Fernando III*. 3 vols., Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980-1986.

Gutiérrez Robledo, José Luis (coord.): *Enciclopedia del románico de Castilla y León. Ávila*. Tomo VII. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2002.

Hugo, Leopold Joseph Sigisbert: *Mémoires du général Hugo, gouverneur de plusieurs provinces et aide-major-general des armées en Espagne*. París, 1823. Ed. facsímil con prólogo de L. Guimbaud, Sevilla, Renacimiento, 2007.

Kagan, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1996.

López de Guereño Sanz, Mª Teresa: *Monasterios medievales premonstratenses. Reino de Castilla y León*. 2 vols., Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997.

—: «Las dependencias extraclaustrales en los monasterios cistercienses y premonstratenses: espacios y funciones», en AA. VV.: *Vida y muerte en el monasterio románico*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2004, 87-109.

—: «Utopía y realidad. La arquitectura de los monasterios premonstratenses hispánicos en época románica», en AA. VV.: *Entre el claustro y el mundo. Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2009, 207-234.

López fernández, María Teresa: «El Monasterio de Sancti Spiritus en Ávila», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII (1982), 371-373.

Madoz, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Madrid, 1845-1850. Ed. facsímil, Valladolid, Ámbito, 2000.

Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila, su provincia y obispado.* 3 vols., Madrid, Librería Española, 1872-1873.

Mayoral Fernández, José: *El Municipio de Ávila: estudio histórico*. Ávila, Institución Alonso de Madrigal, 1958.

Moral, Tomás: «Hacia una historia de la Orden Premonstratense en España y Portugal», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 165 (1969), 212-253.

Pérez Rodríguez, Francisco Javier: «Los monasterios premonstratenses en los reinos occidentales de la Península Ibérica», en AA. VV.: *Entre el claustro y el mundo, canónigos regulares y monjes premonstratenses*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2009, 163-206.

Ruiz-Ayúcar Zurdo, Irene: *El proceso desamortizador en la provincia de Ávila (1836-1883)*. 2 vols., Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1990-1991.

Sabaté, Flocel: «Los premonstratenses: creación de la orden e inicial expansión ibérica», en AA. VV.: *Entre el claustro y el mundo. Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2009, 125-162.

Sobrino Chomón, Tomás: «El monasterio premonstratense de Santi Spiritus», *Cuadernos Abulenses*, 19 (1993), 11-39.

—: *Documentación medieval abulense en el Registro General del Sello Vol. III (15-XII-1480 a 15-VIII-1485)*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1993.

Villar García, Luis Miguel: *Documentación medieval de la catedral de Segovia*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.

VV. AA.: *La ermita de Nuestra Señora de las Vacas, de Ávila, y la restauración de su retablo*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1987.

VV. AA.: *Enciclopedia del Románico en Madrid*. Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2008.

Zak, Alfons: «L'Ordre de Prémontré en Espagne, en Portugal et en Hongrie», *Revue de l'Ordre de Prémontré et de ses Missions*, vol. 14 (1905-1914), 197-209.

ESTUDIO Y RECUPERACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO, ÚBEDA (JAÉN)

STUDY AND RECOVERY OF THE CHURCH OF SAN LORENZO, ÚBEDA (JAÉN)

José Manuel Almansa Moreno[1]

Recibido: 24/10/2015 · Aceptado: 8/1/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfiii.29.2016.15474

Resumen

Suprimida como parroquia en el siglo XIX y expoliada durante la Guerra Civil de 1936, la antigua iglesia parroquial de San Lorenzo de Úbeda (Jaén) inició un imparable proceso de deterioro que amenazó incluso con arruinar totalmente la fábrica. Gracias a la intervención privada de la Fundación «Huerta de San Antonio», dicho deterioro se ha frenado y se han iniciado tareas de consolidación del templo. Durante las últimas intervenciones se han descubierto numerosos vestigios de gran interés, que han venido a arrojar nuevos datos sobre la evolución histórica del edificio, y que pasamos a analizar en este estudio.

Abstract

Suppressed as a parish in the 19th century and plundered during the Civil War in 1936, the ancient Church of Sant Lawrence of Úbeda (Jaén) started an unstoppable process of deterioration which threatened even with completely ruin of the factory. Thanks to the intervention of the private foundation «Huerta de San Antonio», the process of damage has been stopped and the recovering and consolidation works in the temple have started. During this intervention, several remains of great interest have been discovered, which offer new data on the historical evolution of the building, that will be analyzed in this study.

Palabras clave

Úbeda (Jaén); restauración; arquitectura religiosa.

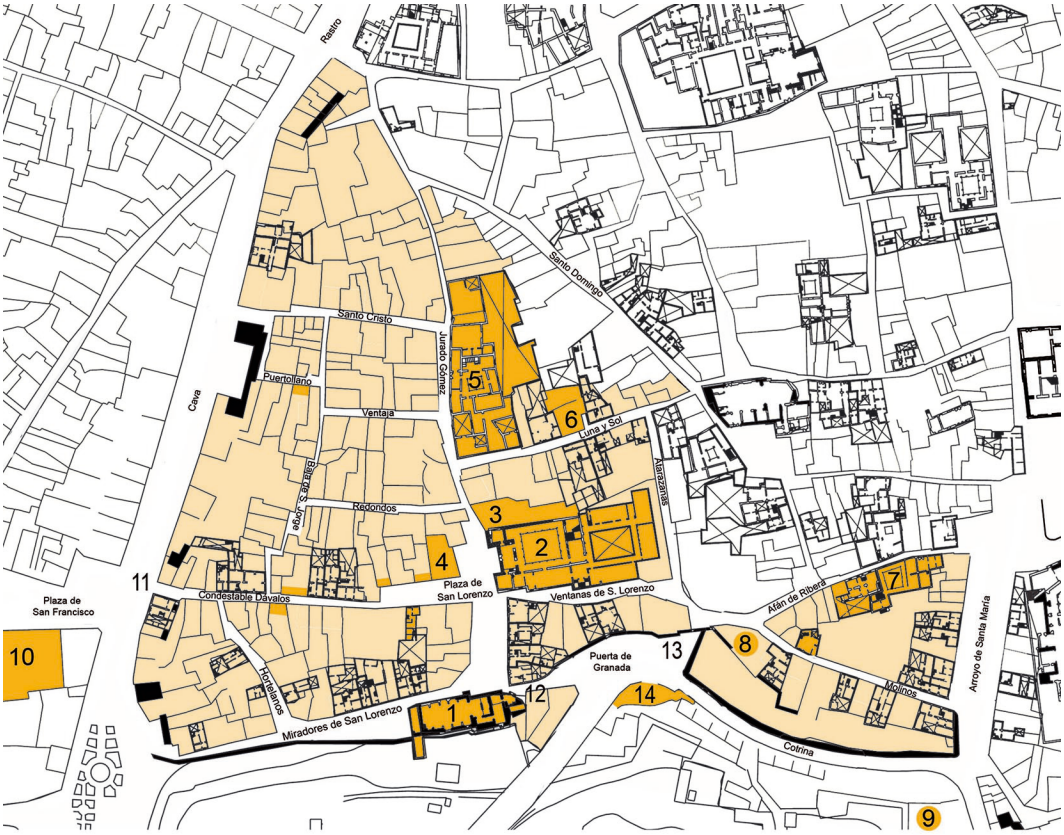
Keywords

Úbeda (Jaén); restoration; religious architecture.

1. Universidad de Jaén (*jalmansa@ujaen.es*).

INTRODUCCIÓN

Tras la conquista cristiana de Úbeda (Jaén) por las tropas de Fernando III el Santo en 1233 se procede a la organización del nuevo territorio, dividiéndolo en varias collaciones o parroquias. Once fueron las fundadas en la ciudad, número que va a permanecer inalterable hasta el siglo XIX. En tiempos del Obispo D. Pedro Pascual (1296-1300) ya se citan estas parroquias en la lista del arciprestazgo de Úbeda perteneciente a la Diócesis de Jaén y que, por orden de dignidad, son las siguientes: Santa María, San Pablo, San Pedro, Santo Domingo, Santo Tomás, San Lorenzo, San Juan Evangelista, San Juan Bautista, San Millán, San Nicolás y San Isidoro. De todas ellas, las seis primeras se ubicaban en el interior del perímetro amurallado, mientras que las restantes se diseminaban por sus arrabales.[2]



1. Iglesia de San Lorenzo; 2. Casa de las Torres; 3. Vivienda de Dª. Catalina de Zambrana; 4. Casa de los Medina; 5. Palacio de los Medinilla; 6. Casa de la Luna y del Sol; 7. Hospital de San Anton Abad; 8. Convento de la Inmaculada Concepción; 9. Iglesia de San Juan Evangelista o de los Huertos; 10. Convento de San Francisco; 11. Puerta de Jaén; 12. Puerta de San Lorenzo; 13. Puerta de Granada; 14. Tenerías.

FIGURA 1. COLLACIÓN DE SAN LORENZO. (Elaboración propia).

2. RODRÍGUEZ MOLINA, José: «El diezmo eclesiástico en el Obispado de Baeza-Jaén (siglos XIII-XVI)». *Cuadernos de Historia*, 7 (1977), 268-273.

Denominada también como San Llorente o San Laurencio, esta collación se localiza en el límite Suroeste del recinto intramuros de Úbeda (Figura 1), tratándose de un barrio periférico y casi marginal, estando documentada aquí la mancebía desde época bajomedieval, así como las tenerías para el curtido de pieles.[3] La configuración de sus calles responde a un trazado urbano irregular de tradición musulmana, que sería posteriormente modificado durante la época cristiana con la apertura de plazas, supresión de callejuelas y sustitución por vías más o menos regulares.[4] Aparte de la construcción de viviendas particulares –muchas de ellas propiedad de miembros de la nobleza, entre las cuales se podrían citar la Casa de las Torres o el Palacio de los Medinilladestaca igualmente la fundación de diversas instituciones de tipo asistencial o religioso, que se convirtieron en importantes focos de referencia dentro de la collación: entre otras, cabría citar el Hospital de San Antón Abad (fundación medieval situada en la calle Afán de Rivera), el Convento de Nuestra Señora de la Limpia Concepción (que se localizó efímeramente en la collación de San Lorenzo, antes de trasladarse a su sede actual) y el Convento de San Francisco (erigido en el contiguo arrabal de San Isidoro), así como la iglesia parroquial de San Juan Evangelista o de los Huertos (ubicada extramuros y que, con el tiempo, pasaría a depender de la parroquia de San Lorenzo).

La ausencia de libros parroquiales nos impide saber cuál sería la población de esta collación.[5] Los primeros datos fiables nos los ofrece el padrón municipal de repartimiento de 1575, según el cual el número de vecinos total de la ciudad sería de 4266 (que equivaldría a una población total de 16864 habitantes), de los cuales 298 vecinos pertenecerían a la parroquia de San Lorenzo –siendo una de las parroquias intramuros más poblada, aunque muy alejada en población de los grandes arrabales periféricos como San Isidoro o San Nicolás–.[6] Esta población descendería a partir de la crisis del siglo XVII, tal y como se refleja en *Retrato al natural de la ciudad de Jaén* del Deán Martínez de Mazas según el cual, en el año 1792, la población de la parroquia de San Lorenzo se había reducido a 214 vecinos (a pesar que desde 1740 contaba con la feligresía agregada de la extinta parroquia de San Juan Evangelista).[7]

Precisamente la escasez de población obligaría a la reordenación de las parroquias de Úbeda, dando como consecuencia la supresión de la parroquia de San Lorenzo –hecho que se produce tras una serie de titubeos en 1842–, pasando su población a depender de parroquias colindantes. Sin embargo, la iglesia permanecería abierta para las misas semanales y otras festividades religiosas al menos hasta la Guerra Civil, momento en que el templo es saqueado y clausurado definitivamente.

---

3. Torres Navarrete, Ginés de la Jara: *Historia de Úbeda en sus documentos. Volumen V: Miscelánea histórica*. Úbeda, Asociación Cultural «Alfredo Cazabán Laguna», 2005, 133-135.

4. Salvatierra Cuenca, Vicente; García Campos, Juan Antonio: *Carta arqueológica municipal de Úbeda*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001, 42.

5. La desaparición del fondo documental de la iglesia de San Lorenzo (especialmente de sus libros de fábrica) dificulta en gran medida el estudio de este templo. Miguel Ruiz Prieto da cuenta de su existencia y de haberlo consultado; todo parece indicar que los archivos de la iglesia, junto con los de San Juan Evangelista, San Pedro y Santo Domingo pasarían a Santa María tras la supresión parroquial del siglo XIX, desapareciendo todos estos fondos documentales durante la contienda bélica de 1936 (o incluso después).

6. Moreno Mendoza, Arsenio. *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993, 20.

7. Martinez de Mazas, José: *Retrato al natural de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, 1794, 521-532.

A partir de este momento el templo pasa a tener diversas funciones (albergue de refugiados, almacén, taller de artistas...), iniciándose un imparable proceso de deterioro del edificio.

El paso de los años y la ausencia de los mínimos trabajos de mantenimiento conllevarían el mal estado de conservación, hasta el punto de temerse la ruina total del inmueble. En los primeros años del siglo XXI surgiría un movimiento ciudadano, con gran conciencia patrimonial, que demandaría la recuperación de la iglesia o de al menos evitar su ruina inminente, y que se cristalizaría en la ejecución de varias tareas de mantenimiento por parte del Obispado de Jaén y del Ayuntamiento de Úbeda (aunque escasas ante la gravedad de su avanzado mal estado).

Finalmente, gracias a la intervención privada de la Fundación Huerta de San Antonio, desde 2013 se llevan a cabo diversos trabajos de recuperación de la iglesia y numerosas actividades culturales destinadas a la recaudación de fondos económicos para la puesta en valor del templo y de su barrio. Durante todo el proceso de recuperación se ha fomentado un enfoque multidisciplinar, contando con la participación de arquitectos, historiadores, arqueólogos y especialistas en bellas artes.

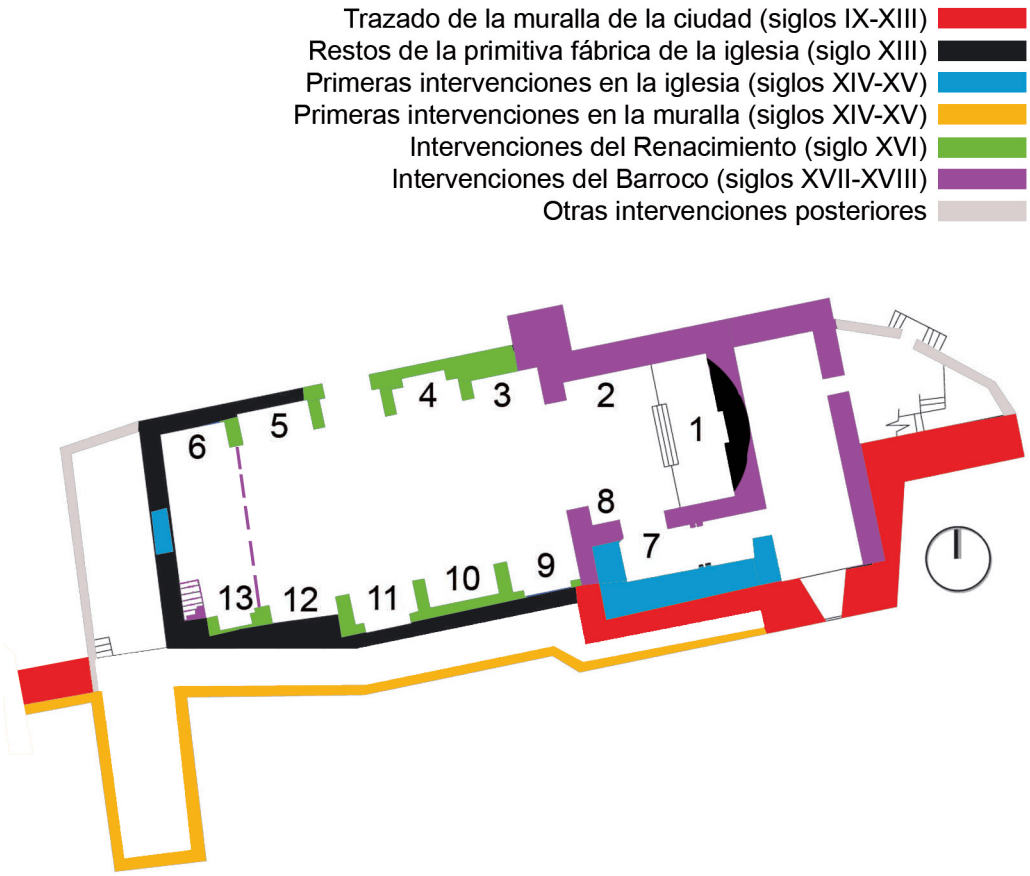
A continuación pasamos a sintetizar la evolución histórica-artística del inmueble, confiando que este estudio se pueda ver complementado en próximos años gracias a los resultados obtenidos a través de las diferentes fases de la excavación arqueológica (cuya primera fase se ha llevado a cabo recientemente) (Figura 2).

EL PASADO MEDIEVAL

Se desconoce exactamente cuál es el origen histórico del templo, si bien las recientes excavaciones han descartado que su construcción se realizara sobre una primitiva mezquita, tal y como afirmaba la tradición. Se puede barajar la posibilidad de que el templo surgiera a raíz de una pequeña *musalla* u oratorio islámico al aire libre, o que quizás se tratase de una ermita o capilla cristiana dedicada al santo y localizada cercana a la colindante puerta de la muralla (denominada «de San Lorenzo» por su cercanía con el templo), teniendo un carácter apotropaico como protección antes de abandonar el recinto intramuros. Sea como fuere, lo cierto es que en 1311 la iglesia de San Lorenzo figura en sexta posición en la lista de parroquias del arciprestazgo de Úbeda perteneciente a la Diócesis de Jaén.[8]

La iglesia se apoya directamente sobre la muralla de la ciudad, lo cual es un factor fundamental para comprender la propia evolución del edificio, como después veremos. El primitivo templo se vincularía a la arquitectura alfonsí o tardorrománica de la zona, presentando ciertas similitudes con otras iglesias de la ciudad como San Pedro, Santo Domingo o Santo Tomás.[9] Al igual que estos templos, tenemos un edificio de nave única rematada en ábside semicircular, posiblemente precedido por un tramo rectangular, cubriéndose su cabecera con bóveda de cuarto de esfera o

8. Rodríguez Molina, José.: *Op. Cit*. 268-273.
9. Gila Medina, Lázaro: *Arquitectura religiosa en la Baja Edad Media.* Granada, Universidad de Granada, 1994.



1. Capilla mayor (enterramiento de los Dávalos).
2. Capilla-Altar (sepulcro de los Serrano)
3. Capilla de la Virgen de Ntra. Sra. de los Ángeles, de la Virgen los Remedios, de la Virgen de la Paz (enterramiento de los Cárdenas)
4. Capilla de San Andrés (enterramiento de los Alvarado)
5. Capilla de San Francisco de Asís
6. Capilla bautismal
7. Capilla de San Ildefonso (enterramiento de los Peñuela) - Antesacristía
8. Capilla ¿de los Medina? (eliminada)
9. Capilla de San Martín y de Nuestra Señora de la Concepción
10. Capilla de San José (enterramiento de los Arredondo)
11. Capilla del Prior Viejo, del Santo Cristo del Pozo, del Señor del Consuelo
12. Capilla sin identificar: ¿Cristo del Valle?
13. Capilla sin identificar

FIGURA 2. PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO. (Elaboración propia).

crucería simple, mientras que el resto de la nave lo haría con techumbre de madera. De igual modo, todos estos templos presentan su torre campanario localizada a la derecha de la cabecera. Durante las recientes intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el inmueble ha aparecido parte del muro del ábside y su ventana central

FIGURA 3. PORTADA DE LOS PIES EN EL HUERTO-CEMENTERIO. (Fotografía del autor).

(oculto por una pared de la sacristía), que serían ocultadas durante la intervención efectuada en la capilla mayor en el siglo XVIII.

Como en el resto de templos mencionados, el acceso a la iglesia se realizaría desde los pies, en donde se localiza una portada construida a mediados del siglo XV (siendo en esta época cuando se podría haber alargado la iglesia). Cegada durante años, se trata de un vano adintelado de ancho dovelaje castellano enmarcado por una moldura rehundida a modo de alfiz, que destaca por el original encaje machihembrado o gavillado de las dovelas de su dintel, combinando pequeños lóbulos y picos (similar al de otras portadas existentes en la ciudad, como las localizadas en la calle Afán de Rivera nº 1 –antiguo Hospital de San Antón Abad–, calle Ginés Gómez nº 4, callejón de Ventaja nº 12 o en la Plaza de Carvajal nº 13); como único elemento decorativo, en su clave se localiza la parrilla de San Lorenzo, complementándose

con epigrafía gótica donde se puede leer: «*alvar g°z / de molyna / mayordo / mo*».[10] Sorprende el empleo de este tipo de portada para una iglesia, frente al uso más generalizado de portada a modo de arco apuntado (como se aprecia en las iglesias de San Pablo, San Isidoro o San Nicolás); quizás la razón se deba a que quien costea la obra fue el noble D. Alvar González de Molina, quien por aquellos años ostentaba el cargo de mayordomo,[11] permitiéndose la licencia de incorporar un elemento arquitectónico de tradición más civil que eclesiástica (Figura 3).

Entre los siglos XIV-XV diversas familias nobiliarias construirían sus capillas funerarias en el templo, las cuales se abrirían a la nave principal. Ejemplo de ello sería la capilla localizada a la derecha del altar mayor (actualmente conocida como Capilla de los Peñuelas), de planta cuadrada y cubierta con bóveda de crucería, que posiblemente se realizaría transformando una primitiva torre de la muralla, siendo excavada para adecuarla al nuevo uso.[12] A su lado ha aparecido el arranque de una capilla contigua (oculto por el arco toral de la capilla mayor), no descartándose que hubiera otras capillas –que serían eliminadas con las transformaciones renacentistas del templo–. Todo parece indicar que aquí se ubicaría la torre campanario de la iglesia, y en este caso tendría además una clara función estratégica al controlar los accesos de las cercanas Puertas de San Lorenzo y de Granada, así como todo el Valle del Guadalquivir (más si cabe a partir de las razzias musulmanas de 1368, que supondrían la destrucción de numerosos templos en la ciudad). La cronología de esta torre es dudosa, pudiendo tratarse de una construcción bajomedieval o incluso ser ya obra renacentista (pues hay constancia de una visita del Obispo D. Francisco de Mendoza en 1542 en la que se ordena acabar la torre).[13]

A la izquierda de la Capilla de los Peñuela se dispone la antesacristía, construida entre la muralla y el muro perimetral de la capilla mayor (Figura 4). Este espacio ha sufrido numerosas transformaciones a lo largo de la historia, funcionando en

10. Este personaje es citado en la *Sentencia Arbitraria* celebrada en Úbeda en 1446, acontecimiento histórico que consistió en la averiguación y justificación de los caballeros hijosdalgos de linaje de Úbeda (los cuales, reconocidos como tales, no debían pechar más de cinco maravedíes en cada repartimiento, declarando también que debían mantener armas y caballos la mayor parte del año). Un año más tarde lo volvemos a encontrar como uno de los caballeros y escuderos de la ciudad que juran fidelidad y pleito homenaje a don Enrique, príncipe de Asturias y de Jaén (futuro Enrique IV de Castilla). *Vid*: Ruiz Prieto, Miguel (1906): *Historia de Úbeda. Vol. I.* Úbeda, Asociación Cultural «Alfredo Cazabán Laguna», 2006, 162-166.

11. El mayordomo era la persona encargada de llevar las cuentas de gastos e ingresos de la iglesia parroquial (los llamados «libros de fábrica»), desempeñando generalmente su cargo por espacio de un año (tras el cual, el Visitador Eclesiástico comprobaba las cuentas, así como el buen estado de la iglesia tanto en ornato como en funcionamiento). Esta función será asumida con el tiempo por el párroco o sacerdote, si bien la figura del mayordomo se mantiene en algunas parroquias para vigilar el mantenimiento del templo y de sus bienes.

12. Las excavaciones arqueológicas realizadas por la arqueóloga Encarnación Gómez han demostrado que éste es uno de los espacios más complejos de la iglesia –junto con la colindante antesacristía–. Concretamente, el sondeo 2 ha constatado la existencia de un torreón-campanario que sería vaciado, en un primer lugar para albergar una escalera de caracol, y posteriormente para albergar la capilla gótica (lo cual supuso el fin de su función como campanario). Se ha podido documentar la cimentación de la pared oriental de esta torre y tras el revestimiento de yesos –parcialmente caído de la pared meridional de la capillase pudo analizar el sistema de construcción de la torre, a través de distintas y sucesivas «tongadas» o capas de relleno que confirman que originalmente la torre era maciza. El muro de la antesacristía, con dirección Este-Oeste, se encuentra cortado por los enterramientos que se realizan en el interior de la capilla, y que también afectaron al macizado de la torre. *Vid:* Gómez de Toro, Encarnación: *Resultados de la intervención arqueológica en la iglesia de San Lorenzo. Úbeda (Jaén).* Inédito, 2015.

13. Ruiz Prieto, Miguel: *Op. Cit.* 92-94.

FIGURA 4. ANTESACRISTÍA. (Fotografía del autor).

FIGURA 5. ARCO GÓTICO-MUDÉJAR (Fotografía del autor).

los últimos años como vivienda particular de Francisca Fernández Leiva, «la Campanera de San Lorenzo». La eliminación de un techo falso (del que dan testigo los mechinales) ha sacado a la luz un espacio de gran altura, cubierto con bóveda de cañón, sobresaliendo por su compleja estratigrafía arqueológica. Así, empotrados en el muro Sur de la estancia han aparecido dos pequeñas capillas-hornacinas góticas, decoradas con molduras simples (63x66 cm.), que posiblemente pudieron funcionar como primitivos columbarios, apreciándose la existencia de una tercera –cegada en el actual acceso a la sacristía.

Encima de las capillas se abren dos ventanas abocinadas que iluminan este espacio (y que quizás también iluminarían la primitiva capilla mayor, apreciándose un arco apuntado cegado en el muro Norte). Son dos vanos de 240x65 cm., de factura muy cuidada, realizados en sillería de arenisca. Hasta la intervención, una de las ventanas estaba cegada y la otra servía para iluminar la estancia superior de la vivienda. Al abrir la ventana cegada se ha encontrado un arco gótico-mudéjar (Figura 5), y todo parece indicar que en la otra ventana existiría un segundo arco –que no ha llegado a nuestros días–. Los ventanales se encontraban cegados prácticamente en su totalidad, quedando unos 50 cm. de la parte superior abierta hacia el adarve de la muralla, lo cual nos hace pensar que ésta fue recrecida por problemas

de cimentación que se producirían en el siglo XV (pues redujo sensiblemente la entrada de luz en este espacio). Se trata de un arco apuntado con intradós curvo y rosca labrada con pequeños lóbulos y flores de lis, complementándose con sencillos capiteles vegetales e imposta igualmente labrada con esquemáticos motivos vegetales. La presencia de las lises quizás pueda ser un motivo heráldico, en referencia al escudo del Obispo de Jaén D. Rodrigo Fernández de Narváez (1383-1422), lo cual nos serviría para datar cronológicamente el arco.

Hemos mencionado los notorios y graves problemas de cimentación que parece haber sufrido la iglesia por el lado sur (de hecho, la aparición durante la intervención arqueológica de una gran falla localizada en los cimientos demuestra dicha teoría). Ello obligaría a construir un antemuro con un trazado paralelo a la primitiva línea de muralla y al trazado de la iglesia, añadiéndose un nuevo torreón en el extremo oeste. La complejidad de paramentos y fábricas existentes de la fachada meridional se hace especialmente patente en una cornisa sobre canecillos geométricos que sobresale del paramento, y que sostendría la primitiva techumbre. Posiblemente estos problemas estructurales se remediarían en tiempos del Obispo D. Alonso Suárez de la Fuente el Sauce (conocido como «el Obispo Constructor» y que gobernó la diócesis de Jaén entre 1500-1520),[14] siendo en esta época cuando se realizaría una nueva techumbre al templo.[15]

EL ESPLENDOR DEL RENACIMIENTO

No sin razón, Miguel Ruiz Prieto apuntaba lo siguiente de la iglesia de San Lorenzo: «De su antigua fábrica nada queda que pueda apreciarse, pues ha sufrido muchas modificaciones y reparos desde el siglo XIV. En la visita que hizo en 1542 el obispo Francisco Mendoza, se mandó acabar la torre, que es un pequeño campanario de espadaña, y repararse la fachada principal y única del templo, que está unido a la muralla».[16]

A tenor de la escasa documentación conservada, cabría matizar algunos de los datos que ofrece el célebre historiador ubetense. Así, por ejemplo, Ruiz Prieto menciona que es el Obispo Mendoza quien ordena el reparo de la portada principal (Figura 6), así como la finalización de la torre; sin embargo, parece que sus órdenes no se llevan a cabo, pues el Obispo fallece al año siguiente en Spira, donde había ido acompañando al Emperador Carlos. Su construcción se retrasaría un par de décadas, pues sabemos que en diciembre de 1578 son contratados los canteros Juan

14. Almansa Moreno, José Manuel: «Arquitectura en Jaén durante el obispado de Alonso Suárez de la Fuente el Sauce (1500-1520)», en VV.AA. (Coord.: Begoña Alonso Ruiz): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid, Sílex, 2011, 185-196.

15. Durante la intervención han aparecido restos de listones de madera, decorados con motivos vegetales y lo que parece ser un fragmento de su escudo heráldico: en campo de plata, un pilar o fuente de taza hexagonal aclarado de azur, con un sauce de sinople en el centro, de cuyo tronco salen dos sierpes al natural que vomitan agua. Nicás Moreno, Andrés: *Heráldica y genealogía de los obispos de la Diócesis de Jaén.* Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999, 74.

16. Ruiz Prieto, Miguel: *Op. Cit.* 92-94.

FIGURA 6. PORTADA PRINCIPAL. (Fotografía del autor).

FIGURA 7. INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO. (Fotografía del autor).

Gutiérrez y su hijo Miguel Gutiérrez para que aportasen toda la piedra necesaria para la construcción de una portada, quienes habrían de atenerse a un memorial presentado por el cantero Francisco de Herrera. Se especifica que el labrado de la piedra ascendería a 20 ducados, desconociendo el importe final de la ejecución de todo el trabajo.[17] El contrato no indica la ubicación de la obra, si bien todo nos hace

17. Archivo Histórico Municipal de Ubeda (A.H.M.U.), Protocolos Notariales, Diego de Molina, legajo 268, folio DCCCCXXIX.

pensar que se trataría de una obra de envergadura como es la actual portada lateral renacentista (la cual presenta una cartela en donde está labrada la fecha de 1586).

La portada principal sigue un esquema clasicista de arco triunfal, propio de la tradición vandelviriana, caracterizándose por su manierismo ornamental, y con gran similitud con la portada norte de la iglesia de Santo Domingo (también realizada por Francisco de Herrera). Todo el frontal de la fachada se remata con una gran cornisa volada sostenida sobre ménsulas a modo de modillones –ligeramente elevada en la parte de la portada–, disponiéndose a la izquierda un pesado contrafuerte, posiblemente construido en esta época para contrarrestar el arco de la capilla mayor.

El ángulo izquierdo de la fachada de San Lorenzo está realizado en mampostería, en contraste con la sillería de la portada y del contrafuerte. En este lugar tan sólo encontramos la espadaña y una sencilla ventana que sirve para iluminar la capilla mayor. Si bien no hay documentación, posiblemente la espadaña se construiría en el siglo XVII para sustituir a la primitiva torre campanario; su construcción en este lugar tendría un marcado carácter simbólico y urbanístico, mostrando la preeminencia del templo en clara correspondencia con la volumetría de la Casa de las Torres, verdadero «alcázar torreado» que desde principios del siglo XVI dominaba la Plaza de San Lorenzo.[18]

Continuaba Ruiz Prieto diciendo que «en esta época [hacia 1566] se hicieron en la iglesia tres arcadas y otras obras, que por el gasto anotado en las cuentas, se deduce que se reformó la mayor parte de la iglesia».[19] Gracias a los estudios de Vicente Ruiz Fuentes podemos constatar este dato, pues por estos años son numerosos los particulares que construyen sus capillas funerarias en el templo (similares entre sí y copiando un primer modelo que tendría éxito)[20] (Figura 7).

La primera referencia que tenemos es la desistencia de un pleito que el cantero Pedro de Mazueca habría mantenido con Juan García, hijo del difunto Martín García, sobre ciertas mejoras realizadas en su capilla y enterramiento, llevadas a cabo antes de agosto de 1558.[21] En agosto de 1566, el mencionado Pedro de Mazueca otorga carta de pago de 6 ducados sobre los 106 totales por la construcción de la capilla de Rodrigo Dávalos.[22]

En febrero de 1576, Juan Redondo de Frías contrata al albañil Juan de Madrid para que le construyera una capilla como la colateral, propiedad del cura de esta iglesia Antón Rodríguez. La capilla debería ser igual en planta, trazas, molduras, etc., si bien obviaría los encasamientos que ésta presentaba en los laterales, así como la coronación y figuras de las enjutas, sustituyéndolas por espejos y la figura de un Cristo en sustitución del San Sebastián como remate de la capilla modelo.[23] En noviembre de ese mismo año, el cantero Benito Pérez firma el contrato para

18. Marín de Terán, Luis: «Las transformaciones urbanas en Úbeda y Baeza durante el siglo XVI», en VV.AA.: *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda, El Olivo, 2003.

19. Ruiz Prieto, Miguel: *Op. Cit*. 92-94.

20. Ruiz Fuentes, Vicente Miguel: *Contratos de obras protocolizados ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI. Tesis Doctoral.* Universidad de Granada, 1991, 70.

21. A.H.M.U. Protocolos Notariales, Pedro Díaz de Navarrete, legajo 37, folio 293.

22. A.H.M.U., Protocolos Notariales, Juan de Córdoba, legajo 185, folio CXLI Vtº.

23. A.H.M.U., Protocolos Notariales, Hernán Crespo, legajo 150, folio CCCCLXXIX.

FIGURA 8. DETALLE DE LA CAPILLA DEL PRIOR VIEJO. (Fotografía del autor).

suministrar toda la piedra precisa (rasa, moldurada o tallada), iguales a la de la capilla modelo siguiendo las plantillas proporcionadas por el albañil para dicho trabajo.[24]

Finalmente, en 1585, los canteros Diego de Arias y Diego Gil conciertan con el jurado Juan de Alvarado una capilla igual a la del Prior Viejo. Las modificaciones consistirían en la introducción sobre el modelo original de dos figuras en piedra blanca para colocar en el encasamento del arco, así como un escudo con las armas que se indicasen; también se construiría un altar con azulejos y bóveda para enterramientos de mampostería.[25]

Las referencias sobre enterramientos y pleitos relacionados con capellanías en San Lorenzo son abundantes durante los siglos XVII-XVIII. Del mismo modo, son referencias confusas ya que generalmente no se indica con exactitud la ubicación de las capillas y altares, limitándose a mencionar la propiedad familiar y la advocación, que es variable a lo largo del tiempo (Figura 2).[26]

24. A.H.M.U., Protocolos Notariales, Luis de Cambil, legajo 389, folio CCCXLVI.
25. A.H.M.U., Protocolos Notariales, Marcos Bautista de Baeza, legajo 1169, folio XCVIII.
26. TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara: *Historia de Úbeda en sus documentos. Volumen IV: Parroquias*. Úbeda, Asociación Cultural «Alfredo Cazabán», 2005, 59.

En la actualidad se localizan cuatro capillas en el muro de la Epístola y tres en el lado del Evangelio –localizadas entre los pilares del templo–, así como restos de otras dos a ambos lados del sotocoro. Son todas muy parecidas entre sí pues, como ya hemos mencionado, toman como modelo una capilla primigenia (la del Prior Viejo) repitiéndose este esquema en el resto: arco de medio punto (con intradós decorado con casetones) apeado sobre parejas de columnas corintias (que contienen hornacinas aveneradas), rematándose con entablamento y presentando rosetas en las enjutas; al interior, la capilla presenta en el testero un arco de medio punto sobre pilastras toscanas, repitiendo las rosetas en las enjutas. A partir de este modelo, las capillas presentan variantes ornamentales, conservándose en algunos casos restos de pintura mural o motivos en yeso (Figura 8)

LAS TRANSFORMACIONES DEL BARROCO

Durante los siglos XVII-XVIII se modifica sustancialmente la imagen del templo, con la sustitución de la techumbre de madera por una bóveda encamonada de yeso, construcción de la sacristía, modificación del coro... Sin embargo, desconocemos con exactitud la ejecución de estas intervenciones al carecer de referencias documentales.[27]

Como sabemos, la collación de San Lorenzo contaba con una población muy reducida, así como con escasas rentas. Sin embargo, en 1740, por orden del Obispo D. Andrés Cabrejas Molina se agrega la feligresía de la parroquia de San Juan Evangelista o de los Huertos (si bien el culto se rehabilitaría ante la solicitud de sus feligreses, al menos hasta 1753, año en que figura ya con la doble advocación de San Lorenzo y San Juan). Este incremento de rentas podría justificar la renovación de la capilla mayor y ejecución de su bóveda barroca. Además, por estos años pasarían a San Lorenzo los escasos bienes y objetos de valor de la parroquia de San Juan (entre los cuales cabría citar la pila bautismal de mármol o la imagen del santo titular que se dispondría en su altar mayor).

Como ya referimos, la primitiva techumbre posiblemente sería construida en época del Obispo Alonso Suárez. Sin embargo, en el último tercio del siglo XVII se sustituiría por bóvedas encamonadas, tal y como se haría en otras iglesias de la ciudad como San Pedro o San Nicasio, ejecutadas hacia 1660 por el albañil Luis Cerezo.[28] Del mismo modo, cabría pensar que la ejecución de las bóvedas pudo ser más tardía, coincidiendo con la construcción de la capilla mayor. Los escasos restos de bóvedas que llegaron hasta nuestros días, tras el proceso de ruina imparable que se produjo

27. Las dos únicas referencias documentales que tenemos del siglo XVII sobre San Lorenzo hacen mención a objetos muebles: la venta de un libro de cantoría, dominicas y vísperas por parte de Lucas Coronado al mayordomo Miguel de la Torre en 1602, así como la hechura de una caja de Sagrario por parte de Rodrigo de Castro en 1617. *Vid:* Almagro García, Antonio: *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*. Jaén, Universidad de Jaén, 2003, 282.

28. A.H.M.Ú. Protocolos notariales (Clemente Barroso del Toral), legajo 853, folio 283. Trazas del proyecto de la bóveda encamonada de la iglesia del convento de San Nicasio de Úbeda que realiza Luis Cerezo, maestro de albañilería (3 de julio de 1662).

FIGURA 9. BÓVEDA BARROCA DE LA CAPILLA MAYOR. (Fotografía del autor).

tras el cierre de la parroquia, dan muestra de que las bóvedas estaban policromadas, al igual que los paramentos del templo (donde aún se conservan algunos restos).[29]

Quizás uno de los aspectos más monumentales del interior de San Lorenzo sea su capilla mayor, separada del resto de la nave por un arco toral (Figura 9) Se trata de una capilla cuadrada –ligeramente irregularque vendría a sustituir al primitivo

29. La última intervención realizada en 2013 ha eliminado los restos de bóvedas que quedaban, construyéndose una nueva techumbre de madera de pares con tirantes, presentando al exterior cubierta a dos aguas (salvo en la zona del presbiterio que lo hace a cuatro aguas) y tejado de tradición árabe.

ábside románico. Actualmente, en los lados de la capilla mayor se abren dos ventanas, una real y otra fingida a modo de trampantojo, enmarcadas por vanos rectangulares con molduras de oreja en los ángulos. En la parte inferior encontramos dos arcos de medio punto, funcionando el de la derecha como acceso a la antesacristía o Capilla de los Peñuela, mientras que el de la izquierda sería una capilla-altar (quizás de los Dávalos, quien tenían su patrocinio en la capilla mayor). Este espacio se cubre con una bóveda de media naranja, dividida en ocho lunetos triangulares mediante pilastras, y ornamentados con decoración de rocalla; esta bóveda se apoya sobre cuatro pechinas de exuberante ornamentación vegetal de rocalla y motivos florales en yeso, que enmarcaban lienzos octogonales (hoy desaparecidos, y que posiblemente representarían a los Evangelistas). La bóveda copia el modelo inaugurado por la iglesia conventual de la Santísima Trinidad de Úbeda, ejecutada hacia 1729 por Tomás Jiménez, maestro de obras de cantería y albañilería, vecino de la ciudad de Murcia,[30] y que tendrá mucho éxito en la ciudad; prueba de ello es que encontramos otra bóveda similar en la ruinosa Ermita de Madre de Dios del Campo, reedificada hacia 1738 y 1787.

Sobre cuándo se ejecuta la cúpula, todo parece indicar que ésta se realizaría hacia 1765; concretamente, sabemos que el 3 de diciembre de ese año testaron mancomunadamente D. Francisco Javier de Zambrana y Dª. Graciana Fajardo Molina declarando «que aunque teniamos intencion de enterrarnos en la Yglesia parroquial del Señor San Lorenzo y capilla de San Ildefonso [colindante a la capilla mayor], emos desistido de este pensamiento por estar la capilla maior de dicha Yglesia reedificándose, y los perjuicios que padezca la dicha capilla y retablo no somos responsables a ellos por no benir el daño por nuestra parte y sí de la dicha fabrica».[31] Desconocemos el autor de esta intervención si bien, por la similitud existente con la obra de la Trinidad, todo parece indicar que sería realizada por algún maestro cercano al círculo del mencionado Tomás Jiménez.

En el muro del presbiterio existen dos hornacinas superpuestas, que se corresponderían con el retablo mayor. Sabemos que este retablo se doraría hacia 1740, siendo costado en parte gracias a la donación de D. Jacinto de Rus del Corral.[32] El retablo mayor presenta un basamento de fábrica y, según se deduce del testimonio oral de Francisca Fernández, «La Campanera de San Lorenzo»,[33] se compondría de banco, dos cuerpos con tres calles y ático. Así pues, en la calle central se localizaría el sagrario y, sobre éste, la imagen titular de San Lorenzo; a la derecha se situarían San Juan Evangelista y San Antón Abad, mientras que a la izquierda estarían San Rafael y la Purísima Concepción, rematándose el ático con el Cristo del Soldado. Todo parece indicar que, salvo la imagen titular y el sagrario, casi todas las imágenes procederían de diversos lugares de la ciudad llegando aquí por diversos azares

30. A.H.M.Ú., Protocolos Notariales, Alejo García de Parada, legajo 1648, folio 110.

31. A.H.M.U., Protocolos Notariales, Andrés Hidalgo de Torralba, legajo 1539, folio 719.

32. A.H.M.U., Protocolos Notariales, legajo 1370, folio 168, Juan Antonio de Medina y Medina. Posiblemente este retablo vendría a sustituir a un primitivo sagrario realizado por Rodrigo de Castro en 1617. *Vid*: Almagro García, Antonio. *Op.Cit.* 282.

33. Entrevista a Francisca Fernández Leiva, Campanera de San Lorenzo. Programa «La Mirilla», dirigido y presentado por Francisco Barbero. Tele Úbeda, 1994.

FIGURA 10. CORO ANTES DEL INICIO DE LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN. (Fotografía: Marcelo Góngora)

del destino (Hospital de San Antón Abad, Iglesia de San Juan de los Huertos, Arco del Santo Cristo...).

También por estos años se transformaría el espacio del coro –situado a los pies del templo el cual, en palabras de Ruiz Prieto, «nada tiene que llame la atención» (Figura 10). Un análisis más pormenorizado de este lugar nos hace echar abajo la declaración del célebre historiador ubetense. Este espacio se configuraría a imitación de otras iglesias ubetenses como San Pedro, San Pablo o San Nicolás, que durante el siglo XVII proceden a cegar sus portadas de los pies –que pierden importancia frente a los accesos laterales–, estableciéndose así el espacio dedicado a coro. Su ejecución se llevaría a cabo hacia 1701, tal y como podemos leer en las zapatas que lo sostienen. Se trata de una estructura de madera policromada, a modo de alfarje plano, que presenta una robusta viga maestra apoyada en los laterales sobre dos zapatas de madera.[34] El acceso al coro alto se realiza mediante una pequeña escalinata lateral en ángulo.

Lo más interesante de este espacio sería el sotocoro (Figura 11), cuyas jaldetas se policroman con motivos heráldicos (castillos, leones, lises, cruces flordelisadas, etc.), motivos religiosos (ángeles, azucenas, anagramas de María, cruz en Tau, San Antón Abad...), con otros meramente decorativos (flores, lacería geométrica, e incluso con restos de epigrafía árabe), predominando el estilo mudéjar, posiblemente

34. Sobre la viga podemos leer el salmo 117: «*LAVDATE DOMINVM OMNES GENTES LAVDATE EVM OMNES POPVLI*» («¡Alaben al Señor, todas las naciones, glorifíquenlo, todos los pueblos!»)..

FIGURA 11. SOTOCORO. (Fotografía del autor)

FIGURA 12. SACRISTÍA Y ÁBSIDE ROMÁNICO. (Fotografía del autor).

del siglo XV. A tenor de los elementos decorativos y de las diferencias en cuanto a su ejecución (la zona de la derecha presenta un diseño más o menos unitario frente a la zona de la izquierda, en donde además se encuentran tablas dispuestas de forma invertida), así como por la presencia de San Antón Abad y la Cruz en Tau entre los motivos ornamentales, posiblemente se trate de una pieza procedente del Hospital de San Antón, fundación medieval perteneciente a la primitiva collación de San Lorenzo. De hecho, en los restos de dicha construcción hospitalaria quedan fragmentos de pinturas con motivos góticos en las crujías de su patio, lo cual hace pensar que existirían más restos originariamente (¿podría quizás tratarse del alfarje de la primitiva capilla del hospital?).

Finalmente hablar de la sacristía, espacio rectangular dispuesto trasversalmente a la iglesia, configurado a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII para sustituir a la anterior, más pequeña, y que supondría ocultar el ábside románico de la iglesia (Figura 12). La sacristía está delimitada por gruesos muros en dos de sus lados, uno de los cuales pertenece a la muralla (presentando una gran ventana abocinada horadada en la muralla para iluminar el espacio), mientras que el otro podría pertenecer a la estructura de la Puerta de San Lorenzo; la estancia se cubre con un sencillo artesonado de madera.

De su patrimonio mueble destaca la cajonera, mencionada por Ruiz Prieto cuando se refiere a la sacristía de la iglesia de San Pedro: «una cajonera para el vestuario, tallada con preciosas figuras y adornos de especial mérito artístico: es el monumento más notable entre los de esta clase, que hay en las iglesias de Úbeda; se trajo de la parroquia extinguida de San Lorenzo, hace pocos años». Las fotografías realizadas en 1924 en la iglesia de San Pedro (y conservadas en el Archivo Mas de Barcelona) demuestran que Ruiz Prieto tenía razón al alabar dicha pieza de mobiliario; precisamente gracias a estas fotografías hemos podido identificar la cajonera como la existente en la sacristía de la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, trasladada hacia 1960-1970 por orden del sacerdote D. Diego García Hidalgo.

LA EDAD CONTEMPORÁNEA. DE LA RUINA A LA RECUPERACIÓN

Como mencionábamos al comienzo del texto, la escasez de población del recinto intramuros de Úbeda a comienzos del siglo XIX obligaría a realizar una serie de cambios para mejorar la distribución de las parroquias. La de San Lorenzo se mantendría tras el primer ajuste parroquial, realizado en 1822 durante el Trienio Liberal; sin embargo esto sería excepcional, ya que todos los reajustes posteriores insistirían en que la feligresía de San Lorenzo quedase agregada a otras collaciones, teniendo en cuenta su situación periférica y por estar alejada del centro urbano. Así, el 4 de junio de 1842 son suprimidas cinco parroquias en Úbeda, entre las cuales se hallaba la de San Lorenzo cuya feligresía, junto a la de Santa María y San Pedro, pasaría a

depender de la parroquia de Santo Domingo (si bien años más tarde se decide que Santa María fuera la sede parroquial).[35]

A pesar de la supresión de la parroquia, las campanas continuarían con su repique y los feligreses acudiendo al templo para la misa dominical, haciendo caso omiso a las órdenes impuestas. De hecho, incluso se sucederían varios episodios de movilización, hasta el punto de que en agosto de 1843 –coincidiendo con la festividad del titular del templo se decide suspender los cultos a fin de evitar disturbios. Las quejas de los feligreses llegarían hasta el gobernador civil, quien aceptaría abrir la iglesia de nuevo al culto para la celebración de las misas dominicales, así como para otras festividades religiosas (como la procesión del Santo Cristo del Consuelo y de la Virgen de la Paz).[36]

No obstante, se trataría de una victoria efímera puesto que la ausencia de recursos económicos marcaría la posterior evolución del templo. De hecho, ante la solicitud de algún reparo, y debido al continuo mal estado de las arcas municipales, los regidores de la época reaccionaban declarando que sería un gasto inútil.

En enero de 1855 se ordena la demolición «de los Arcos de S. Francisco, la puerta de Granada y S. Lorenzo que estan amenazando ruina»,[37] lo cual se lleva a efecto poco tiempo después. Del mismo modo, en diciembre se propone la demolición de la iglesia de San Lorenzo por amenazar ruina, «no solo para evitar peligros sino porque convendrá hacerlo así un dia para mejorar el aspecto publico de aquel ángulo de la población»[38] (paradójicamente, en mayo se había planteado emplearla como hospital en el caso que la ciudad fuera invadida por el cólera, lo cual demuestra que su estado de conservación no sería tan ruinoso).[39] Finalmente la demolición no se lleva a cabo, teniendo que agradecer que no se llevara a cabo esta «mejora» para la ornamentación de este espacio urbano.

Desde su supresión como parroquia va a ser constante el progresivo desvalijamiento del templo, diseminándose la mayor parte de sus objetos litúrgicos. Así, sabemos que una de las tres campanas que poseía la iglesia fue reclamada para sustituir la campana del reloj de las Casas Consistoriales. Igualmente en 1888 el Prior Monteagudo toma de aquí la pila bautismal de mármol para trasladarla a Santa María, siendo posiblemente en este mismo año cuando se trasladaría la imagen pétrea de San Lorenzo desde su hornacina en la portada principal hasta una de las espadañas de la iglesia de Santa María (en donde se encuentra actualmente).

---

35. A.H.M.U., Actas de Cabildo, 4-VI-1842, f. 75; A.H.M.U., Actas de Cabildo, 5-XII-1844, f. 295 Vtº.; A.H.M.U., Actas de Cabildo, 17-XI-1848, f. 110.

36. La procesión del Santo Cristo del Consuelo y de la Virgen de la Paz se celebraba el 14 de septiembre, y las celebraciones se mantuvieron hasta la II República. Según el testimonio oral de Francisca Fernández Leiva, campanera de San Lorenzo, las imágenes del Señor del Consuelo y la Virgen de la Paz «subían en procesión por la calle Jurado Gómez, bajaban por la Cava y salían por la calle Condestable Dávalos a San Lorenzo otra vez, y los coheteros ponían dos ruedas de castillos, uno para la Virgen de la Paz ya casi cerca de la iglesia, y la otra para el Señor del Consuelo delante de la torre de la Casa de las Torres». En relación a los fuegos artificiales, está documentado en 1918 el pago de diez duros al pirotécnico local José María Villacañas Hornos para la fiesta de los vecinos del barrio en honor al Cristo crucificado.

37. A.H.M.U., Actas de Cabildo, 4-I-1855, fol. 5 Vtº.

38. A.H.M.U., Actas de Cabildo, 21-XII-1855, f. 164 Vtº.

39. A.H.M.U., Actas de Cabildo, 29-V-1855, f. 75 Vtº.

También Ruiz Prieto menciona que en los últimos años de siglo se habían trasladado a la Iglesia de San Pedro diversas piezas, como las cajoneras de la sacristía o un cuadro de San Ildefonso.

En los primeros años del siglo XX el templo se encontraba abierto al culto dominical como ayuda de la parroquia de Santa María, estando servida por un capellán y abriéndose puntualmente para alguna celebración religiosa. Por esta época surgen los primeros estudios históricos en Úbeda y, curiosamente, la gran mayoría de autores se olvidan de la iglesia de San Lorenzo y se centran en otros monumentos de la ciudad. El único autor que le dedica un estudio más extenso a la iglesia es Miguel Ruiz Prieto, teniendo igualmente algunas referencias aisladas por parte de Manuel Campos Ruiz; por su parte, Enrique Romero de Torres[40] no habla nada de San Lorenzo en su *Catálogo monumental* y tan sólo refiere algunas de las piezas del templo diseminadas por el resto de la ciudad. También por estos años se producen las primeras vistas urbanas de Úbeda, siendo la iglesia nuevamente olvidada por fotógrafos como Arturo Cerdá y Rico (h. 1900-1910), Alberto Martín (1913-1915), Luciano Roisin (1917-1918), Pelayo Mas (1923-1927), etc.,[41] quienes sí fotografían ampliamente el resto de monumentos ubetenses; tan sólo tenemos vistas aisladas en varias fotografías sueltas, generalmente más centradas en las murallas que en la iglesia de San Lorenzo (Figura 13)

FIGURA 13. VISTA DE SAN LORENZO DESDE LA CALLE COTRINA (HACIA 1920).

40. ROMERO de TORRES, Enrique: *Catálogo monumental de la provincia de Jaén* (manuscrito). Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1917, 524-525.

41. SORIA ARIAS, Juan Antonio: *Testigos de la historia. Retratistas y fotógrafos en Úbeda.* Úbeda, 2010.

FIGURA 14. FRANCISCA FERNÁNDEZ LEIVA, «LA CAMPANERA DE SAN LORENZO».
(Fotografía: José Manuel Navia).

El 26 de julio de 1936, festividad de Santa Ana y San Joaquín, la gran mayoría de los templos ubetenses fueron saqueados por hordas incontroladas que destrozaron el rico patrimonio atesorado durante siglos. La iglesia de San Lorenzo sufrió el mismo destino que el resto de las iglesias. El estado en el que se encontraba la iglesia tras la contienda es constatado por Miguel Campos Ruiz: «San Lorenzo, Santo Domingo de Silos, San Millán e iglesia de San Miguel de los Carmelitas Descalzos, de estos templos no quedan más que sus respectivos edificios, habiendo desaparecido todo lo concerniente a ellos».[42]

Tras la contienda se cierra definitivamente al culto, desapareciendo su nombre de los horarios de misas de la ciudad. Desde ese momento, el templo tuvo numerosas funciones, como así relataba Francisca Fernández, «La Campanera» (Figura 14), quien residía allí: «San Lorenzo sirvió el pobre para todo. Entraron evacuados de la parte esa de Montilla, Bujalance y El Carpio y todo eso, luego después los evacuados se fueron. Hubo colectividad de capacheros. Yo que sé las cosas que aquí hubo. Hubo comarcal de trigo, ¡y no había hambre cuando la comarcal estaba aquí metida!»[43]. Hacia 1952 la iglesia era utilizada como vivienda para clases sociales desfavorecidas, tal y como se hace patente en las actas capitulares del Ayuntamiento.[44]

42. Archivo privado de Natalio Rivas Sabater. 15 de abril de 1939. *Informe de D, Miguel Campos Ruiz sobre el estado de las iglesias de Úbeda al finalizar la guerra civil española. Referencia a la situación en que quedó San Lorenzo.*

43. Entrevista a Francisca Fernández Leiva...

44. A.H.M.U., Actas de Cabildo, 30-IV-1952, f. 184 Vtº.

En la década de 1960, D. Diego García Hidalgo, párroco de Santa María, lleva a cabo una serie de obras de mantenimiento en el templo (demoliéndose las bóvedas de yeso de la nave principal del templo, ante el peligro de derrumbe de éstas), pasando a funcionar desde este momento como almacén de altares y retablos, de tronos de las cofradías, de muebles... Igualmente, por estos años el edificio serviría como taller de los artistas locales Ramón y Manuel Cuadra, Marcelo Góngora y Pepe «el Mimbrales» (de cuyo recuerdo aún quedan algunos bosquejos pintados en la capilla mayor).[45]

A finales del siglo XX y comienzos del siguiente siglo surgen numerosas voces por parte de diversos colectivos que clamaban por la recuperación del templo. Cabría mencionar la creación de la Asociación Cultural «*Mirador de San Lorenzo, Úbeda*» (entidad sin ánimo de lucro creada en 1999 por y para el mantenimiento de la iglesia de San Lorenzo y su barrio, y que realizaría puntuales labores de limpieza y mejoras en el templo)[46] o la Plataforma Ciudadana «*Salvemos San Lorenzo de su total ruina*» (2012), que realizaría diversos actos reivindicativos solicitando la activación de los mecanismos necesarios para garantizar el futuro de la iglesia.[47] A pesar de las buenas intenciones, seguirían sin llevarse intervenciones de calado en el inmueble, agravándose de forma acelerada su estado de ruina, produciéndose algunos derrumbes y apuntalándose algunas zonas del inmueble.

Finalmente en 2013 el Obispado de Jaén y la Fundación Huerta de San Antonio (integrada por los hermanos Berlanga Martínez) llegan a un acuerdo para realizar conjuntamente las intervenciones urgentes que asegurarían la estructura del edificio. Las obras serían financiadas entre ambas partes, cediéndose la iglesia de San Lorenzo como centro cultural y social de la Fundación Huerta de San Antonio por tiempo de 50 años, con posibilidad de prórroga[48] (Figura 15).

La primera intervención –con carácter de urgencia–, fue dirigida por el arquitecto D. José María Martos Leiva y ejecutada por la empresa Sobaherfe entre agosto de 2013 a marzo de 2014, siendo seguida con cierta regularidad por la prensa (que daría noticias sobre el proceso de reconstrucción de las cubiertas, eliminación de la hiedra de la espadaña, información de los hallazgos llevados a cabo en el templo, montaje y desmontaje de andamios, etc.).[49] Dentro del proceso de recuperación del

45. Adam Cruz, Fernando: «Los artistas de San Lorenzo», *Vbeda*, 135, (1965), 4.

46. <*http://sanlorenzoubeda.es.tl/Limpieza-de-San-Lorenzo.htm*>

47. Román, Alberto: «Movimiento ciudadano a favor de la plaza de San Lorenzo en Úbeda y su iglesia», *Ideal,* 8 de octubre de 2010.

48. Román, Alberto: «Acuerdo entre el Obispado y una fundación privada para garantizar el futuro de San Lorenzo», *Ideal,* 18 de abril de 2013; Román, Alberto: «La inversión inicial de la Fundación Huerta de San Antonio en San Lorenzo podría llegar a 120.000 euros que debería igualar el Obispado», *Ideal,* 19 de abril de 2013; Román, Alberto: «Lo importante ahora es rehabilitar San Lorenzo, que no se nos caiga», *Ideal,* 13 de de mayo de 2013; Román, Alberto: «En tres meses estará el proyecto de rehabilitación urgente de San Lorenzo», *Ideal,* 15 de de mayo de 2013; Donaire, Ginés: «La Iglesia tira la toalla en Úbeda», *El País*, 15 de mayo de 2013.

49. Román, Alberto: «Comienzan las obras de emergencia en la iglesia de San Lorenzo», *Ideal,* 27 de agosto de 2013; Román, Alberto: «Eliminada definitivamente la hiedra de la fachada de San Lorenzo», *Ideal,* 18 de septiembre de 2013; Román, Alberto: «Colocada la cubierta de la cúpula de San Lorenzo», *Ideal,* 26 de octubre de 2013; Román, Alberto: «San Lorenzo comienza a desvelar sus secretos», *Ideal,* 31 de enero de 2014; Román, Alberto: «A punto de concluir las obras de urgencia en la iglesia de San Lorenzo», *Ideal,* 7 de marzo de 2014; Román, Alberto: «San Lorenzo comienza una nueva etapa tras la recepción de las obras», *Ideal,* 18 de marzo de 2014.

FIGURA 15. RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO (17-III-2014): EL OBISPO DE JAÉN D. RAMÓN DEL HOYO ACOMPAÑADO POR EL ALCALDE DE ÚBEDA D. JOSÉ ROBLES, POR EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN «HUERTA DE SAN ANTONIO» D. NICOLÁS BERLANGA Y POR EL ARQUITECTO D. JOSÉ Mª MARTOS. (Fotografía: Alberto Román).

inmueble han sido fundamental del mismo modo las investigaciones históricas, para lo cual se ha integrado en el equipo a un historiador del arte (D. José Manuel Almansa) y a una arqueóloga (Dª. Encarnación Gómez de Toro), quienes han sacado a la luz nuevos datos sobre la historia del templo, cada uno desde su campo de trabajo pero trabajando de forma interrelacionada.

A raíz de la rehabilitación del inmueble, la Fundación Huerta de San Antonio[50] se suma al programa «*Abierto por obras*» (iniciado por la Catedral de Santa María de Vitoria), con el fin de dinamizar el edificio y su entorno.[51] Esta actividad se vería complementada con la iniciativa «*Abierto por excavaciones*», con el fin de dar a conocer al público los hallazgos arqueológicos, a la vez que se lograban recaudar fondos para las diversas intervenciones y, del mismo modo, se creaba un nuevo atractivo turístico en la ciudad.[52]

La actividad de la Fundación Huerta de San Antonio no se queda tan sólo en la recuperación de la iglesia, sino que también lleva a cabo una serie de iniciativas

50. <*https://www.facebook.com/fundacionhuertadesanantonio*>

51. Román, Alberto: «San Lorenzo: diagnóstico público y receta inmediata», *Ideal,* 10 de agosto de 2013; Román, Alberto: «San Lorenzo, abierto por obras», *Ideal,* 29 de julio de 2013; Román, Alberto: «La restauración de la iglesia de San Lorenzo se suma al «Abierto por obras» de la Catedral de Vitoria», *Ideal,* 13 de enero de 2014; Berlanga Martínez, Nicolás: «Patrimonio recuperado», *Ideal,* 18 de marzo de 2014.

52. Román, Alberto: «La Campanera vuelve a asomarse a su ventana de San Lorenzo», *Ideal,* 17 de abril de 2014; Román, Alberto: «Viaje al pasado de San Lorenzo para afrontar el futuro», *Ideal,* 22 de diciembre de 2014; Araujo, Concha: «Abierto por obras: visitas guiadas a los trabajos arqueológicos en una iglesia ubetense», *El Diario Pasaporte Andalucía*, 6 de marzo de 2015.

culturales destinadas a revitalizar el barrio de San Lorenzo. Entre otras, se podrían citar «*Abierto por música*», «*Abierto por teatro*», «*Abierto por libros*», «*Festival de la Palabra*», etc., contando con personalidades de la cultura como el escritor Antonio Muñoz Molina o el cantante Joaquín Sabina. Otro foco de irradiación y recuperación proyectado por la Fundación se centra en la cornisa sur de San Lorenzo, lugar donde se encuentran las huertas del histórico barrio de Los Sanjuanes, importante muestra del patrimonio inmaterial de la ciudad (para lo cual se realiza la actividad «*Las Huertas del Mirador*» en los meses estivales, destinados a promocionar el conocimiento del mundo agrícola). De este modo, y gracias a la iniciativa privada, se abre un nuevo horizonte para San Lorenzo, la parroquia olvidada.

BIBLIOGRAFÍA

Adam Cruz, Fernando: «Los artistas de San Lorenzo», *Vbeda*, 135, (1965), 4.

Almagro García, Antonio: *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*. Jaén, Universidad de Jaén, 2003.

Almansa Moreno, José Manuel: «Arquitectura en Jaén durante el obispado de Alonso Suárez de la Fuente el Sauce (1500-1520)», en VV.AA. (Coord.: Begoña Alonso Ruiz): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid, Sílex, 2011, 185-196.

Araujo, Concha: «Abierto por obras: visitas guiadas a los trabajos arqueológicos en una iglesia ubetense», *El Diario Pasaporte Andalucía*, 6 de marzo de 2015.

Berlanga Martínez, Nicolás: «Patrimonio recuperado». *Ideal,* 18 de marzo de 2014.

Donaire, Ginés: «La Iglesia tira la toalla en Úbeda», *El País*, 15 de mayo de 2013.

Gila Medina, Lázaro: *Arquitectura religiosa en la Baja Edad Media.* Granada, Universidad de Granada, 1994.

Gómez de Toro, Encarnación: *Resultados de la intervención arqueológica en la iglesia de San Lorenzo. Úbeda (Jaén).* Inédito, 2015.

Marín de Terán, Luis: «Las transformaciones urbanas en Úbeda y Baeza durante el siglo XVI», en VV.AA.: *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda, El Olivo, 2003.

Martinez de Mazas, José: *Retrato al natural de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, 1794.

Moreno Mendoza, Arsenio. *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993.

Nicás Moreno, Andrés: *Heráldica y genealogía de los obispos de la Diócesis de Jaén.* Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999.

Rodríguez Molina, José: «El diezmo eclesiástico en el Obispado de Baeza-Jaén (siglos XI-II-XVI)». *Cuadernos de Historia*, 7 (1977), 268-273.

Román, Alberto: «Movimiento ciudadano a favor de la plaza de San Lorenzo en Úbeda y su iglesia», *Ideal,* 8 de octubre de 2010.

—, «Acuerdo entre el Obispado y una fundación privada para garantizar el futuro de San Lorenzo», *Ideal,* 18 de abril de 2013.

—, «La inversión inicial de la Fundación Huerta de San Antonio en San Lorenzo podría llegar a 120.000 euros que debería igualar el Obispado», *Ideal,* 19 de abril de 2013.

—, «Lo importante ahora es rehabilitar San Lorenzo, que no se nos caiga», *Ideal,* 13 de de mayo de 2013.

—, «En tres meses estará el proyecto de rehabilitación urgente de San Lorenzo», *Ideal,* 15 de de mayo de 2013.

—, «San Lorenzo, abierto por obras», *Ideal,* 29 de julio de 2013.

—, «San Lorenzo: diagnóstico público y receta inmediata», *Ideal,* 10 de agosto de 2013.

—, «Comienzan las obras de emergencia en la iglesia de San Lorenzo», *Ideal,* 27 de agosto de 2013.

—, «Eliminada definitivamente la hiedra de la fachada de San Lorenzo», *Ideal,* 18 de septiembre de 2013.

—, «Colocada la cubierta de la cúpula de San Lorenzo», *Ideal,* 26 de octubre de 2013.

—, «La restauración de la iglesia de San Lorenzo se suma al «Abierto por obras» de la Catedral de Vitoria», *Ideal,* 13 de enero de 2014.

—, «San Lorenzo comienza a desvelar sus secretos», *Ideal,* 31 de enero de 2014.

—, «A punto de concluir las obras de urgencia en la iglesia de San Lorenzo», *Ideal,* 7 de marzo de 2014.
—, «San Lorenzo comienza una nueva etapa tras la recepción de las obras», *Ideal,* 18 de marzo de 2014.
—, «La Campanera vuelve a asomarse a su ventana de San Lorenzo», *Ideal,* 17 de abril de 2014.
—, «Viaje al pasado de San Lorenzo para afrontar el futuro», *Ideal,* 22 de diciembre de 2014.
Romero de Torres, Enrique: *Catálogo monumental de la provincia de Jaén* (manuscrito). Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1917.
Ruiz Fuentes, Vicente Miguel: *Contratos de obras protocolizados ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI. Tesis Doctoral.* Universidad de Granada, 1991.
Ruiz Prieto, Miguel (1906): *Historia de Úbeda.* Úbeda, Asociación Cultural «Alfredo Cazabán Laguna», 2006.
Salvatierra Cuenca, Vicente; García Campos, Juan Antonio: *Carta arqueológica municipal de Úbeda*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001.
Soria Arias, Juan Antonio: *Testigos de la historia. Retratistas y fotógrafos en Úbeda.* Úbeda, 2010.
Torres Navarrete, Ginés de la Jara: *Historia de Úbeda en sus documentos*. *Volumen IV: Parroquias*. Úbeda, Asociación Cultural «Alfredo Cazabán», 2005.
—, *Historia de Úbeda en sus documentos. Volumen V: Miscelánea histórica*. Úbeda, Asociación Cultural «Alfredo Cazabán Laguna», 2005.

SOBRE DOS ESCUDOS DE MADERA POLICROMADA DEL AYUNTAMIENTO DE TOLEDO

TWO WOODEN POLYCHROMATED COAT OF ARMS FROM THE TOWN HALL OF TOLEDO

Antonio Perla[1] y Carolina Peña Bardasano[2]

Recibido: 26/6/2015 · Aceptado: 23/10/2015
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.14901

Resumen

El presente estudio trata de aportar información de carácter histórico sobre dos escudos de madera policromada que se encontraban descontextualizados en las Casas Consistoriales de Toledo y que es probable que pertenecieran a la desaparecida armadura del Salón de Capítulos del piso alto, aunque no es esta una afirmación que pretenda ser concluyente ni el eje central del presente artículo.

Tras las reformas llevadas a cabo en los últimos años, aparecieron en alguna de las dependencias municipales, siendo recogidos en el Archivo Municipal de Toledo, organismo que se hizo cargo de su restauración.[3] Una vez concluida ésta, han vuelto a ser colgados en el Ayuntamiento, en un nuevo emplazamiento.

Palabras clave.

Escudo; Ayuntamiento de Toledo; Felipe III; Carlos II; escudo abreviado; estofado; corla.

Abstract

The current research tries to render information regarding the historical characteristics about two coat of arms made of polychromated wood, which were found out of his original location in the Town Hall of Toledo. It is probable that they belonged to the lost framework of the Assembly Hall in the high floor, although it is not an affirmation which pretends to be conclusive nor it is the main purpose of this article.

After the repairings made during the past years, these coat of arms were found in the Town Hall premises, and were then stored by the *Archivo Municipal de Toledo*,

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia, (*aperla@geo.uned.es*)
2. Historiadora del Arte y Restauradora (*carolinapbardasano@yahoo.es*)
3. La restauración nos fue encargada a los autores del presente texto en 2011.

organisation that has been in charge of its restoration. Once the restoration was completed, they were hanged again at the City Hall in a new emplacement.

Keywords
Coat of arms; Town Hall of Toledo; Philippe III; Charles V; abbreviated coat of arms; estofado; corla.

DESCRIPCIÓN

Se trata de dos escudos idénticos, con las armas de Castilla y León en sus cuatro cuarteles y en escusón las armas de Portugal. En el escusón se representan las reales quinas portuguesas sobre fondo de plata con la bordura con los castillos, propios del reino de Portugal (Figuras 1 y 2). Tanto las quinas como la bordura están pintadas con la técnica del estofado, lo mismo que los leones del segundo y tercer cuartel (Figura 3).

FIGURA 1. ESCUDO 1 ABREVIADO CON LAS ARMAS DE CASTILLA Y LEÓN Y EN ESCUDÓN LAS DE PORTUGAL. Ayuntamiento de Toledo.

FIGURA 2. ESCUDO 2 ABREVIADO CON LAS ARMAS DE CASTILLA Y LEÓN Y EN ESCUDÓN LAS DE PORTUGAL. Ayuntamiento de Toledo.

FIGURA 3. DETALLE CON EL ESTOFADO EN LOS LEONES Y EN LA BORDURA DEL ESCUSÓN.

El estofado y los fondos de los cuarteles están pintados al temple.[4] El dorado lo es al agua.

Coronan los escudos sendas coronas reales cerradas. Estas coronas son de las de ocho florones con forma de apio característicos y ocho puntas más bajas terminadas en tres perlas cada una de ellas, aunque en realidad, solo mostraban visibles los cinco florones y las cuatro puntas con perlas. Pero de los cinco florones, los de los extremos han sido mutilados en algún momento no determinado, por lo que no se conserva más que la sección de la corona con la huella del lugar en donde estaban.

El tipo de corona es de cuatro diademas, con perlas y piedras preciosas fingidamente encastradas, rematada en orbe sin que, aparentemente, hubieran tenido la cruz. La diadema de la corona está adornada de perlas (pintadas al temple sobre el oro con el brillo fingido que les otorga volumen) y de piedras preciosas encastradas imitadas mediante corlas,[5] rojas y verdes (granates y zafiros) (Figura 4).

4. La técnica del estofado en la madera policromada podía realizarse, básicamente, mediante dos técnicas: incisa o a punta de pincel. La de los escudos es un estofado inciso o grabado, en el que la base, de pan de oro, quedaba cubierta por la pintura, en nuestro caso al temple, aunque también podía serlo al óleo. La pintura era raspada o esgrafiada, para dejar visto el oro, formando los dibujos lineales.

La otra técnica, la del estofado a punta de pincel, consistía en recrear la textura de los tejidos no esgrafiando la pintura, sino pintando encima del oro.

5. La corla es la aplicación de un color transparente (una laca) que mediante la transparencia obtiene el brillo del oro o la plata sobre los cuales se aplica (oro en este caso).

FIGURA 4. CORONA DEL ESCUDO 2, CON LAS CORLAS EN IMITACIÓN DE ZAFIROS Y GRANATES.

Los escudos están tallados sobre una pieza de madera, abocinada en su parte posterior. No sabemos si en un principio estuvieron encastrados o directamente colgados, pues cada uno tiene dos clavos de forja cerrados, en la parte superior–uno al lado del otro–, y un tercero en el centro, más bajo, para mantenerlos planos una vez colgados.

Ambos escudos están mutilados de idéntica forma: fueron desprovistos intencionadamente de sus ornamentos, que consistían, con casi total seguridad, en respectivas bandas del Toisón, pues en cada escudo se aprecian dos cortes, uno a cada lado a la altura de los cuarteles superiores, y otro justo en el centro en la parte inferior. En esta última se ven, además, muescas como resultado de haber sido cortado el Toisón.

DATACIÓN

Si únicamente atendiéramos a los aspectos formales de los escudos, podríamos decir, sin miedo a equivocarnos en demasía, que se trata de dos piezas que pueden fecharse en la segunda mitad del siglo XVI o en el siglo XVII. La técnica del estofado,

el dorado, la talla, las formas de los castillos y los leones y las corla avalan una circunscripción temporal tal.

Pero no son éstos los únicos elementos para analizarlos. Hemos mencionado en la descripción, que se trata del escudo de Castilla y León con un escudete con las armas del reino de Portugal. El escudo con las armas de Castilla y León es conocido como *escudo abreviado* y fue empleado en muchas ocasiones por los monarcas. Las armas de Portugal fueron incorporadas al escudo real por Felipe II a partir de 1580, por lo que, evidentemente, los nuestros no pueden ser anteriores. Permanecieron dichas armas en el escudo real hasta 1668, cuando durante el reinado de Carlos II se reconoce la independencia de Portugal. Es por lo tanto en este lapso de tiempo en el que hemos de enmarcarlos, ligados o bien a Felipe II o, con mayor probablilidad, a alguno de los tres monarcas conocidos como los *Austrias menores*: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) o de manera residual en su uso a Carlos II (1675-1700).[6]

Sin intentar entrar en la cuestión sobre las armas de los escudos empleados por el Ayuntamiento de Toledo a lo largo del tiempo, sí queremos recordar el hecho de que tuviera como privilegio la concesión de ostentar e identificarse con las armas de los reyes de España, al menos desde que en 1351 Pedro I de Castilla se lo concediera ante las Cortes de Valladolid (1389 de la era hispánica), afirmando que las armas de Toledo son las del Rey:

«En Cortes de Valladolid 9 de noviembre del dicho año de 1389. Dicho señor Rey Don Pedro libró su Real Privilegio por el cual dice que porque halló que Toledo había sido y era cabeza del Imperio de España, desde el tiempo de los Godos a aquella parte, y que había sido y era poblada de caballeros hijosdalgo de los buenos solares de España, no les fue dado pendón, ni sello y habían sido y eran merced de los reyes sus predecesores, y no tuvieron más pendón que el de los dichos señores Reyes sus predecesores y el suyo y los sellos de sus oficiales, y que así lo había hallado el señor Rey don Alfonso, su padre; en cuya consideración en las cortes que celebró en Alcalá de Henares, habló primero en ellas por Toledo, y que lo mismo había hecho dicho señor Rey don Pedro en las que celebró en Valladolid, de todo lo cual también mandó librar este Privilegio».[7]

Es por esto que con el emperador Carlos V (primero como rey de España), el consistorio adopte el escudo que mayor difusión va a tener, con los símbolos del reino en su modo abreviado (cuartelado de Castilla y León) unidos a los de la dignidad imperial (el águila bicéfala y la corona cerrada del Sacro Imperio más el toisón de oro).

---

6. «La disposición adoptada por Felipe II se mantuvo hasta que Carlos II mandó se quitasen de sus sellos reales las armas de Portugal, a instancias de Pedro II y en fuerza de un capítulo de paz del año 1666.» Menéndez Pidal de Navascues, Faustino: *El escudo de España*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2004, 230.

La mayoría de los autores dan por sentado que con Carlos II desaparecen las armas de Portugal del escudo real, aunque no especifican si desde el inicio de su reinado o ya avanzado el mismo. Es de suponer que por ello algunos autores con ciertos escudos, como el de la Maestranza de Pontevedra, valoren la posibilidad de que pertenezcan al reinado de Carlos II.

7. Archivo Secreto de Toledo, Cajón 1, legajo 1, núm. 4. Microfilm: Rollo núm. 34, microimágenes núm. 70 – 71.

Tampoco puede pasarse por alto el hecho de que, como edificio público que és, la Casa Consistorial está obligada a colocar el escudo real, tal y como exige el Consejo de Castilla.

FIGURA 5. DETALLE DEL CASTILLO DEL CUARTEL SUPERIOR IZQUIERDO CON LAS SAETERAS.

El empleo del *escudo abreviado de España* fue común a todos los monarcas y es así denominado el que se representa únicamente cuartelado con las armas de Castilla y León. Como ya hemos dicho, desde Felipe II hasta Carlos II puede llevar el escusón con las armas de Portugal, y también es habitual que figure el entado en punta con la granada desde la toma de la ciudad por los Reyes Católicos. En nuestro escudo, sin embargo, figura el escudete pero no el entado.

Llama nuestra atención la representación de los castillos, no tanto la imagen de los mismos como el hecho de que las dos ventanas que flanquean la puerta principal representen dos saeteras rasgadas con la abertura inferior para la bombarda, es decir, la adaptación de las saeteras al uso de las primeras armas de fuego de mano que genera ese hueco de un círculo inferior con una línea vertical centrada que vemos en los castillos de nuestros escudos (Figura 5). Este proceso de adaptación de los castillos se produce a finales del siglo XV y comienzos del XVI, aunque obviamente en nuestros escudos debemos interpretarlo como una representación anacrónica.

Son un buen número las villas que conservan en alguno de sus edificios principales o puertas de acceso escudos, sobre todo de piedra, con las armas de Castilla y León, la corona real (generalmente abierta) y el toisón. Nos interesa destacar aquí el del Arco de la Concepción de Alcántara (Figura 6), pues sus características se asemejan estrechamente a las de los nuestros: se trata de un escudo cuartelado, con el escudete de Portugal y el toisón. La corona tiene el mismo número de florones y puntas con las tres perlas, aunque ésta es una corona abierta y por lo tanto no tiene las diademas y el remate del orbe. Otro de los aspectos que lo diferencia es

FIGURA 6. ESCUDO DE FELIPE III EN LA PUERTA DE LA CONCEPCIÓN DE ALCÁNTARA (CÁCERES), 1611 .

FIGURA 7. ESCUDO PROVENIENTE DEL CUARTEL DE SAN FERNANDO DE PONTEVEDRA, REAL CASA DE LA MAESTRANZA, 1640 – 1668. RUINAS DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO. Museo Provincial de Pontevedra.

que en éste también figura el entado en punta de Granada. El escudo de Alcántara acompaña a una inscripción en la que puede leerse:

«REINANDO PHº. N. S. III (Felipe III) DES / TE NONBRE Y SIENDO / GOVERNADOR DES / TA VILLA Y PROVINCIA / DON ANTONIO DE ROBLES Y GUZMÁN / CLAVERO PROFESO // DE LA HORDEN DE / ALCANTARA Y SV / TINIENTE EL LDO / FRANCISCO DE MONROY VDECA / MANDARON HAZER / ESTA OBRA AÑO DE 1611»

Mayores semejanzas tiene, sin duda el escudo que presidiera el arco de acceso a la real Casa de la Maestranza de Pontevedra y que se encuentra colocado en las ruinas de Santo Domingo desde que la Comisión de Monumentos lo rescatara e integrara en los fondos del Museo Provincial de la ciudad (Figura 7). Para Messia de la Cerda el escudo de piedra del desaparecido Cuartel, representa las armas de Felipe IV o incluso Carlos II, pues la Maestranza fue levantada entre los años de 1640 y 1668.[8] Recoge este autor una referencia documental sobre una protesta ante el embajador español en Lisboa por la inclusión de las armas de Portugal en el escudo del fuerte de San Lorenzo de Goian (a orillas del rio Miño), a la que se contesta que ha sido hecho a semejanza del de la Maestranza de Pontevedra, de hecho, se dice que ha sido realizado por el mismo maestro cantero. Por la inscripción de la portada de Goian sabemos que fue levantado en el año de 1673.[9]

PROCEDENCIA

No existe registro de la procedencia original de los escudos –ni tan siquiera sabemos cuál fue el lugar en el que se encontraban justo antes de ser retirados y depositados en el Archivo Municipal–, pero todos los indicios nos conducen a pensar que formaron parte del Salón de Capítulos alto, destinado a las reuniones, durante el invierno, de la corporación municipal.

Atendiendo al proceso constructivo del edificio y sin entrar a pormenorizar aquello que ya ha sido publicado con mayor o menor detalle, nos interesa resaltar los aspectos que tienen que ver con nuestro cometido.[10] Así, sabemos por la documentación conservada, que las principales naves del primer edificio del consistorio,

8. de la Cerda y Pita, Luis: *Labras heráldicas del Museo de Pontevedra – ruinas de Santo Domingo*, Pontevedra, Excma. Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de publicaciones, 1991. Escudo nº 20, 179-182.

9. «FABRICOSE ESTE FUERTE REINANDO CARLOS SEGUNDO REY DE LAS ESPAÑAS Y LA REINA GOBERNADORA SU MADRE DOÑA MARIANA E AUSTRIA SIENDO GOBERNADOR Y CAPITAN GENERAL DESTE REINO EL EXMº SEÑOR ARZOBISPO DE SANTIAGO DON ANDRES GIRON ASISTIENDO A ESTA FABRICA EL ILMº SEÑOR JUAN DE CASTILLO Mº DE Cº GENERAL DEL CONCEJO DE Gº DE SU MGD AÑO 1673.»

10. Veanse, Cervera Vera, Luis: «Juan de Herrera diseña la fachada de la Casa Consistorial de Toledo», *Anales Toledanos*, nº 35, 1983, 72-112. Díaz Fernández, Antonio José: *La Casa del Ayuntamiento de Toledo: Historia de un edificio*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1994. Díaz Fernández, Antonio José: «Historia y Arte en torno a la imagen barroca de Nuestra Señora de la Concepción del Consistorio Toledano», *Archivo Secreto*, nº 2, Toledo, Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, 2004, 94–110. MARIAS, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631),* T. II, Madrid, Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1985. Revenga Dominguez, Paula: «El ciclo de virtudes de la Sala Capitular del Ayuntamiento», *Archivo Secreto*, nº 2, Toledo, Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, 2004, 148–158.

FIGURA 8. MATÍAS MORENO Y GONZÁLEZ, *LA OVEJA ENTRE LOBOS O EN EL REGISTRO*. Óleo sobre tabla, 30 x 40 cm.

entre las que se encontraban las salas de Capítulo, tanto la alta como la baja (la de invierno y verano respectivamente), contaban con armaduras de madera. Desconocemos la fecha de cuándo se labró el primer alfarje que hubo en la sala alta, pero parece lógico pensar que fuera ejecutado en el período que duraron las obras emprendidas entre los inicios del siglo XVII y el año de 1618. De hecho, cuando entre los años de 1694 y 1703 se inicia la reforma de todo el edificio, según recoge Paula Revenga, en el informe dictado en 1694 por Juan Muñoz de Villegas y Pedro González sobre el estado de conservación del edificio, alertaban éstos del riesgo de derrumbe de la pared y la armadura de la sala alta, recomendando fueran derribados y construidos nuevamente.[11] Y así se hizo; centrándose los trabajos en la reconstrucción de dicha sala, con un programa decorativo que, al parecer, nada tenía que ver con el anterior. El alfarje debió de ser desmontado, lo mismo que el retablo de la capilla situado a los pies de la sala y el resto de los elementos que la ornamentaban. Francisco de Pisa hablaba de «una capilla muy rica, labrada en alto, donde se dize missa».[12] En 1695 fueron desmontadas las pinturas, los retablos y los altares de las dos salas (la alta y la baja) y el de la capilla de la sala alta no volvió a instalarse, pues le fue entregado el 15 de junio de 1696 a Diego Rafael, caballero munícipe,

11. Archivo Municipal de Toledo (AMT). Caja s.n. «Obras Ayuntamiento, 1690-1799», s.f.). Tomado de REVENGA DOMINGUEZ, Paula: 2004, 157 (nota 12).

12. PISA, Francisco: *Descripción de la imperial Ciudad de Toledo. Primera Parte*, Toledo: IPIET (Ed. Facs. 1605), 1974, fol. 33.

que lo solicitó para instalarlo en su capilla privada. Para entonces la nueva capilla ya había sido labrada.[13]

Del desmontaje del alfarje debió sobrevivir la inscripción corrida sobre el arrocabe y, tal vez, los dos escudos de madera policromada objeto de nuestro estudio, si bien es cierto que no podemos descartar que, en lugar de eso, pudieran haber pertenecido al retablo de la capilla o incluso al ornato de la misma, aunque la consideramos una opcion más improbable. Abundando en la idea de que pudieran haber formado parte de la armadura, tenemos el hecho de que, sobre el dintel de la puerta de paso a la sala capitular alta haya una tabla policromada (en realidad dos transformadas en una sola), reutilizada con fines decorativos que, podemos apuntar con poco margen para el error, que se trata del alicer de un artesonado (Figura 8). El dibujo, aunque muy deteriorado, presenta, pintados al temple, dos escudos con los cuarteles de Castilla y Leon, y, a pesar de que debería ser objeto de estudio más pormenorizado para llegar a unas conclusiones de datación concluyentes,[14] no nos parece descabellado afirmar que, es probable que tanto el alicer como los escudos formaran parte del mismo artesonado.

FIGURA 9. TABLA DE ALICER DE UNA ARMADURA DE MADERA POLICROMADA AL TEMPLE CON SENDOS ESCUDOS SIMPLIFICADOS. Ayuntamiento de Toledo.

Desmontados y, no podemos saber por qué mutilados, nuestros dos escudos debieron colocarse, en un momento indeterminado, en la cabecera de la sala , colgándolos de la pared a ambos lados de la puerta. No es que los hayamos visto en dicha ubicación, pero así fue como los representó Matías Moreno González en los primeros años de la década de los 70 del siglo XIX, en un cuadro que tituló «Una oveja entre lobos» (en algunos sitios aparece como «En el registro»), una recreación de una notaría, tomando como marco el de la sala capitular alta del Ayuntamiento (Figura 9)[15]. En el cuadro de Matías Moreno (en realidad realizó dos copias del mis-

13. Díaz Fernández, Antonio José: 2004, 99.

14. Sin pretender ser, ni mucho menos concluyentes, los motivos de palmetas que enmarcan los escudos parecen remontarnos a una tradición mudejar más cercana al siglo XV, pero sus formas nos resultan escesivamente toscas en la ejecución, lo que, acompañado con los motivos vegetales que hay entre los escudos, el dibujo de los leones de éstos y la comparación con otros alfarjes toledanos, nos hace pensar en la posibilidad de que efectivamente se trate del resto de un alfarje de entre finales del siglo XVI y principios del XVII, algo que coincidiría, por otra parte, con la datación documental del momento en que se construyeron los del ayuntamiento como ya hemos mencionado.

15. El cuadro fue subastado en la galería Concha Barrios de Madrid en noviembre de 1985 y ante la falta de compradores fue enviado a *Sotheby´s*, y adquirido en Nueva York. La réplica del cuadro la vendió el propio Matías

mo tema), aparecen los escudos como formando parte de los marcos que albergan las pinturas de San Francisco y Santa Clara, aunque, obviamente nada tienen que ver en realidad con tal función. Las dos pinturas también formaron parte de la sala, y lo sabemos no solo porque aparecieran en el cuadro, sino porque aún hoy siguen estando allí (bueno, realmente han sido desplazadas a la antesala) Tal vez uno de los aspectos más importantes a reseñar es que, en el cuadro, los escudos aparecen con el mismo aspecto que presentan en la actualidad, es decir, se encuentran ya mutilados, desprovistos del toisón. Matías Moreno conocía perfectamente la sala alta del ayuntamiento, pues en ella se reunía la Comisión de Monumentos y la Sociedad económica de Amigos del País, por lo que es lógico pensar que, efectivamente, allí estuvieran los escudos, colgados, flanqueando la puerta de la capilla.

CONCLUSIÓN

Podemos determinar, por todo lo expuesto, que, aunque el espectro temporal en el que nos movemos para datar los escudos se extiende desde 1580 a 1668, los indicios apuntan a que se trata de sendos escudos abreviados de España, seguramente de época de Felipe III, y que podrían encuadrarse en las obras realizadas en el edificio del Ayuntamiento de Toledo entre los años 1612 y 1618. Dentro de estas obras, consideramos –con la prudencia a que obliga la falta de pruebas documentales–, que los escudos debieron pertenecer a la sala de capítulos de invierno, es decir la sala alta, y que o bien formaron parte del alfarje que la cubría o de su programa decorativo, aunque tampoco podemos descartar que formaran parte del de la capilla situada a sus pies.

Moreno en Francia. La información nos ha sido facilitada por Rosalina Aguado Gómez y forma parte de su Tesis Doctoral sobre *El pintor Matías Moreno y González*, (*1840-1906*), Universidad Complutense de Madrid, leída el 18 de abril de 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Aguado Gómez: Rosalina: *El pintor Matías Moreno y González, (1840-1906)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 18 de abril de 2013.

Cervera Vera, Luis: «Juan de Herrera diseña la fachada de la Casa Consistorial de Toledo», *Anales Toledanos*, nº 35, 1983, pp. 72-112.

Díaz Fernández, Antonio José: *La Casa del Ayuntamiento de Toledo: Historia de un edificio*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1994.

—: «Historia y Arte en torno a la imagen barroca de Nuestra Señora de la Concepción del Consistorio Toledano», *Archivo Secreto*, nº 2, Toledo, Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, 2004, pp. 94–110.

Marias, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631),* T. II, Madrid, Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1985.

Menéndez Pidal de Navascues, Faustino: *El escudo de España*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2004.

Messia de la Cerda y Pita, Luis: *Labras heráldicas del Museo de Pontevedra – ruinas de Santo Domingo*, Pontevedra, Excma. Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de publicaciones, 1991. Escudo nº 20.

Pisa, Francisco: *Descripción de la imperial Ciudad de Toledo. Primera Parte*, Toledo: IPIET (Ed. Facs. 1605), 1974.

Revenga Dominguez, Paula: «El ciclo de virtudes de la Sala Capitular del Ayuntamiento», *Archivo Secreto*, nº 2, Toledo, Archivo Municipal, Ayuntamiento de Toledo, 2004, pp. 148–158.

IMÁGENES DE LA LOCURA EN LA EDAD MODERNA: ESCARNIO Y MÁSCARA EN EL DISCURSO DEL PODER

IMAGES OF MADNESS IN THE MODERN AGE: DERISION AND MASK IN THE DISCOURSE OF THE POWER

Manuel Gil Desco[1]

Recibido: 10/6/2015 · Aceptado 1/9/2015
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016. 14793

Resumen

A finales del siglo XV el tema de la locura irrumpió en el relato del poder a través de varios discursos que utilizaron como elementos retóricos de expresión imágenes textuales y visuales muy heterogéneas. Dichos discursos procedían del ámbito médico, jurídico, social y político, y también del crítico reformista y del religioso contrarreformista. El presente trabajo intenta analizar cómo se configuraron estos discursos desde la dialéctica entre la categoría iconográfica que adquirió el loco en dichas imágenes y como se mostró este en la vida real. El trabajo se centra en el análisis de su peculiar indumentaria: el traje de escarnio identificativo del hospital al que estaba adscrito, y los vestidos de máscara del bufón y botarga. Desde tal presupuesto, planteamos una incursión en los mecanismos que convirtieron a la representación visual y textual del loco en un *topos* con dimensión moralizante sumamente útil como herramienta pedagógica para adoctrinar a las clases populares urbanas iletradas.

Palabras clave

loco; locura; imagen; cultura visual; bufón; botarga; Reforma; Contrarreforma; moral; discurso del poder; Arte Moderno.

Abstract

In the late fifteenth century the theme of folly broke into the narration of power through various narratives that used different textual expressions and visual images as rhetorical elements. These discourses covered a variety of heterogeneous fields, from medical to legal, social and political, as well as to the critical reformer and the religious counter-reformer. This paper analyzes how these images and their speech were configured in the Modern Age in connection with the dialectic among the

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia (*m.gil@altriam.es*)

way in which madness acquired iconographic category and its real life. The paper analyzes this process through the ridicule clothes, which the mad was forced to wear when he was admitted to certain hospitals, and dress maskes, as the jester or the baffoon. This work proposes an exploration into the mechanisms that converted the visual and textual representation of folly in a *topos* with moralizing dimension, and extremely useful as a pedagogical tool to indoctrinate to the illiterate popular urban masses from the power.

Keywords

fool; folly; madness; image; visual culture; jester; baffoon; Reformation; Counter-reformation; Modern Art.

INTRODUCCIÓN

Desde el punto de vista fenomenológico las imágenes visuales están sujetas a la ética de las épocas, entendiendo por tal la manera como un determinado momento es reconocido a través de los imperativos categóricos que emanan de sus acontecimientos y hechos comprendidos o asumidos.[2] Bajo esta perspectiva, trataremos en el presente trabajo la moralización de la imagen del loco, no sólo en sus apariciones públicas durante gran parte de la Edad Moderna, sino también por la forma que fue representado en algunas miniaturas, grabados y pinturas durante el mismo periodo. Nos aproximaremos, pues, a su condición de marginado real y fantasmático, y a su dimensión de máscara, bien sea la del necio en representaciones reformistas o la de botarga en ciertas manifestaciones parateatrales contrarreformistas de carácter apologético. Estas indumentarias identificativas, reales y ficticias según casos, tuvieron múltiples implicaciones culturales que dieron lugar a sendos mensajes textuales y códigos visuales.[3]

Asumir la imagen de la locura como ontología histórica en el sentido foucaultiano, nos lleva a plantearnos encrucijadas entre la locura y la necedad, lo real y lo irreal, lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo colectivo, lo visual y lo textual, no pudiendo separar algunas de estas imágenes de la nueva moral que trajo consigo la secularización de la sociedad.[4] Dichas imágenes no las podemos desligar del relato del poder y la producción de su discurso, trayendo a primer plano las palabras de Michel Foucault, para quién «en toda sociedad, la producción de un discurso está controlada por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar

---

2. Para dichos planteamiento sobre sobre imagen y ética de las épocas hemos seguido como fuentes principales: Bryson, Norman; Holly; Michael Ann; Moxey, Keith (eds.): *Visual Culture: Images and interpretations*. Hanover, Weslayan University Press. University Press of New England, 1994; Holly; Michael Ann; Moxey; Keith (eds.): *Art History Aesthetics visual studies*. New Haven, Yale University Press, 2015; Belting, Hans: *Antropología de la imagen.* Buenos Aires, Katz Editores, 2007; Barthes, Roland: *El imperio de los signos*. Barcelona, Seix Barral, 2007; Lizarazo, Diego: *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. México, Siglo XXI Editores, 2004; Echevarria, Bolívar; Lizarazo, Diego; Lazo, Pablo: *Sociedades Icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*. México, Siglo XXI Editores2007; Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona. Planeta-Agostini, 1985. En cuanto a la imagen dentro del sistema histórico de valores: Barthes, Roland: «Arcimboldo ou Rhétoriqueur et Magicien», en *L'Obvie et l'obtus*, París, Editions du Seuil, 1982. Hemos consultado la edición española: Madrid, Casimiro, 2014. Sobre el régimen escópico occidental hemos seguido las tesis planteadas en Rodriguez de la Flor, Fernando: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid, Adaba Ediciones, 2009. En la introducción de dicho trabajo, Rodríguez de la Flor centra su atención en el régimen escópico, la constitución de la mirada sobre el mundo, así como los dos modos de mirar barrocos, el cartesiano y el imaginativo.

3. En los planteamientos de comunicación no verbal generados por el vestido hemos seguido Squicciarino, Nicola: *El vestido habla*. Madrid, Cátedra, 1990. Para la semiótica del lenguaje visual hemos tomado como referencia dos trabajos: Schapiro, Meyer: *Word and Picture on the literal and symbolic in the illustrations of a text*. París, Mouton, 1973; Schapiro, Meyer: *Words, Script and Pictures: The Semiotics of Visual Language*. Nueva York, G. Braziller, 1996. De este último, se ha consultado la traducción de Carlos Esteban. Madrid, Ediciones Encuentro, 1998

4. Michel Foucault plantea la ontología histórica como uno de los tres posibles ámbitos de genealogía. Entiende como tal el análisis del campo de objetos que, en una época histórica, aparecen en un espacio de relaciones determinado, evitando universalismos antropológicos. Esta ontología parte de nosotros mismos en relación con un campo del poder sobre el que nos constituimos en un sujeto que actúa sobre los demás. Nos convertimos en agentes éticos al mostrar nuestras relaciones con la moral. Como fuentes hemos seguido las siguientes obras de Michel Foucault: *Historia de la locura en la época clásica.* México, Fondo de Cultura Económica, 2002. (6ª reimpresión en España); *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Ediciones, 1968; *Historia de la sexualidad.* México, Siglo XXI Ediciones, 1987, 3 vols.

sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad».[5]

LOS ROPAJES DE ESCARNIO IDENTIFICATIVOS DEL DEMENTE EN LA EDAD MODERNA

No podemos afrontar la percepción de la locura en la Edad Moderna sin considerar la herencia medieval que subyació en el imaginario colectivo durante gran parte del período. El imaginario atávico medieval había ordenado el espacio según la dicotomía centro y periferia, *urbs* y *silva*, a partir de la cual se concebía la marginalidad. Según esta división espacial, la sociedad medieval segregaba a las personas por religión, enfermedad, deficiencias en el cuerpo, identidad o atentado a la estabilidad física y social. Todo aquel que estuviese fuera del orden establecido por Dios, se convertía en pecado, peligro y campo de acción del Demonio.[6] El loco, por su discapacidad, era considerado un error del sistema general, de la especie. Se le creía el resultado del pecado y, por tanto, un castigo divino al que había que temer. Ello hacía que muchas personas eludiesen la responsabilidad de hacerse cargo de sus familiares dementes y los expulsasen de la casa –*domus*- y del espacio urbano –*urbs*- para adscribirlos al bosque, al espacio indómito –*silva*-, donde coincidían y se les relacionaba con el salvaje –*silvestris*, *incultus*-.[7] En este espacio los locos vivieron vagabundos hasta que a mediados del siglo XV se produjo su encierro masivo en hospitales urbanos. Una confinación que se desarrolló en paralelo a la secularización de la sociedad. A partir de entonces, la locura dejó de ser considerada pecado y pasó a convertirse en un problema asistencial.[8]

El imaginario popular daba por sentado que la locura se representaba por la apariencia. Muchas imágenes textuales mostraron a los locos como seres desaliñados,

---

5. Foulcault, Michel: *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets Editores, 1973 (7ª Ed.), 14.

6. Zumthor, Paul: *La medida del mundo.* Madrid, Cátedra, 1994, 13 y ss.; Le Goff, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1985, 132 y ss.

7. Ménard, Philippe: «Les fous dans la société médiévale», *Romania*, 98 (1977); Girard, René: *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama. 1986, 72 y ss.

8. La mendicidad y el vagabundeo han sido temas recurrentes en la literatura. En relación con la locura, Panfilio Gengenbach escribió a mediados del siglo XVI el *Libro de los vagabundos,* ampliación del capítulo 63 de *Das Narrenschiff*, de los mendigos. *Vid*. BRANT, Sebastian: *La nave de los necios*. Madrid, Akal, 1998. Cuando en 1409, el fraile mercedario Joan Gilabert Jofré predica en Valencia e insta a los nobles de la ciudad a fundar el Hospital de Folls i dels Ignocents, alude a la situación de pobreza y vagabundeo en que vivían los locos de la ciudad. *Vid.* Tropé, Hélène: *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII.* Valencia, Diputación de Valencia, 1994. Los primeros hospitales europeos de locos surgieron en España en el siglo XV, posiblemente inspirados en los hospitales islámicos: Valencia (1410), considerado el primer hospital de Europa, Zaragoza (1425), Sevilla (1436-1546), Toledo (1483), Valladolid (1489), Granada (1527). En 1410 se funda en Padua un hospital que atiende locos, esta fundación está relacionada con españoles. El primer hospital de México fue creado en 1567. El londinense Bethlem Hospital, conocido como Bedlam, se fundó oficialmente en 1547, aunque la institución que le dio origen admitía dementes en 1377, lo que ha originado una disputa entre ingleses y valencianos por el hospital más antiguo de Europa. Actualmente la tesis británica está desechada por los investigadores. El primer hospital de París se funda en 1603. *Vid.* FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura....*; Porter, Roy: *Breve historia de la locura*. Madrid, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2003; TROPÉ, Hélène: *Locura y sociedad...;* AA.VV: *La locura y sus instituciones. Actas de las II Jornadas de Historia de la Psiquiatría*. Valencia, Diputación de Valencia, 1997; Viqueira, Carmen: «Los hospitales para locos e inocentes en Hispanoamérica y sus antecedentes españoles», *Revista de Medicina y ciencias afines*, 270 (1965).

sucios, casi desnudos o con vestidos raídos, descosidos y extravagantes, apariencias todas ellas que remitían a la vida vagabunda en el espacio salvaje. Algunas veces se recurrió a ciertos modelos de representación como la *piedra de la locura*, que utilizaron El Bosco, Brueghel El Viejo o Teniers para mostrar la necedad, el engaño y la credulidad humana.[9]

La representación del loco por la apariencia adquirió nuevas características a raíz de su encierro en hospitales. Para que la población cuerda pudiese identificar en el espacio urbano a la población no cuerda se obligó a esta última a llevar una indumentaria identificativa. Aunque este ropaje asignaba a los locos identidad social urbana y les adscribía a una institución hospitalaria responsable, en realidad era el signo de su exclusión social, lo que les infundía un fuerte carácter fantasmático que daba lugar a una imagen mental connotada por el miedo y la desconfianza secular.[10] Este vestido identificativo estuvo muy integrado en la cultura visual, generando constantes flujos de comunicación no verbal en el seno de una sociedad que estigmatizaba al diferente para localizarle, tal y como expresa Erasmo de Rotterdam en su *Coloquio llamado Franciscano*:

«Mes.- (...); ¿pero qué necesidad ay de tantas diferencias de hábitos?

Con.- ¿a ti que te parece?

Mes.- A mí no me parece que las ay sino en las comedias o en las batallas. En las comedias donde entran diversos personajes de santos, de judíos, de gentiles y de otros estados; conocemos todas esas diferencias por las diversas ropas que llevan. En las guerras, así mesmo, sirve la diferencia de las ropas o devisas para que se conozcan en la muchedumbre unos a otros, y sepan a qué vandera han de acudir para que no se desordenen con la gran confusión de gentes».[11]

Los ropajes identificativos ocultaban y desfiguraban la identidad individual de quien los vestía, colocando la indumentaria al servicio de la dialéctica del ser y parecer, ya que ni el hábito hacía al monje, ni todos los que vestían el traje de loco eran dementes, como indicó Erasmo:

«Con.-(...) pero yo creo que de andar los locos comunes diferenciados en las vestiduras ay alguna causa especial que no da lugar en los otros.

---

9. Durante la Edad Media y principios de la Edad Moderna fue común representar al loco con una piedra que salía de su frente, relacionando la locura como consecuencia de un defecto físico apreciable en el rostro. Estas representaciones de la *piedra de la locura* se basaban en extracciones reales de tumoraciones u otras protuberancias en la frente del paciente practicadas por curanderos y charlatanes ambulantes, que se aprovechaban de la ignorancia de las personas y conseguían así buenos ingresos económicos. Ya en el siglo X, el médico árabe Rhazes denunció ciertos falsos cirujanos que afirmaban sanar la locura haciendo una abertura en forma de cruz en la parte posterior de la cabeza del paciente de donde simulaban extirpar una piedra que llevaban oculta en la mano

Sobre la extracción de la piedra de la locura. *Vid*. Porter, Roy: *Breve historia...*

10. Este tipo de ropajes identificativos de los locos adscritos a instituciones hospitalarias fueron de uso común en toda Europa. Las referencias a instituciones son abundantes. Como obra general hemos seguido Wear, Andrew (Ed.): *Medicine in Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

11. Erasmo de Rotterdam: *Coloquios familiares*. Edición de Alonso Ruiz de Virués (sigloXVI). Barcelona, Anthropos Editorial, 2005, 188.

Mes.- ¿Qué causa es essa?

Con.- Andar señalados para que nadie los enoje por lo que hacen o dizen.

Mes.- No sé ahora yo si esso acaece al revés, que algunos de vellos así vestidos, se mueven a hazelles mal, en tanto que muchas vezes los tornan más locos de lo que son, hasta hazellos furiosos; no veo por qué un buey, si mata un hombre, o un puerco, o un perro, si hacen algún mal, no se dexa pasar sin pena, e los locos, haciendo cosas muy peores sin favorecidos (aborrecidos) por título de locura».[12]

El traje abigarrado, generalmente jaquelado, fue el que normalmente usaron los locos. Estaban obligados a llevarlo cuando circulaban por sus ciudades respectivas, ya fuese en fiestas religiosas o pidiendo limosna para la institución que los acogía. Durante la Edad Media y gran parte de Edad Moderna, los atavíos jaquelados o listados estuvieron destinados a réprobos o excluidos. Así, por ejemplo, en el derecho consuetudinario germánico de la Alta Edad Media estaban reservados a los bastardos, siervos y condenados. En algunas ciudades del sur de Europa y en el mismo periodo se obligaba a las prostitutas, verdugos, bufones y juglares a llevar ropas rayadas o al menos alguna prenda listada: una pañoleta o ceñidor en las prostitutas, la capucha en los verdugos o las medias y el traje jaquelado en los bufones y juglares. Ello nos lleva a pensar hasta qué punto la indumentaria de los excluidos fue una cuestión regulada y, por tanto, asumida en el orden social establecido.

El colorido de estas vestiduras identificativas hizo que algunos colores aparecieran como elementos constitutivos de un discurso de comunicación visual. Un uso cultural e ideológico a partir de la ambivalencia del color que transmitía diferentes mensajes y establecía diferentes niveles de lectura. Así, mientras algunos colores podían ser identificativos de la realeza o ciertos linajes, en otros ámbitos eran tremendamente peyorativos.[13] Bajo esta última estimación, el verde, el amarillo y el rojo fueron considerados los colores de la locura, el desorden, el pecado y la infamia.[14] No resulta extraño, pues, que en el siglo XVI a los locos que participaban

12. Erasmo de Rotterdam: *Coloquios...* 188". .

13. Un ejemplo significativo de los colores como elementos identificativos del linaje lo encontramos en la momería que se representa en la jornada primera de *El Cortesano*, de Luís de Milá. Germana de Foix y el duque de Calabria, virreyes de Valencia, organizan una cacería en las inmediaciones del palacio real. Los nobles participantes y sus esposas aparecen vestidos con ropas y motivos identificativos y cartelas alusivas a su linaje: los virreyes, de carmesí y oro; Luis Vique y doña Mencía Manrique, de morado; don Pedro Mascó y Castellana Bellvís, de encarnado; don Joan Fernández de Heredia y doña Jerónima, de azul; don Diego Ladrón y doña María, de negro; don Francisco Fenollet y doña Francisca, de amarillo; don Berenguer Aguilar y doña Leonor Gálvez, de terciopelo leonado; don Miguel Fernández y doña Ana, de anaranjado. *Vid.* Milà, Lluís de: *El cortesano* (c.1561) Ed. de Vicent Josep Escartí. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010, 66-124.

14. Sobre los colores y su significación dentro de una dimensión histórica y antropológica destacan los trabajos de Pastoreau, Michel: *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*. Barcelona, Editorial Océano, 2005; *Una historia simbólica de la Edad Media occidental.* Buenos Aires, Katz Editores, 2006; y en colaboración con Simonnet, Dominique. *Breve historia de los colores*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2006. Pastoreau, Michel: «Practiques et simboliques vestimentaires», *Médiévales*, 29 (1995), 5-7. Sobre la indumentaria de los bufones también es interesante Saffioti, Tito: *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*. Milán, Book Time, 2009; Heers, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, Edicions 62, 1988, 132-133. Sobre los vestidos infamantes de los locos ver también. BORRÀS, Laura: *Més enllà de la raó.* Barcelona, Quaderns Crema, 1999, 232-252, y Foucault, Michel: *Historia de la locura...,* 48-49.

FIGURA 1. JEAN FOUQUET. *RETRATO DEL BUFÓN GONELLA*. PINTURA SOBRE TABLA.
(Viena. Kunsthistorisches Museum Wien. (c. 1442)

en la procesión del Corpus de Toledo se les localizase fácilmente por sus trajes jaquelados de verde y amarillo.[15]

Desde la Edad Media, el verde estaba reservado a los juglares y bufones. Representaba tanto la suerte como el infortunio. La inquietud que despertaba dio lugar a la costumbre de representar con tonos verdosos a los malos espíritus, dragones, serpientes y todo tipo de criaturas maléficas. El amarillo, por su parte, fue tenido por el color de la infamia. En la iconografía medieval las prendas amarillas de los personajes desvalorizados estaban asociadas al diablo por el color y olor característico del azufre.[16] Durante los siglos XVI y XVII, a los verdugos de la ciudad de Valencia se les obligaba a vestir una capa amarilla identificativa y a cubrir sus manos con guantes para evitar todo contacto directo con su piel.[17]

Desde la Antigüedad Clásica el rojo estaba vinculado a la locura. Los actores romanos, por ejemplo, se colocaban una peluca pelirroja y unas alas rojas pegadas a la máscara para indicar que representaban a bufones y esclavos. En la Edad Media el rojo fue el color del poder, pero por su ambivalencia también representaba la traición, la hipocresía y la mentira. Judas era representado como pelirrojo al igual que los zorros, símbolo de la astucia y el engaño.[18]

Jean Fouquet retrató a Gonella, bufón de Niccolo III de Ferrara [Figura 1], con un traje de escaques rojo, verde y amarillo, para evidenciar su condición de loco y bufón.[19]

En algunos casos el color verde era sustituido por el azul, cuarto color asociado a la locura. Aunque estuvo relacionado con la pureza y la inteligencia, el azul fue también un color despectivo. En Valencia, por ejemplo, desde 1373 los moriscos,

15. Horozco, Sebastián de: *Relaciones históricas toledanas*. Toledo, Instituto provincial de investigaciones e institutos toledanos, 1981.

16. Pastoreau, Michel; Simonnet. Dominique: *Op. Cit.* pp.70-71.

17. Graullera Sanz, Vicente: «El verdugo de Valencia en los siglos XVI y XVII (Ejecución de sentencias),» en *Estudios de Historia de Valencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 1978, 203-214.

18. Además, el rojo ha tenido otras connotaciones y cambios de significación con la reforma Luterana. En el *Apocalipsis, 17, 3-4* se describe a la gran prostituta de Babilonia vestida de púrpura. Ya en el siglo XVI, al llamar Lutero Babilonia a Roma, el rojo desapareció de la iconografía de determinados estamentos católicos, especialmente masculinos. Los hombres dejaron de vestir de rojo, y este color sólo permaneció en la indumentaria de los cardenales y de determinadas órdenes militares como símbolo del poder. El rojo como color de la lujuria ha permanecido hasta nuestros días. Pastoreau, Michel: *Una historia simbólica...*, 223 y ss.

19. Gonella, bufón de la corte de Nicolás III, señor de Ferrara entre 1450-1471. Este bufón fue encarcelado y posteriormente condenado a muerte por hacer bromas a su amo que éste interpretó como burlas. Ante el clamor popular, Nicolas III ordenó unas exequias lujosas. El retrato de Gonella (Viena, Kunsthistorisches Museum) fue pintado por Jean Fouquet (1420-1481). Durante años este cuadro ha sido atribuido a Jan Van Eyck, pero Carlo Ginzburg se lo atribuye a Jean Fouquet. *Vid*. Ginzburg, Carlo: *Ritratto del buffone Gonella.* Modena, Franco Cossimo Panini Editore, 1996; Begeer, R. J. M.: «Le Bouffon Gonella peint par Jan van Eyck», *Oud Holland*, 1952, 125-143; Lever, Maurice: *Le sceptre et la marotte*. París, Fayard, 1986.

convertidos o no, estaban obligados a llevar un turbante azul –*tovallola blava al cap*- para su identificación pública, medida que seguía vigente en 1525.[20] También como signo identificativo fue citado por Cristóbal Pérez de Herrera en el tercero de sus *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos y principio de los albergues destos Reynos, y amparo de la milicia dellos*, publicado en 1598, como el color de la caperuza que llevaban en Toledo los ganapanes verdaderos, nombrados por las autoridades, para diferenciarlos de los falsos mendigos que pretendían ejercer el oficio en la ciudad:

«Porque estos no digan que andan trabajando en llevar cargas, haciendo oficio de ganapanes, por escusarse de trabajar, y andar con este color hurtando, y haciendo otros insultos, si a V.M. le pareciere, sería bien que hubiese número de estos ganapanes, nombrados por la justicia, o por alguna persona, a quien fuer bien cometerlo, y que sean en el número que pareciere basta allí, trayendo para ser conocidos alguna caperuza de color azul, como me dizen traen en Toledo y otras partes: y deste suerte se podría distinguir quien vive sin ocupación, y anda vagabundo, para atajarle su modo de vivir, y reduzirle a alguna ocupación, pues es el fundamento de todo para que no vizios ni robos».[21]

Desde mediados del siglo XV los locos limosneros del Hospital General de Valencia salían a pedir limosna con túnicas azules, mangas y calzas rojas y capuchones con cruces verdes. Iban acompañados por los burros del Hospital cubiertos con paños rojos con cruces verdes.[22] A partir del 1500 se combinaron los colores azul y rojo y azul y amarillo, para quedar institucionalizada esta última combinación cromática, tal y como describe Felipe de Gauna, en la relación de las fiestas celebradas en dicha ciudad con motivo del casamiento de Felipe III, en 1599.[23]

«Como fue que de los primeros y delanteros de todos yvan más de quinze pares de locos mansos del Hospital General, de dos en dos, hazidos de las manos, haziendo visaxes con sus rostros, mirando a todos, riéndose, y puestos en horden de procesión por el hombre y padre de ellos que los rexía, los quales locos yvan vestidos con sus ropas largas de dos colores quarteados, de paño amarillo y assul, con las caperussas o monteras de lo mismo, los quales seguían en precesión dos e la misma suerte vestidos, que le yvan al lado del que llevaba la crus, con sus candeleros grandes con sirios encendidos en ellos alumbrando el sobredicho crusifixo y estos locos son los que no tiene el seso de todo perdido sino que se andan con su simplicisidad y locura sirviendo al Hospital en lo que pueden, a los quales sustenta la administración del Hospital por caridad y obra de Dios».

---

20. Bramon, Dolors: *Contra moros i jueus.* Valencia, Eliseu Climent, 1981, 106.

21. Pérez de Herrera, Cristóbal: *Discursos del amparo de los legítimos pobres; y reducción de los fingidos y principio de los albergues destos Reynos y amparo de la milicia dellos.* Madrid, Luis Sánchez, 1598, 52.

22. Tropé, Hélène: *Op. Cit.*, 289-292.

23. Gauna, Felipe de: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* [1599]. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, 269. El uso de estos trajes hasta la primera mitad del siglo XX está documentado por Cruilles, Marqués de: *Guía urbana de Valencia.* Valencia, Imp. José Rius, 1876, tomo II, 130; Orellana, Marcos Antonio: *Valencia antigua y moderna.*Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, tomo I, 269. El Marqués de Cruïlles y algunos eruditos valencianos del siglo XIX asocian los colores azul y amarillo al blasón de la casa los Jofré, a la que pertenecía el fraile mercedario Joan Gilabert Jofré, instigador de la fundación del Hospital de locos de Valencia en 1409.

FIGURA 2. RETABLO DE CERÁMICA DE MANISES. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» Valencia. S. XVIII

Entre las representaciones visuales que muestran locos debemos destacar un retablo de cerámica de Manises del siglo XVIII [Figura 2], en el que aparece un interno del Hospital General vestido con la indumentaria descrita por Felipe de Gauna. Desde el siglo XVI los locos del hospital valenciano tuvieron una participación muy activa en las manifestaciones festivas de la ciudad, tanto en procesiones como en fiestas de canonización de santos o mascaradas carnavalescas, siendo, además, los encargados de transportar los timbales municipales.[24] La inclusión del loco en actos teatrales y parateatrales merece por sí misma un espacio de reflexión en el contexto de la representación visual de la locura en la Edad Moderna.

LA REPRESENTACIÓN DEL NECIO: LA MÁSCARA DEL BUFÓN

Antes de adentrarnos en la representación del loco, tal y como aparece en grabados, cuadros y miniaturas de finales del siglo XV y gran parte de los siglos XVI y XVII, especialmente del Norte de Europa, hemos de señalar que tales imágenes, y a pesar de ciertos correlatos con las indumentarias de los locos hospitalizados vistas anteriormente, no muestran en ningún momento un discapacitado psíquico, sino un necio al que se eleva a la categoría de prototipo de la debilidad humana. No presentan, por tanto, un demente sino un carácter, por lo que el discurso entra en una dimensión totalmente diferente a la anterior. Ahora ya no se trata de un enfermo mental que hay que excluir, colocarle un atuendo identificativo y huir del peligro que pudiese comportar, sino de un necio que hay que reformar. Este discurso surgido de la oposición *Stultitia-Sapientia* se venía utilizando desde la Antigüedad para explicar la necedad como el punto de partida de la debilidad intrínseca del ser humano, y que el cristianismo medieval había modificado en algunos de sus aspectos al identificar *Sapientia* con *Virtus* y *Stultitia* con *Peccatum*, o lo que es lo mismo Dios/virtud frente al hombre/pecado.[25] Tales oposiciones no sólo partían de

24. Hélène Tropé dedica toda una parte de su trabajo a la participación de los locos del hospital valenciano en las fiestas de la ciudad durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y da numerosas referencias documentales. Esta participación en la fiesta le sirve para refutar la tesis de Michel Foucault sobre la segregación de los locos respecto al cuerpo social en Europa. Tropé defiende que, aunque segregados, la sociedad valenciana fue pionera en la aceptación de los locos y reintegrarlos en la colectividad a través de la fiesta. *Vid*. TROPÉ, Hélène: *Op. Cit*., 320-386.

25. Desde el punto de vista de la oposición *Stultitia-Sapientia*, Platón y Aristóteles tildaron de ignorante, de insensato, en definitiva de loco, a todo aquel que no controlase sus apetitos, dado que vivía en el engaño, en el desorden y, por consiguiente, en el mal. Esta situación solo se podía superar por medio de la educación, imitando a los sabios. *Vid.* ARISTOTELES: *Ética Eudemia*, Traducción, introducción y notas de Carlos Merino Rodríguez. Madrid, Alianza Editorial, 2002; ARISTÓTELES: *Ética nicomáquea*. Madrid, RBA, 2007. La identificación *stultus- peccatum* la

la debilidad humana, sino de cómo el pecado eterno imposibilitaba a los hombres a ser como Dios, a conseguir la sabiduría plena. Ante dicha concepción, el pecador era necio por sus actos, por su condición humana, por su ignorancia, y se oponía al virtuoso, que era el que conocía las leyes divinas y vivía de acuerdo a ellas. Esta cuestión determinante hacía que al necio -*stultus*, *insipiens, fatuus, nescius*- se le equiparara con el enfermo mental –*demens*, *insanus*, *amens, furiosus*–. De esta forma, el necio dejó de ser un pecador para aparecer como un enfermo moral que estaba fuera del grupo, que no respetaba las reglas reveladas por Dios –*civilitas*–, lo que le convertía en un estereotipo moral connotado. Pero mientras la locura como enfermedad mental era concluyente en sí misma, la necedad no lo era. El necio podía salir de su estado mediante la educación, por ello fue utilizado como recurso moral por algunos humanistas.

Este nuevo concepto hizo que a mediados del siglo XV, la necedad empezase a sustituir a la imagen de la muerte como elemento moralizador. Si durante la Edad Media el espectáculo de la muerte sirvió para infundir prudencia, en los inicios de la Edad Moderna la necedad se esgrimió para denunciar los vicios de la vida desde la parodia, convirtiendo la sentencia bíblica *Stultorum Infinitus est Numerus* en una aceptación del mundo como estulto, como necio.[26] El necio tomó la máscara del cómico, juglar, payaso, bufón, del que hacía reír. Un personaje ampliamente simbólico y ambivalente, capaz de representar la sabiduría y la ignorancia o la inocencia y la improcedencia, pero que al identificarse con el punto de vista del espectador secularizado servía de contrapunto a la moral hegemónica.[27]

---

encontramos en Los Libros Sapienciales de la Biblia*: Job*, *Salmos*, *Proverbios*, *Eclesiastés*, *Sabiduría, Cantar de los Cantares* y *Eclesiástico.*

26. Foucault, Michel: *La historia de la locura*... 30-33 Esta tesis foucaultiana es rebatida por Yona Pinson al demostrar que la «Danza de la Muerte» no es sustituida por la «Nave de los Necios», sino que conviven durante gran parte del siglo XVI. *Vid*. Pinson, Yona: *The Fool's Journey. A Myth of obsession in Northern Renaissance Art*. Turnhout, Brepols, 2008 pp. 2-3. Por su parte, la sentencia *Stultorum Infinitus est Numerus*, que tanto utilizó la Escolástica y el Humanismo, aparece en el *Eclesiastés* (1,15), pero solo en la Vulgata de San Jerónimo (340-420) como *perversi difficile corriguntur et stultorum infinitus est numerus*. En las posteriores traducciones de la Biblia aparece en su lugar *quod est curvum, rectum fieri non potest; et, quod deficiens est, numerari non potest*, que es la sentencia actualmente hallamos en el mencionado versículo.

27. En el *Diccionario de Autoridades* se define al bufón como «el truhán, juglar o gracioso, que con sus palabras, acciones y chocarrerías tiene por oficio hacer reír: se llama assí, porque entre otras indecencias y molestias que sufre esta baxissima suerte de gente es el de henchir la boca de viento, y recibir en los carrillos hinchados a mano abierta un golpe que les hace arrojar el viento, el cual al salir forma un sonido como el bufido» *Vid*. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Madrid .Imprenta de Francisco del Hierro. 1729. s.v. bufón. <*http://buscon.rae.es/ntlle*>. La comparación del bufón con el juglar le concede cierta destreza como poeta o hacedor de chistes; el bufido, por su parte, le da cierto grado de animalismo, de disfraz. Siempre fue un personaje muy arraigado en la cultura occidental, propio de la cultura cortesana como cómico o hombre de burlas. Era la persona que con sus chanzas incidía en los aspectos más bajos e hilarantes de la realidad. Su libertad de expresión le venía dada por su condición de deforme, de loco, de cabeza hueca. Todo lo desmitificaba y satirizaba, y de este modo creaba su propia paradoja. Mientras su deformidad física o mental, no siempre necesaria, le situaba en una posición de marginado, de fuera de la ley, su agudeza y locuacidad inspiraban a la vez miedo, respeto y tolerancia, placer y admiración. Una doble condición que le convertía en burlador y burlado, en víctima y verdugo, configurando por sí mismo un paradigma moral. Sobre el bufón, *Vid*. URBINA, Eduardo: «El enano artúrico en la génesis literaria de Sancho Panza», en *Actas VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. G Bellini. Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, 1982. Valeriano Bozal realiza un interesante análisis de la figura del bufón en la perspectiva histórica de lo cómico y lo grotesco. *Vid.* BAUDELAIRE,

El bufón respondía a patrones iconográficos tradicionales de herencia medieval provenientes de fuentes orales y escritas e, incluso, hermenéuticas.[28] Fue utilizado por algunos humanistas del Norte de Europa como elemento retórico de expresión para identificar vicios y actitudes contrarias al decoro en una serie de obras satíricas de carácter reformista como *Das Narrenschiff* o *Nave de los necios* (1494), de Sebastian Brant, *Stultiferae naves sensus animosque trahentes mortis in exitium* o *Naves de las locas* (1498), de Jodocus Badius, *Encomium moriae sive Laus stultitiae* o *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam, o *Die Narrenbeschwörung* (1512) de Thomas Murner.[29] Estas obras contaron con numerosas ediciones en lengua vulgar, lo que indica que tuvieron como destinario a un amplio sector de población, especialmente urbano e iletrado. Para visualizar los textos y permitir su mejor comprensión se emplearon xilografías con imágenes simples y de muy fácil lectura, que funcionaron como herramientas didácticas. En estas xilografías al necio, con su traje de bufón, siempre lo vemos formando parte de una escena, aunque su presencia puede manifestar diferentes planos al transgredir los códigos predominantes, tanto dentro

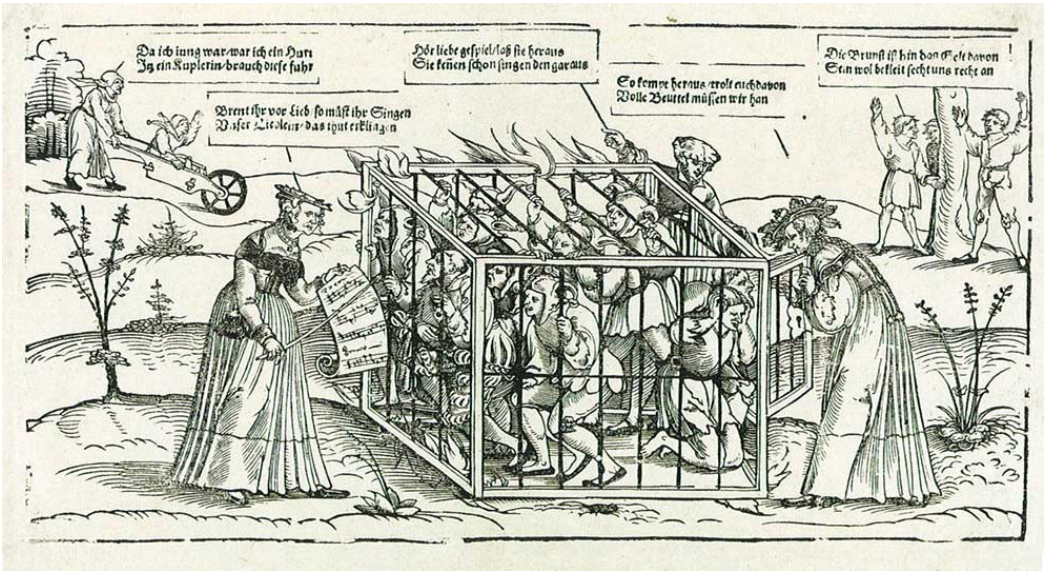


FIGURA 3. SCHÖN, E. *LA JAULA DE LOS LOCOS*. ESTAMPA XILOGRÁFICA.
Coburgo, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinet. Ha. 1530

Charles: *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas, Lo cómico y la caricatura*. Introducción de Valeriano Bozal. Madrid, Visor. 2001

28. PINSON, Yona: «La Nef des Folles (The Ship of Female Fools) by Jehan Drouyn (Paris 1500)», en Simon Mckewon (eds.), *The international Emblem: From Incunabola to Internet. Select proceedings from the Eighth International Conference of the Society for Emblem Studies.* Cambridge Scholar's Publishing, 2010. pp. 82-83 Como fuente primaria para la imagen visual del loco en el siglo XVI hemos seguido PINSON, Yona: *The Fool's Journey...*; KROMM, Jane: *Art of Frenzy: Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850*. London- New York, Continuum, 2002

29. BRANT, Sebastian: *Das Narrenschiff*. Basilea, Imprenta de Juan Bergmann von Olpe, 1494. Para el presente trabajo hemos seguido la primera edición en castellano: Regales Serna (Ed.) *La nave de los necios*. Madrid, Ediciones Akal, S.A. 1998; ERASMO: *Elogio de la locura.* Edición, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid, Alianza Editorial, 1984 (5ª reimpresión, 2005); BADE, Josse: *Les Nef des Folles*. París, Angelbert de Marnef. 1498. El mismo impresor encargo la traducción al francés del libro de Bade a Jean Drouyn, adaptador del libro de Brandt en prosa, que se publicó el mismo año con el título *La Nef des Folles selon les cinq sens de nature*. MURNER, Thomas: *Die Narrenbeschwörung*. Blibliobazaar. bibliolife.com. (Ed.facsímil).

FIGURA 4. ATRIBUIDO A ERHAD SCHÖN. *EL ANTICRISTO Y LA BARCA DE SAN PEDRO*. XILOGRAFÍA. Coburgo, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinet. Ha. 1635.

como fuera de la acción que muestra, al buscar la coincidencia con el punto de vista del espectador o con el sentido moral subyacente en la escena representada. Su función es similar a la del gracioso que aparece en muchas de las comedias del Siglo de Oro.[30]

Como explica Peter Burke, la xilografía, bien como ilustración de libros bien como hoja volandera, se convirtió a principios del siglo XVI en un flamante medio de propaganda visual para divulgar entre las clases populares analfabetas o semianalfabetas imágenes populares, generalmente cómicas, con fines reformistas, lo que supuso una folclorización de los contenidos al servicio del discurso del poder [Figura 3].[31] El gran número de xilografías cómicas conservadas de esta época en las que aparece la máscara del bufón nos hace pensar en la enorme popularidad de esta imagen, sobre todo en los años anteriores a la Reforma Protestante. Por su carácter ambivalente fue empleada para ridiculizar indistintamente a católicos y protestantes [Figura 4]. [32] Por ejemplo, una xilografía de *Das Narrenschiff* y un grabado de Erhad Schön utilizan el mismo *topos* de El Anticristo y la barca de San Pedro llena de necios, pero con diferente intencionalidad.[33] Mientras en el libro de Sebastian Brant, publicado con anterioridad a la Reforma, los necios son los impíos, en la imagen de Schön son los católicos.

La imagen del necio fue utilizada en múltiples estampas reformistas de Hans Springinklee, Hans Schaufelein, los hermanos Hans Sebald y Barthel Beham, Georg

30. Sobre el gracioso existe una amplia bibliografía. No obstante, nosotros hemos aplicado el análisis del bufón que realiza PEALE, George C.: «El acto I de La Serrana de la Vega de Vélez de Guevara: hacia una poética del bufón», en *El escritor y la escena V: estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse.* Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997. Págs. 141-158. Se puede consultar una edición en pdf en *http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-acto-i-de-la-serrana-de-la-vera-de-velez-de-guevara-hacia-una-poetica-del-bufon/*

31. Desde las prensas europeas salieron multitud de panfletos, estampas y grabados al servicio de las luchas religiosas y políticas que azotaron Europa en el siglo XVI. Dados sus costes de producción y la intención de llegar a un gran número de personas, estos panfletos contarían con grandes tiradas. Evidentemente, la reproducción mecánica acercó la obra al receptor, a un receptor inconcebible hasta ese momento. Como indicó Walter Benjamin, la técnica de reproducción separó el objeto reproducido del dominio de la tradición; hizo que cambiase su existencia única por una existencia en serie que lo actualizaba. Se abrieron, pues, múltiples interrogantes sobre el destinatario de los libros y estampas, sobre los intereses de los impresores y sobre las nuevas relaciones que se generaron entre objeto y receptor. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Versión 1939.* Madrid, Casimiro Libros, 2010. Para el tema de la las clases populares *Vid.* BURKE, Peter: *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*. (Traducción de Teófilo de Lozoya) Barcelona, Crítica, 2005. (*Eyewitnessing. The uses of images as Historical evidences,* 2001).

32. Como obras de referencia *Vid.* KOERNER, Joseph Leo: *The Reformation of the Image*. London, Reaktion books, 2004. SCRIBNER, Robert: *For the Sake of simple folk. Popular Propaganda for the German Reformation*. Cambridge University Press, 1994

33. El *topos* del Anticristo con su identificación con el Papa fue una de las imágenes más esgrimidas por los protestantes en la propaganda regliosa contra los católicos. *Vid*. SCRIBNER, Robert: *Ibidem*; FONTCUBERTA i FAMADAS, Cristina: «Imatges d'atac i estratègies de persuasió en l'art dels segles XVI i XVII, en *Materia 3. Mirades, miratges*. Universitat de Barcelona, 2003. pp.247-280

Penez, Albrecht Altdorfer, Heinrich Aldegrever y otros artistas del grupo de Los Pequeños Maestros de Nüremberg. También hicieron uso de ella Durero, Holbein, El Bosco o Brueghel el Viejo. Tras el Concilio de Trento (1545-1563), en el ámbito católico, los grabados satíricos fueron sustituidos como activos de propaganda visual por las estampas de santos, que reafirmaban mejor las doctrinas católicas puestas en entredicho por los protestantes. Este hecho, unido a la postura iconoclasta protestante, hizo que la dimensión simbólica del bufón desapareciera del discurso visual satírico y se refugiara en el discurso textual y teatral de los graciosos y pícaros.[34]

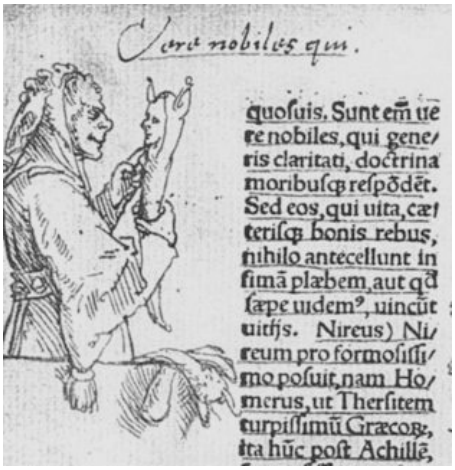


FIGURA 5. HANS HOLBEIN. DIBUJO A TINTA REALIZADO EN EL EJEMPLAR DEL *ENCOMIUM MORIAE*, DE ERASMO, propiedad de Myconius. Basilea, Kupferstichkabinett, 1515.

La imagen del bufón, tal y como aparece en los grabados mencionados, [Figura 5] tiene como elementos identificativos el capuchón con orejeras, la clava/cetro o *marotte*, los cascabeles o campanillas y las ropas rayadas y abigarradas. Es el vestido que lleva Estulticia cuando se presenta en el *Encomium Moriae*, de Erasmo de Rotterdam:

«Enseguida vais a comprender el porqué de mi presencia entre vosotros con este ropaje con que me veis, si no os molesta escucharme con atención. No me refiero a esa atención con que seguís a los predicadores, sino a la que prestáis a los charlatanes de feria, a los juglares y payasos, a esos oídos con que antaño nuestro Midas escuchaba a Pan».[35]

Aunque el roterodamo no describe en ningún momento el vestido de Estulticia, su iconografía era fácilmente imaginable. A ella recurrió Hans Holbein al decorar con 82 dibujos a tinta los márgenes del ejemplar del *Encomium Moriae,* que perteneció al teólogo y filólogo Oswald Geisshüsler, conocido como Myconius.[36] Aunque

34. Para Barbara Konneker la locura de los humanistas desaparece al integrarse en otros personajes como pícaros y locos, más acordes al espíritu racionalista y al concepto de enfermedad y pobreza. Konneker destaca entre ellos a Don Quijote y Till Eulenspiegel. *Vid*. Reichel, Jörn: «Barbara Konneker y la crítica de la Narrenidee», en *Nueva Revista de Filología Hispánica T.34 N 2 (1985-1986)*, traducción de Klaus Wagner (Universidad de Sevilla), México, El Colegio de México, 1986. Se trata de una recensión de Konneker, Barbara: *Esen und Wandlung Der Narrenidee im Zeitalter des Humanimus Brant- Murner- Erasmus*, 1966. Heers, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos.* Barcelona, Edicions 62, 1988

35. Erasmo de Róterdam: *Coloquios...* 38

36. Erasmo escribió *Encomium moriae* en 1509, en casa de Tomás Moro, en Inglaterra, pero su primera edición no tuvo lugar hasta 1511, en París y Estrasburgo. En 1515, Johann Froben hizo una reedición en Basilea que fue a la que tuvo acceso Holbein. Durante sus años basilenses se relacionó con teólogos y filólogos. Es sabido que Myconius le prestó a Holbein un ejemplar de la edición de Froben del *Encomium moriae* que el pintor ilustrase los márgenes. Según parece Holbein realizó estos dibujos en el mes de diciembre de 1515 y en tan sólo diez días, posiblemente el tiempo que tardó en leer el libro. Las ilustraciones impresionaron tanto a Erasmo que gracias a ellas surgió una estrecha amistad entre ambos. Algunos de estos dibujos se conservan en el Kupferstichkabinett de Basilea. *Vid.* WOLF, Norbert: *Hans Holbein el joven. El Rafael alemán*. Madrid, Taschen. 2004. pp.19-24. Saxl, Fritz: «Holbein's Illustrations to the Praise of Folly by Erasmus», en *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* Vol. 43, nº 488. Holbein Number. Nov.1943. pp. 274-279.; Müller, Christian: *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515-1532*, Prestel, 2006; GRIENER, Pascal; Bätschmann, Oskar: *Hans Holbein. Revised and expanded second edition*. London, Reaktion books, 2014. < *http://links.jstor.org/sici?sici=0951-0788%28194311%2983%3A488%3C274%3AHITT%22O%3E2.0.CO%3B2-6*>

no este libro, Erasmo sí que mencionó algunos detalles de la indumentaria del bufón en el *Coloquio llamado Franciscano*.

«*Con.*- Los locos, ¿no vees que andan vestidos de otra manera que los cuerdos?

Mes.- No sé a vosotros que manera de vestiduras o convengan; más éstas que traéis mucho parecen a las que suelen traer los locos, si les anadiéssededes orejas y campanillas».[37]

Los elementos identificativos de la indumentaria del bufón encierran en sí una hermenéutica culta. El capuchón o capirote con cascabeles es símbolo de la vacuidad mental. En su liripipe (en latín medieval *liripium*, corrupción de *cleri ephippium*) o extremo puntiagudo lleva orejeras que simulan las del asno, símbolo de la tontería, con las que se alude a la leyenda de Midas, ya citadas por Estulticia en el *Encomium Moriae.*[38] Los cascabeles también pueden hacer referencia a los cencerros para anunciar la proximidad del loco y posible peligro, estableciendo una vez más el paragón entre el demente y los animales, algo que estaba implícito en la imagen fantasmática de la locura.

La clava, definida por Covarrubias como una porra «porque tiene a manera de clavo la cabeça», era un arma defensiva de carácter popular con muchas variantes y simbologías. Era uno de los atributos con los que se representaba a Hércules, tal como podemos comprobar en el grupo *Hércules y Caco*, del escultor florentino Baccio Bandinelli, o en el de *Hércules luchando con Neso*, de Giambologna, que se pueden ver en la plaza de la Signoria de Florencia. Con una clava se representó a Hércules luchando contra la hidra de Lerna en el mosaico romano de *Los Doce Trabajos,* hallado en Llíria (Valencia) y perteneciente a la primera mitad del siglo III (Madrid, Museo Arqueológico Nacional).

---

37. Erasmo de Rotterdam: *Coloquios*...190-191

38. «Allí es donde Pan – pues mientras hacía alarde de su canto entre las tiernas ninfas y ejecutaba una tierna tonadilla con sus cañas ensambladas con cera, osó menospreciar la música de Apolo comparándola con la suya- compareció ante el Tmolo como juez para un duelo desigual. El anciano juez se sentó en el monte y despojó de arbolado sus orejas; sólo una corona de encina ciñe sus oscuros cabellos y por sus humildes sienes cuelgan bellotas. Y mirando al dios del ganado dice: «El juez está preparado». Pan hace sonar su rústica zampoña y con su rudo canto deleitó a Midas, casualmente presente. Entonces el divino Tmolo volvió su rostro hacia el rostro de Febo; las selvas acompañaron el movimiento de su cara. Apolo, con la rubia cabeza ceñida de laurel del Parnaso, barre la tierra con su manto ceñido de púrpura de Tiro; la lira, con incrustaciones de gemas y de marfil de la India, la sostiene con la izquierda, la otra mano sujetaba la púa; pulsa las cuerdas, y, cautivado por tan dulces acordes, el Tmolo ordena a Pan que someta sus cañas a la cítara. El juicio y fallo del sagrado monte agrada a todos; solo Midas murmura en contra y tacha el fallo de injusto. El dios de Delos no tolera que aquellas necias orejas conserven la figura humana, sino que las alarga de tamaño, las llena de vellos grisáceos y las deja sueltas por su base, dándole la facultad de moverse, Todo lo demás es humano; sólo en una parte de su cuerpo sufre el castigo, y toma prestadas orejas de borrico de lento caminar». *Vid.* Ovidio: *Metamorfosis*. Madrid, Alianza Editorial, S.A. 1995. pp 150-175. Desde la Antigüedad, las orejas de asno personificaron la inclinación de ciertas personas a prestar más atención a los chismorreos y calumnias que a la propia verdad. Así lo recogió Erasmo en el segundo capítulo del *Encomium moriae y así aparece en La calumnia de Apeles*, un tema basado en Luciano muy utilizado por artistas del Renacimiento- *Vid.* Luciano de Samosata: *Obra Completa*. Madrid, Editorial Gredos, 1988-1997; Leon Battista Alberti (1404-1472) referencia esta obra de Luciano en libro tercero de su *De* pictura (1436), *Vid.* Leonardo da Vinci; Alberti, Leon Battistia: *El tratado de la pintura y Los tres libros de la pintura*. Facsímil de la edición de 1784. Barcelona, Altafulla, 1999. pp. 238-239

Pero la clava es también el arma que lleva la sota de bastos de la baraja española o la que portaba el salvaje.[39] Metafóricamente podría representar las palabras hirientes del juglar, del cómico, del bufón, pero su carácter defensivo y ancestral la relaciona con la vida salvaje en el bosque primigenio.

La clava evolucionó hacia la *marotte* con la propia efigie del bufón, una especie de sonaja que parodiaba el cetro como elemento distintivo del poder que solo usaban los reyes, reafirmando la identidad del bufón, del hombre de placer, del juglar como la antítesis de los personajes regios, de quienes toma sus atributos para mostrarse como el rey de los necios. Un triunfo del parecer catártico, una ambivalencia más

FIGURA 6. *VICIOS Y VIRTUDES*. PARÍS. Catedral de Notre Dame. (c. 1163-1245). La locura es el segundo vicio inscrito en un círculo empezando por la izquierda)

que se desprende de la dialéctica que nos genera la imagen del bufón en el discurso *Stultitia/Sapientia*, entre el ser y parecer.

La imagen visual del bufón fue el resultado de la evolución de la imagen del *Stultus* o *Insipiens*, una imagen sacra que empezó a contemplar elementos seculares a partir del siglo XV. Las primeras representaciones de *stulti* que conocemos aparecen en los combates entre los vicios y las virtudes de las fachadas de algunas catedrales góticas, basados en la *Psycomachia* de Prudencio.[40] Aunque la locura no aparece en la enumeración de los vicios del poeta hispanolatino, a partir del siglo

39. En realidad la sota es un soldado de infantería y como tal la define Covarrubias: «una de las figuras de los naipes que representa el infante o el soldado, y dixose sota de soto, porque esta debaxo del Rey, y del caballo, y assi dezimos sotacomitre, y sota caballerizo». «Evidentemente la clava es un arma. *Vid.* COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian: *Tesoro de lengua castellana o española*. Madrid, Melchor Sánchez, 1674. s.v. «sota». http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html

40. La *Psychomachia* de Prudencio (348- 410 d. C.), influyó en obras medievales como *Roman de la Rose* de Jean Meung y Guillaume de Lorris, *Pedro el Labrador* y en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, entre otros.

FIGURA 7. GIOTTO. *STULTITIA. CABALGATA DE LOS VICIOS*. Fresco.Padua. Capella degli Scrovegni (c. 1304-1313).

FIGURA 8. *LOCO*. Tarocchi Visconti Sforza. (c. 1431-1466)

XIII la encontramos como *Stultitia* o *Follia* en oposición a *Prudentia* en la catedral de Notre Dame [Figura 6] y en los frescos de Giotto de la Cappella degli Scrovegni, en Padua [Figura 7]. La aparición del binomio *Stultitia/ Prudentia* podría ser un ejemplo del cambio de intereses de la Iglesia en el siglo XIII. Mientras Prudencio daba importancia a la lucha de la Fe contra la idolatría y el paganismo como reflejo de la conversión de gentiles, propia de los primeros siglos del Cristianismo, la Iglesia del siglo XIII apostaba por la implantación de la moral cristiana, cambiando en parte la significación de la *Psycomachia.*[41] Más tarde, ya en el siglo XV, se renunció a la lucha, y desde la sátira los humanistas utilizaron la imagen de la locura para despertar la conciencia crítica y pedir prudencia.

En la catedral de Notre Dame el estulto se muestra semidesnudo, descalzo, con una maza en una mano mientras con la otra se acerca algo a la boca, posiblemente un pan, un queso o una escudilla. En la Edad Media el queso y la sopa de guisantes formaban parte de la dieta de los locos franceses por su supuesto beneficio contra la enfermedad mental. Evidentemente, la piedra sería para defenderse.[42] El escultor de Notre Dame representó al demente en términos figurativos, de acuerdo al símil real del loco errabundo anterior al confinamiento.

La *Stultitia* de Giotto muestra una iconografía mucho más compleja. Aquí la realidad se transforma en una *imago mentis*, en una imagen fantasmática capaz de visibilizar miedos y temores. La figura lleva un candado en la boca, alusión a las infamias e insultos que supuestamente pronunciaban los infieles. El cinturón con cascabeles podría ser un correlato de la idea de cabeza hueca por no ser cristiano o el localizador sonoro de los animales a modo del collarón que portan algunas caballerías de tiro para avisar a la población de su presencia. El tocado de plumas haría mención a los pájaros en la testa como símbolo de debilidad mental. Algunos de estos elementos iconográficos los encontramos en la carta del loco del *tarocchi* Visconti Sforza [Figura8], que con el paso del tiempo evolucionó al loco del tarot de Marsella, representado siempre como un vagabundo con traje abigarrado, cascabeles y capuchón. Esta imagen aún prevalece en nuestra cultura visual pero con una compleja significación, ya que los sistemas adivinatorios mezclan en ella el

Vid. PRUDENCIO: *Obras*. Madrid, Editorial Gredos, 1997. Hemos consultado la edición on-line de la Psychomachia en http://www.thelatinlibrary.com/prud.html.

41. BORRAS, Laura: *Op. Cit*., 293. FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura...*, 33.
42. BORRAS, Laura. *Op. Cit*., 368-379; HEERS, Jacques: *Op. Cit.*

ethos aventurero, la anarquía, la digresión y la errancia, siempre dentro de la dialéctica del ser y parecer.[43]

Las miniaturas que adornan la letra capital de los salmos 13 y 52, *Dixit Insipiens,* en numerosos salterios de los siglos XIV y XV conforman una buena secuencia visual de del paso de la vida errabunda de los locos a su integración urbana segregada.[44] Ello lo percibimos porque sus ropajes van adquiriendo progresivamente elementos de la indumentaria del bufón. Así, mientras en la Figura 9 aparece con una iconografía similar a la del *stultus* de la catedral de Notre Dame, incluso tonsurado, otro de los elementos identificativos infamantes del loco, en la Figura 10 observamos cómo ya aparece con la capucha bufonesca y cada calza de un color diferente.

FIGURA 9. *DIXIT INSIPIENS.*
British Museum, British Library. Londres, m.s Yates Thompson, 15, fol. 96, Psalter et Horae (c.1300)

FIGURA 10. *DIXIT INSIPIENS.* Ms. Hague KB78D38. c.1400.

BOTARGAS Y TARASCAS EN LAS REPRESENTACIONES PARATEATRALES DEL CORPUS CHRISTI

A partir del siglo XVI encontramos otro elemento retórico de expresión para personificar a la locura. Se trata de la botarga o ropaje grotesco de varios colores, con cascabeles, palo y vejigas hinchadas, que aún hoy visten algunos personajes en mojigangas, danzas y pantomimas de determinadas fiestas, especialmente en las procesiones y autos sacramentales del Corpus Christi, para personificar los pecados y el diablo.[45] Se trata de la misma indumentaria que lucían algunas máscaras del Carnaval popular para expresar la catarsis y la sinrazón.[46] Así va vestido

43. Sobre el Tarot Visconti *Vid*. Moakley, Gertrude: *The Tarot cards: painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family an iconographic and historical study*. Nueva York, The New York Public Library, 1966.

44. El *Insipiens* es aquel que actúa con iniquidad y devora al pueblo del Señor igual que el famélico devora el pan. Al estar contra el pueblo de Dios se le margina y vive vagabundo como los locos. La tonsura y la desnudez son las marcas de su infamia. La maza, por su parte, adquiere cierta ambivalencia: puede ser el arma con la que el impío agrede al virtuoso o el arma de defensa del loco frente las agresiones de la sociedad. Sobra la miniatura medieval y la ilustración del salmo *Dixit Insipiens* existe una abundante bibliografía, como referencia hemos seguido: Garnier, François: «Les conceptions de la folie d'après l'iconographie médiévale du psaume Dixit Insipiens», en Actes du Congrès National de les Sociétés Savantes (Limoges, 1977), « Section de Philologie et d'Histoire jusqu'à 1610 », París, 1979, tomo II, 215-222; Swain, Barbara: *Fools and folly during the Middle Ages and the Renaissance*. Nueva York, Columbia University Press, 1932; Sterling, Charles: *La peinture medievale à Paris: 1300-1500*. París, Bibli. des Arts, 1987; Ménard, Philippe: «Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans les arts, en *Farai chansoneta novele. Homage à J.C. Payen*. Caen, Université de Caen, 1989.

45. El Diccionario de la Real Academia Española define como «botarga» al vestido ridículo de varios colores que aparece en algunas mojigangas y representaciones teatrales. http://dle.rae.es/?id=5yRR13U

46. Sobre el loco carnavalesco es de referencia Bajtin, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral, 1974; Madrid, Alianza, 1987, así como todas las investigadoras

uno de los cómicos del auto de *Las Cortes de la Muerte*, que espanta a Rocinante en la segunda parte de *El Quijote*:

«Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles; cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que sin ser poderoso a detenerle don Quijote, tomando el freno entre los dientes dio a correr por el campo con más ligereza que jamás prometieron los huesos de su notomía».[47]

Una máscara similar se señala en *El baile de los locos de Toledo* (1616), que era la que llevaban levan los locos que salían a danzar el domingo de Quasimodo en dicha ciudad:

«En la procesión que hicieron
El cabildo y clerecía
En el famoso Toledo
Cuando con aplauso y pompa
Salen al recibimiento
El Nuncio a ricos altares
Ofreció oloroso incienso.
Los locos, con cascabeles
y con varios instrumentos,
vestidos de mil colores
Y jirones muy diversos».[48]

La botarga aparece en numerosas procesiones españolas y latinoamericanas del Corpus Christi. Con ellas se continúa correlacionando al demente con el pecado y el diablo, según los esquemas simbólicos del cristianismo medieval reforzados por el didactismo moral de la Contrarreforma. Así lo comprobamos en los danzantes y pecados del Corpus Christi de Camuñas (Toledo) o en la danza de la Moma de la procesión del Corpus Christi de Valencia.[49] Un ejemplo significativo sobre esta correlación locura/pecado lo encontramos en 1586-87, cuando al hospital valenciano se le alquilan siete trajes de locos, presumiblemente los jaquelados de azul

deudoras. En el ámbito hispano es de referencia también Caro Baroja, Julio: *El Carnaval*. Madrid, Taurus, 1979. En este trabajo se presta atención a la figura del botarga en los carnavales populares españoles.

47. *Vid*. Cervantes Saavedra, Miguel de: *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Juan Costa, 1605, cap. XI. http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap11/default.htm

48. Cotarelo Mori, Emilio: *Colección de entremeses, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*. Madrid, Casa Editorial Bailly/ Bailliére, 1911. Edición facsímil en Granada, Universidad de Granada, 2000, vol. II, 485. Para la mención al Corpus de Toledo.

49. Tropé analiza exhaustivamente los libros de cuentas del Hospital de Inocentes de Valencia correspondientes a los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, y hace hincapié en la compra de paño para vestir a los vestidos de los locos. *Vid.* TROPÉ, Hélène: *Op. Cit.* Sobre la Fiesta del Corpus Christi a la ciudad de Valencia: Arenas Andujar, Manuel: *El Corpus valenciano en su tipismo popular en el siglo XIX*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1966; Sanchis Guarner, Manuel: *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, Vicent Garcia Editores, 1978.

y amarillo, para interpretar la danza de la Moma [Figura 11]. También encontramos diablos danzantes en muchas celebraciones venezolanas del Corpus Christi, como las de Coro y Caracas, documentadas ya en 1582 y 1590 respectivamente, o los Diablicos de San Miguel, también conocidos en Trujillo, Perú, desde la época colonial [Figura 12]. Todas estas danzas son *Psycomachiae* entre la Virtud, San Miguel u otra deidad y los siete pecados capitales o demonios. Combates vivientes entre las virtudes y los pecados similares a los que vimos anteriormente en las fachadas de algunas catedrales góticas, pero que con el didactismo contrarreformista cobraron nuevo protagonismo.[50]

FIGURA 11 . FRAY BERNAT TARÍN Y JUANEDA. *LA PROCESIÓN DEL CORPUS DE VALENCIA HACIA 1800.* Acuarelas. 1913. La danza de la Moma aparece en primer lugar.

Con la inclusión de la botarga en las manifestaciones parateatrales del Corpus Christi y para simbolizar el triunfo de la Eucaristía sobre el pecado, encontramos la «tarasca» [Figura 13].[51] Este monstruo legendario fue definido por Covarrubias como «una sierpe contrahecha que suelen sacar en algunas fiestas de regocijo. Dixose así porque espanta los muchachos».[52] Se trataba de un carro naval con forma de monstruo que representaba el pecado. Sobre él iba un personaje femenino, que encarnaba a la maldad, acompañado de personajes grotescos. A su alrededor o portando el carro danzaban gigantes y cabezudos con trajes abigarrados o máscaras de botarga y bufón, como vemos en la Tarasca de Madrid, de 1667. Estos danzantes, que representaban el pecado, el caos y el desorden, interaccionaban con los espectadores, como señala Covarrubias, quitándoles «las caperuças de la cabeza y de allí quedo un proverbio de lo que se hartan de alguna cosa, que no es más echarla en ellos que echar caperuças a la tarasca».[53]

---

50. Como fuente hemos seguido PÉREZ GONZÁLEZ, Marcos (coord.): *Fiestas y Nación en América Latina. Las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Bogotá, Intercultura, 2011; DIEZ BORQUE, José María (compilador): *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.

51. De origen francés –la leyenda de santa Marta y el monstruo de Tarascón, en Provenza–, la tarasca se encuentra documentada desde el siglo XVI en algunas procesiones españolas del Corpus Christi, como Sevilla, Barcelona, Toledo, Tudela o Valencia. En Berga (Barcelona), se le conoce como *la Patum*. En el siglo XVIII, dado el alborozo que se producía a su paso, una Real Orden de Carlos III la prohibió en algunas localidades como Madrid o Tudela. Como en el caso de las danzas de diablos también pasó a América. En México está documentada en 1526, así como su prohibición en 1842; también se conocen tarascas en Colombia y Perú. Botargas y tarascas se inscribieron en el contexto de la representación visual de la locura en la Edad Moderna. Sobre la tarasca hay una amplia y variada bibliografía. Hemos seguido a CARO BAROJA, Julio: *El Estío Festivo: Fiestas Populares de Verano*. Madrid, Taurus, 1984; PORTÚS PÉREZ, Javier: *Antigua procesión del Corpus de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1993, 82-94; VALIENTE TIMÓN, Santiago: «La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», *Ab Initio*, 3 (2011); BORSARI, Elisa: «Bestiario y Tarascas. Alegorías del pueblo de Poggio Rusco (Mantua)», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3 (sept-dic. 2006); FELIPÓ, Ramon: *La Patum, el Corpus Christi de Berga*, Tarragona, Edicions el Mèdol, 2005; DUMONT, Louis: *La tarasque: essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*. París, Gallimard, 1951; PEDROSA, Juan Manuel: *Bestiario: antropología y simbolismo animal*, Madrid, Grupo Medusa, 2002.

52. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Op. Cit.* s.v. botarga

53. *Idem*. s.v. botarga

A la vista de la retórica visual expuesta, podemos concluir que los ropajes del loco, con sus distintas variantes, funcionaron como elementos de comunicación no verbal en un discurso inmerso en un imaginario de herencia medieval, que dividía el espacio real y simbólicamente en *urbs/silva* y su correspondencia social marginados/integrados o *cordatus/non cordatus.* Dicho discurso diferenciaba los ámbitos real y ficticio. Pero mientras el primero se correspondía con la enfermedad mental, a la que se le obligaba a mostrar una imagen fantasmática a través de unos ropajes identificativos capaces de anunciar peligro y producir temor entre la población cuerda, en el ámbito ficticio la necedad sustituía a la demencia para mostrarse como máximo exponente de la debilidad humana. Esta sustitución empezó a producirse a mediados del siglo XV, cuando la imagen de la necedad comenzó a reemplazar a la de la muerte como elemento moralizador para imponer orden y prudencia denunciando los vicios desde la sátira. Este discurso reformista nació de la oposición *Stultitia/Sapientia* y utilizó la imagen del bufón para marcar un contrapunto transgresor a la moral hegemónica. Una imagen muy simbólica, en cuya genealogía se mezclaron fuentes orales, escritas y hermenéuticas. Dicha imagen fue utilizada por católicos y protestantes, pero el Concilio de Trento y el espíritu iconoclasta de la Reforma Protestante hicieron que el bufón acabara personificándose en los personajes literarios del gracioso y del pícaro, aunque ya sin atributos. Además, la Contrarreforma desarrolló en el ámbito católico un tercer elemento retórico de expresión del loco con la botarga y la tarasca, inscritas ambas en un discurso pedagógico que reafirmaba la identificación de la locura con el pecado. Este nuevo uso contrarreformista se hizo a través de las artes escénicas y la fiesta popular. Dementes, bufones y botargas quedaron inscritos en el relato del poder y, lógicamente, en los imperativos categóricos que emanaron de la secularización de la sociedad en la Edad Moderna, llegando hasta nuestros días como parte importante de la cultura visual occidental.

FIGURA 12. *DANZA DE LA DIABLICOS: SAN MIGUEL Y LOS 7 DEMONIOS*,
en Trujillo del Perú, Vol II. 1782-1785, obra ordenada por el obispo del virreinato del Perú Baltasar Martínez Compañón.

FIGURA 13. *TARASCA.*
Procesión del Corpus Christi. Madrid, 1667.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio: *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos, 2010.

Aznar Almazan, Yayo: *Insensatos: sobre la representación de la locura*. Murcia, Micromegas, 2014.

Bajtin, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Barthes, Roland: *El imperio de los signos*, Barcelona, Seix Barral, 2007.

Bartra, Roger: *El salvaje en el espejo.* México, Ediciones Era, 1992.

Belting, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Versión 1939.* Madrid, Casimiro Libros, 2010.

Borsari, Elisa: «Bestiario y Tarascas. Alegorías del pueblo de Poggio Rusco (Mantua)», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3 (sept-dic. 2006).

Borràs, Laura: *Més enllà de la raó.* Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

Bramon, Dolors: *Contra moros i jueus.* Valencia, Eliseu Climent, 1981.

Bryson, Norman; Holly, Michael Aann; Moxey, Keith (eds.): *Visual Culture: Images and interpretations*. Hanover, Weslayan University Press. University Press of New England, 1994.

Burke, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna.* Madrid, Alianza Editorial, 1991.

—: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona, Crítica, 2005.

Burucúa, José Emilio: *La imagen y la risa*. Cáceres, Editorial Periférica, 2007.

—: *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica (siglos XV a XVII)*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2001.

Caro Baroja, Julio: *El Carnaval*. Madrid, Taurus, 1979.

—: *El Estío Festivo: Fiestas Populares de Verano*. Madrid, Taurus, 1984.

Connelly, Frances S.: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.

Diez Borque, José María (ed.): *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.

Dibi-Huberman, Georges: *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

—: *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetrière*. Madrid, Cátedra, 2007.

—: *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Madrid, Adaba Editores, 2010.

—: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2014.

Echevarria, Bolívar; Lizarazo, Diego; Lazo, Pablo: *Sociedades Icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*. México, Siglo XXI Editores, 2007.

Eco, Umberto: *Tratado de Semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000.

—: *Historia de la fealdad*. Barcelona, Editorial Lumen, S.A. 2007

Felipó, Ramón: *La Patum, el Corpus Christi de Berga*. Tarragona, Edicions el Mèdol, 2005.

Foucault, Michel: *Historia de la locura en la época clásica.* México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

—: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Editores, México, 1968.

—: *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets Editores, 1973 (7ª ed.).

Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI, Editores, 1987, 3 vols.
Garnier, François: «Les conceptions de la folie d'après l'iconographie médiévale du psaume *Dixit Insipiens*», en *Actes du Congrès National de les Sociétés Savantes (Limoges, 1977), « Section de Philologie et d'Histoire jusqu'à 1610 »,* París, 1979, tomo II, 215-222.
Girard, René: *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama, 1986.
Heers, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos.* Barcelona, Edicions 62, 1988.
Holly; Michael Ann; Moxey; Keith (eds.): *Art History Aesthetics visual studies*. New Haven, Yale University Press, 2015.
Koerner, Joseph Leo: *The Reformation of the Image*. Londres, Reaktion books, 2004.
Kromm, Jane: *Art of Frenzy: Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850*. Londres y Nueva York, Continuum, 2002.
Le Goff, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1985.
López Poza, Sagrario: «Amentes, dementes, stulti (representaciones de los privados de razón en el siglo de Oro)». en AA.VV.: *Follia, Follie.* Florencia, Università degli Studi di Firenze, Alinea Editrice, 2006.
Ménard, Philippe: «Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans les arts, en *Farai chansoneta novele. Homage à J.C. Payen*. Caen, Université de Caen, 1989.
Monferrer, Àlvar: *Les festes de folls*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996.
Moreno Villa, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*. México, Casa de España, 1930.
Müller, Christian: *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515-1532*. Londres y Nueva York, Prestel Publishing, 2006.
Pastoureau, Michel: *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*. Barcelona, Editorial Océano, 2005.
Pastoureau, Michel; Simonnet, Dominique: *Breve historia de los colores*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2006.
Pastoureau, Michel: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*.
Buenos Aires, Katz Editores. 2006
Pérez González, Marcos (coord.): *Fiestas y Nación en América Latina. Las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Bogotá, Intercultura, 2011.
Pinson, Yona: *The Fool's Journey. A Myth of obsession in Northern Renaissance Art*. Turnhout, Brepols, 2008.
—: «La Nef des Folles (The Ship of Female Fools) by Jehan Drouyn (Paris 1500)», en Mckewon, Simon (ed.), *The international Emblem: From Incunabola to Internet. Select proceedings from the Eighth International Conference of the Society for Emblem Studies,* Newcastle, Cambridge Scholar's Publishing, 2010.
Porter, Roy: *Breve historia de la locura*. Madrid, Turner Publicaciones, Fondo de Cultura Económica, 2003.
Portús Pérez, Javier: *Antigua procesión del Corpus de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1993.
Rodriguez de la Flor, Fernando: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid, Adaba Ediciones, 2009.
Saffioti, Tito: *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte.* Milán, Book Time, 2009.
Sanchis Guarner, Manuel: *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, Vicent Garcia Editores, 1978.

Scribner, Robert: *For the Sake of simple folk. Popular Propaganda for the German Reformation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
Squicciarino, Nicola: *El vestido habla*. Madrid, Cátedra, 1990.
Tropé, Hélène: *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII.* Valencia, Diputación de Valencia, 1994.
Valiente Timón, Santiago: «La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», *Ab Initio*, 3 (2011), 45-57.
WEAR, Andrew (ed.): *Medicine in Society*. Cambridge. Cambridge University Press, 1992.
Zalama, Miguel Ángel; Vandenbroeck, Paul: *Felipe I El Hermoso. La belleza y la locura.* Madrid, Fundación Caja Burgos, Fundación Carlos de Amberes, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
Zumthor, Paul: *La medida del mundo.* Madrid, Cátedra, 1994.

EL CUERPO DE INGENIEROS MILITARES Y LA REAL JUNTA DE FOMENTO DE LA ISLA DE CUBA. OBRAS PÚBLICAS ENTRE 1832 Y 1854

MILITARY ENGINEERS AND THE *REAL JUNTA DE FOMENTO* OF CUBA. PUBLIC WORKS BETWEEN 1832 AND 1854

Ignacio J. López Hernández[1]

Recibido: 30/10/2015 · Aceptado: 3/3 /2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15514

Resumen
Con este trabajo se pretende abordar la tarea desempeñada por los ingenieros del ejército en las obras públicas de la isla de Cuba como cuerpo facultativo y asistente de la Real Junta de Fomento, corporación encargada entre los años de 1832 y 1854 de articular las infraestructuras y medios necesarios para la promoción de la agricultura y el comercio. Para ello estudiaremos la particularidad de esta labor en el contexto de las atribuciones del Cuerpo de Ingenieros Militares en España, así como veremos, con ejemplos documentales, de qué manera se organizó esta Junta y cómo los ingenieros se integraron en ella, para finalmente tratar las obras má destacadas, producto de esta estrecha colaboración.

Palabras clave
Cuba; Faros; Ferrocarriles; Fomento; Ingenieros militares; Obras públicas.

Abstract
In this article we will study the task executed by the Spanish military engineers in public works in the island of Cuba. These engineers worked in Cuba as a specialized body in infrastructures and civil buildings, along with the Real Junta de Fomento, the responsible institution for the promotion and development of agriculture and commerce in the island between 1832 and 1854. To that end, we will analyse the particular work tackled by these engineers in the context of their functions in Spain, and how these ones took part in the organization of the Junta. Finally the most important works undertaken by both institutions will be studied.

Keywords
Cuba; Lighthouse; Military engineers; Public works; Railways.

---

1. Universidad de Sevilla (*ilopez7@us.es*). Trabajo financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte dentro del programa de Formación de Profesorado Universitario del que es beneficiario el autor (en conformidad con el punto 1.h. del Artículo 43 que regula la convocatoria 2013).

EN LA ESPAÑA del reformismo ilustrado de la segunda mitad del siglo XVIII se hacía ya evidente la obsolescencia del monopolio comercial del sistema de flotas en América, lo que acabaría derivando en la apertura del comercio en varios puntos del continente con otros muchos de la península. Convertida Cuba en una potencia productora y exportadora de azúcar, la isla se vio favorecida por este relativo aperturismo, aún proteccionista, que permitió la diversificación de núcleos comerciales por la geografía insular. Conscientes de que las infraestructuras y las obras públicas debían ser parte imprescindible del engranaje de medios para el óptimo funcionamiento de la nueva política comercial, nacía la Junta Económica del Real Consulado de La Habana, corporación que luego devendrá en Real Junta de Fomento. Se hacía necesaria, sin embargo, la existencia de un cuerpo facultativo que introdujera las mejoras que desde la Junta se propugnaban, función que recaerá en el cuerpo de ingenieros del ejército. El desempeño de esta actividad civil a lo largo de gran parte de la centuria, cuando ya se encontraba instituido y asentado el Cuerpo de Ingenieros de Caminos en la península, constituye una mirada particular y de enorme interés de la historia de las obras públicas en España que nos proponemos poner en valor.

LAS FUNCIONES CIVILES DEL INGENIERO MILITAR EN ESPAÑA

Con la fundación en 1711 del Real Cuerpo de Ingenieros Militares en España tenía lugar finalmente la institucionalización de un oficio que, hasta la fecha, había sido puesto en práctica desde siglos atrás por comisionados, a veces externos al ejército y extranjeros, cuando no oficiales de la milicia con formación en las matemáticas y el arte de la poliorcética. El flamenco Jorge Próspero de Verboom, discípulo de Sebastián Fernández de Medrano en la Academia de Bruselas, será el encargado de constituir el nuevo cuerpo partiendo de la experiencia flamenca a la que se le unirá la de los ingenieros militares franceses que participaron en la Guerra de Sucesión.[2] Terminada la contienda, apenas podía considerarse que el nuevo cuerpo de ingenieros tuviera una constitución homogénea y reglada, para lo que se dispondría el 4 de julio de 1718 las ordenanzas que regirán la organización y funciones del arma. En ellas Verboom marcaba la necesidad del ingeniero militar español de conocer

> «la situación de las ciudades, villas y lugares; sus distancias, la calidad de los caminos, curso de los ríos, estado de los puentes y otras circunstancias; como también la constitución y estado de las plazas de guerra, puertos de mar, bahías, y costas, [...] y para la comodidad de los pasajeros, carreterías y para otros interesados, como por el deseo que tengo de mandar hacer en los referidos caminos, en los puentes y en otros parages, los reparos, y obras que se consideren convenientes».[3]

2. Capel, Horacio, Sánchez, Joan-Eugeni y Moncada, Omar: *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid, CSIC, 1988, 14-35; Cfr. Muñoz Corbalán, Juan Miguel: *Jorge Próspero Verboom: Ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*. Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2015.

3. *Instrucciones y ordenanzas de 4 de julio de 1718*. Madrid, Edición de Juan de Ariztia, 1720.

Quedaba pues manifiesta la función civil de este cuerpo, siendo el único facultado en territorio español para tales cometidos, rol que desempeñará durante prácticamente toda la centuria junto con sus atribuciones militares.[4] Ello se acentuará a partir de 1774 cuando el cuerpo se fragmente en tres ramos, entre los que encontraremos el de «Caminos, Puentes, Edificios Civiles y Canales», al mando de Francisco Sabatini. Éste venía a suplir las necesidades que en otros países cristalizaron en la fundación de cuerpos de ingenieros civiles, tal y como ocurrió en Francia con la constitución en 1747 de la École *royale des ponts et chaussées.* No obstante, a los pocos años, por iniciativa del Conde de Floridablanca y del ingeniero Agustín de Betancourt, se podrán las bases para la formación de un cuerpo de ingenieros civiles en España, siguiendo la tradición y experiencia francesa, primero con la Escuela de Caminos y Canales en 1785 y posteriormente en 1799 con la Inspección General de Caminos y Canales. Esto conllevará la reunificación de los tres ramos del arma en 1791, para posteriormente sentar las bases de un cuerpo de ingenieros con funciones exclusivamente militares con la redacción de sus nuevas ordenanzas en 1803.[5]

Sin embargo, ha de tenerse en consideración que toda esta deriva institucional venía condicionada sólo por la experiencia peninsular, quedando siempre al margen la realidad de los ingenieros militares en ultramar. Valga notar cómo éstos en varias ocasiones fueron ignorados por los recuentos y propuestas de nueva planta que se sucedieron a lo largo del siglo XVIII. Sólo Silvestre Abarca, nuevo Director del Ramo de Fortificación a partir de 1774, se mantuvo atento a la regulación del cuerpo en el continente americano y Filipinas, conocedor de las dificultades que entrañaba la defensa de este vasto territorio al haber estado durante más de una década al mando de la Subinspección de Ingenieros de la isla de Cuba. La nueva Ordenanza de 1803 tampoco regló la conformación del destacamento de ingenieros en ultramar, si bien se dejaba señalado que

> «En las Indias Orientales y Occidentales é islas de Canarias habrá un número de Ingenieros correspondiente á las atenciones de Mi servicio en aquellos vastos dominios; el qual, como también el número de individuos de cada clase, se proporcionará á lo que estas exijan, con presencia del dictámen de la Junta formada á este efecto, y de lo que acerca de él me exponga mi Generalísimo».[6]

Este artículo finalmente quedó aplicado en 1805 en el «Reglamento Adicional para los Ingenieros Militares en Indias», destinándose aproximadamente unas 60 o 70 plazas a las comandancias y subinspecciones de Canarias, América y Filipinas.[7] No obstante, estos efectivos estaban supeditados a las funciones puramente militares que se delimitaban en las ordenanzas de 1803, a pesar de que la representación

4. Cantera Montenegro, Jesús: «Aportaciones singulares de los ingenieros militares a la obra civil», *Revista de Historia Militar*, número extraordinario (2012), 13-32.

5. *Ordenanza que S.M. manda observar en el servicio del Real Cuerpo de Ingenieros*. Madrid, Imprenta Real, 1803.

6. Ídem. Reglamento Primero; Título Primero; Artículo Primero.

7. *Reglamento Adicional a la Ordenanza del Real Cuerpo de Ingenieros, que S.M. ha resuelto se observe para el servicio de este cuerpo en Indias.* Madrid, Imprenta Real, 1805.

del nuevo cuerpo de ingenieros civiles en las posesiones que resten en ultramar será inexistente durante la primera mitad del siglo XIX.

Todo esto determinará una casuística muy particular de las funciones del ingeniero militar en Cuba en relación a sus colegas en la península, sobre todo, una vez la isla se constituya como uno de los principales activos económicos de la nación, para lo que será necesaria la implementación de nuevos recursos tecnológicos en los que los ingenieros militares tomarán partido, al ser los únicos facultados para su conveniente desarrollo.

DE LA JUNTA ECONÓMICA DEL REAL CONCULADO DE LA HABANA A LA REAL JUNTA DE FOMENTO

El aperturismo comercial experimentado en España a raíz del Reglamento de Libre Comercio promulgado por Carlos III en 1778, dio inicio a una diversificación de los centros mercantiles en el continente americano de enorme repercusión. La fundación de diferentes Consulados en puertos españoles peninsulares que tuvo lugar entre 1785 y 1786, se trasladará a partir de 1793 a varios puertos de América. Esta institución venía a organizar, promover y regular el comercio y la producción agrícola en su doble papel de Junta Económica de Agricultura y Comercio y Tribunal Mercantil.[8] En 4 de abril de 1794 se expedía la Real Cédula para la constitución del Consulado de Agricultura y Comercio de La Habana, integrado por un prior, dos cónsules, nueve consiliarios y un síndico, todos éstos con sus respectivos tenientes, así como un tesorero, un secretario y un contador. Sus componentes debían representar a partes iguales a hombres de negocios y hacendados, si bien el ramo del tribunal sólo podía estar conformado por el Prior y los Cónsules. Por otro lado, se constituía la Junta Económica y de Gobierno, formada por la planta del Consulado a la que se sumaba como presidente el capitán general o, en su defecto, el Intendente de Hacienda. La función de esta junta era, según los artículos 22 y 23 de la cédula de erección,

> «procurar por todos los medios posibles el adelantamiento de la agricultura y el comercio, la mejora en el cultivo y beneficio de los frutos, la facilidad en la circulación interior y en las expediciones mercantiles fuera de su distrito: en suma quanto paresca conducente al mayor aumento y extensión de todos los ramos de cultivo y tráfico [...] Encargo especialmente a la Junta que tome desde luengo en consideración la necesidad de construir buenos caminos, fomentar la población de los campos y aldeas, evitar la emigración a las ciudades y villas grandes, abrir canales de navegación y de riego, limpiar y mejorar los puertos».[9]

Será un año más tarde, por acuerdo de 10 de abril de 1795 cuando tomen posesión los primeros integrantes del Tribunal y Junta de Gobierno del Consulado,

8. Arregui Martínez-Moya, Salvador: «La fundación del Real Consulado de La Habana (1794)», *Anales de Universidad de Murcia*, 41, 3-4 (1983), 43-44.

9. *Real Cédula de erección del Consulado de la Havana, expedida en Aranjuen a IV de Abril de MDCCXCIV.* Madrid, Oficina de Don Benito Cano, 1794, 26-30.

entre ellos, Francisco de Arango y Parreño, promotor de una batería de medidas económicas y comerciales previas de las que derivará la constitución de este organismo. A propuesta del mismo Arango, dispone el Rey que pasase éste a la península con el Prior, Conde de Casa Montalvo, con el fin de elaborar un programa de estímulo tecnológico y de medios para la mejora de la producción agrícola y las comunicaciones de la isla.[10]

La Junta echó a andar desde un principio con la presidencia del Intendente de Hacienda, no con el carácter interino que fue dispuesto, sino de forma permanente. El poder de esta figura se acentuó con la llegada en 1825 del nuevo Intendente Claudio Martínez de Pinillos, Conde de Villanueva, quien reformará las bases de la economía comercial cubana aumentando exponencialmente los ingresos y las exportaciones de la isla, apoyado en un importante plan de obras públicas e infraestructuras.[11] Será bajo su presidencia en 1832 cuando se dé cumplimiento a una Real Cédula de primero de febrero de aquel año por la que se ordenaba la implementación de un nuevo código de comercio que impedía a los jueces y tribunales mercantiles interactuar en asuntos económicos y de negocio, de manera que la Junta económica habría de independizarse del Consulado, tomando nuevo Prior y dos cónsules. Fruto de esta escisión pasaba en este momento a denominarse como Real Junta de Fomento. Al frente de la misma seguirá el Intendente de Hacienda hasta que por Real Orden de 15 de julio de 1841 volviera a recaer la presidencia en el capitán general de la isla, quedando la Intendencia en la vicepresidencia.[12]

Para la financiación de las obras que habría de acometer la Junta, el gobierno instauró un impuesto, llamado de avería, consistente en el gravamen de un medio por ciento del valor de los productos, frutos y bienes que salieran o entraran en la isla. Los ingresos se evidenciaron insuficientes para las numerosas y costosas obras que se hacían necesarias, de modo que se le fueron añadiendo otras rentas como el denominado derecho de atraque, por el que se abonarían 10 reales de plata diarios por cada 100 toneladas de los buques extranjeros, mientas que los españoles debían pagar sólo 6. Los recursos de la Junta fueron aumentando con otros derechos como el de capitación de esclavos, el de fanales y linternas o los réditos obtenidos de la explotación de los caminos y carreteras. Otras medidas de financiación contemplaban la adjudicación de obras a particulares, quienes percibirían algunos de estos derechos por un tiempo de explotación determinado, de modo que los proyectos podían contar así, desde el primer momento, con la liquidez necesaria, faltante por lo general en las arcas de la Junta.

---

10. Cfr. González-Ripoll, Mª Dolores y Álvarez Cuartero, Izaskun (eds.): *Francisco de Arango y la invención de la Cuba Azucarera*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

11. Barcia, Manuel: «El Conde de Villanueva y la alternativa de la Cuba Grande», en González-Ripoll, Mª Dolores y Álvarez Cuartero, Izaskun (eds.): *Op. Cit.,* 289-300.

12. Torrente, Mariano: *Bosquejo económico político de la isla de Cuba, comprensivo de varios proyectos de prudentes y saludables mejoras que pueden introducirse en su gobierno y administración.* Madrid, Imprenta Manuel Pita, 1853, tomo II, 175-211.

LA INTEGRACIÓN DEL INGENIERO MILITAR EN LAS FUNCIONES DE LA JUNTA DE FOMENTO

Como vemos, los medios de la Junta se ceñían, sin embargo, sólo al plano administrativo, disponiendo las propuestas y los recursos económicos, por lo que habrán de valerse de cuerpos externos para la elaboración de los informes y proyectos facultativos, como fueron los ingenieros del ejército o los oficiales de la marina. Al respecto, ya la Real Cédula de fundación disponía en su artículo 23:

«Y los Ayuntamientos y Sociedades económicas, las Comunidades y Cuerpos Públicos, los Xefes y Tribunales de la Isla prestarán para todo esto á la Junta quantas luces y auxilias necesitare y les pidiere, guardando con ella la mejor armonía, como lo pide el único y loable fin de mi real servicio y beneficio público, á que todos deben igualmente aspirar».[13]

Sin embargo, la escasez de recursos de la primera Junta y la poca consolidación de la Subinspección de ingenieros durante las tres primeras décadas de la centuria impedirá una colaboración continuada entre ambos organismos, situación que se revertirá a partir de la constitución de la Junta de Fomento en 1832. Este momento coincidirá con un reforzamiento de la Subinspección, que llegará a cuadruplicar su plantilla entre 1831 y 1863.[14] Así pues durante los 22 años de recorrido de la Real Junta de Fomento, los ingenieros militares serán parte activa en la formulación de propuestas y proyectos de muchas de las obras emprendidas por esta administración civil. El procedimiento generalmente seguido era el de solicitar un informe o proyecto a la Subinspección de ingenieros o en su defecto a la comandancia oportuna, conteniendo un presupuesto que sería evaluado por el contador a fin de disponer los arbitrios necesarios. Su informe, junto con los del síndico y los diputados, era llevado a junta donde se decidía lo más conveniente. Las obras aprobadas según el proyecto del ingeniero eran normalmente dirigidas por éste con el permiso de la Dirección de la Subinspección, aunque ejecutadas por el adjudicatario de la contrata previamente subastada, situación muchas veces no exenta de tensiones y disputas entre ambas partes.

No obstante, muchas excepciones escapan a esta regla no escrita del proceso que seguían las obras públicas promovidas por la Junta, si bien no dejará de ser patente la voluntad de los ingenieros por copar estas funciones. Así se dio con el trazado de muchos ferrocarriles en Cuba, para lo que fue necesario, en un primer momento, traer personal cualificado extranjero, dada la inexistente experiencia de los ingenieros militares en este campo, si bien con el tiempo encontraremos a varios oficiales en la dirección e inspección técnica de muchas compañías ferroviarias. Este es el caso del comandante de ingenieros Carlos Benítez, nombrado en 1842 Inspector de los trabajos del ferrocarril de la Sabanilla. Benítez será un ejemplo notable de la vinculación del arma de ingenieros con la administración civil. Fue,

13. *Real Cédula de erección del Consulado de la Havana...*, 30.

14. García Blanco, Rolando: «El Real Cuerpo de Ingenieros en Cuba», *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, VII, 398 (2002). Revista de edición exclusiva web: <*http://www.ub.es/geocrit/b3w-398.htm*> [19/10/2015].

como veremos, autor de varias trazas para faros, puentes, y edificios, así como de numerosos proyectos para el puerto de Matanzas. La escrupulosidad de su trabajo se observa en la abundancia de informes, memorias y planos que generaron sus proyectos, como ocurrió con la construcción del puente de Bailén de Matanzas. Esta labor fue reconocida por la Junta con un voto de gracias, que a su vez se extendió a todo el Cuerpo de Ingenieros, «en vista de los extraordinarios y valiosos servicios que en la construccion del puente provisional, en los tres proyectos del permanente, en la direccion de la torre del fanal del morro y en las demas obras y proyectos emprendidos recientemente».[15] Benítez, a la postre, va a ser nombrado Secretario interino de la Junta de Fomento por el capitán general Gutiérrez de la Concha en 10 de marzo de 1852, resolviendo la Reina en 11 de noviembre de aquel año ratificarlo en el puesto, por lo que permanecerá como supernumerario en el cuerpo de ingenieros.[16] Otra muestra de la integración del arma de ingenieros en la Junta fue la adhesión del coronel Manuel Pastor como Síndico a partir de 1834. Aunque Jacobo de la Pezuela lo ensalza como una de las personalidades que, junto con los capitanes generales Leopoldo O'Donnell y el Conde de Alcoy, contribuyeron en mayor medida a la promoción de las obras públicas en la isla, lo cierto es que el ingeniero tuvo que enfrentarse a la acusación del capitán general Gutiérrez de la Concha por presunta mala praxis o gestión indebida de los fondos de la Junta durante su sindicatura. De la Concha solicita informe a la Junta, e igualmente traslada la cuestión a la Corte, si bien la Reina sobreseerá la acusación por Real Orden de 1º de marzo de 1854.[17] Va a ser sin embargo la figura de Francisco de Albear y Lara quien quizá represente mejor la unión entre el arma de ingenieros y las obras públicas en Cuba, ejemplificada en la magna obra del acueducto que lleva su nombre. A pesar de la participación constante de los ingenieros militares en los proyectos de la Junta, en su mayoría, éstos no dejaron de ser comisionados eventuales sin la vinculación permanente que se requería para la supervisión de los informes técnicos y de las obras. Ante esta necesidad, y por solicitud directa de la Junta, el capitán general Leopoldo O'Donnell nombrará a Albear en 1847 como Ingeniero Director de Obras.[18]

---

15. El Síndico Francisco Diego solicita a la Junta tal mención en los siguientes términos: «El que suscribe no puede menos antes de concluir de llamar la atencion de V.S. y V.S.S. hacia el esmero y precision con que ha desempeñado su encargo el teniente coronel D. Carlos Benítez. Los documentos que remite por el esclarecimiento de este asunto importante no dejan nada que apetecer y hacen patente el asiduo trabajo que se ha tomado. En su examen no sabe uno que apreciar mas: si la buena lógica; si la minuciosidad y exactitud de sus cálculos é investigaciones; si la oportunidad de sus advertencias. En su consecuencia pide el sindico se acuerde por esta junta un voto de gracias a aquel distinguido gefe». Archivo Nacional de Cuba, (ANC), Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 126, nº 6261, «Expediente sobre construir de cantería el puente de San Juan en Matanzas»; ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 12, nº 882, «Expediente sobre voto de gracias al Real Cuerpo de Ingenieros».

16. ANC, Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 373, nº 14313, «Expediente nombrando Secretario de la Real Junta de Fomento al Coronel D. Carlos Benítez por fallecimiento de D. José María Velázquez»; Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 373, nº 14313, «Expediente sobre nombramiento del Señor Coronel D. Carlos Benítez para Secretario de la Corporación en reemplazo del señor Dr. José María Velázquez».

17. ANC, Fondo, Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 10, nº 1190, «Expediente relativo a la Real Orden de 1º de marzo por la que S.M. declara que esta corporación no se ha excedido de sus atribuciones, no hubo mala o descuidada inversión de sus fondos durante la sindicatura del Sr. Manuel Pastor».

18. Cfr. García Blanco, Rolando: *Francisco de Albear: Un genio cubano universal*. La Habana, Editorial Científico-Técnica, 2007.

No obstante, esta situación contradecía otras disposiciones que comenzaron a llegar a la isla a partir de 1835 y que regulaban la formación de un cuerpo de ingenieros civiles. En julio de este año, el capitán general Miguel Tacón envía una circular por la que se manda la constitución de un cuerpo de ingenieros civiles, formado por una inspección de caminos, canales y puertos y otra de minas.[19] Otras Reales Órdenes abundaron en tales propósitos, si bien debió ser dificultosa su constitución a falta de ingenieros civiles egresados de la Escuela de Caminos y Canales.[20] Por su parte, los integrantes de la Junta se mostraron contrarios a la adopción del modelo peninsular, aduciendo la idónea capacidad de los ingenieros militares para hacer frente a los trabajos que la Junta les comisionaba, considerando además las particularidades de la isla. Esto mismo concluyó una memoria mandada formar por la Junta al consiliario José Manuel Espelins y al síndico Miguel de Escubil en la que se exponen diversas razones:

«1ª La esperiencia ha demostrado que hasta ahora para cuantas obras han ecsigido los diferentes ramos del servicio público o del estado, jamas en esta Ysla dejaran de hacerse por falta de Yngenieros; habiendo bastado siempre los militares únicos que hasta hoy ha habido. [...] 2º La instrucción y aplicación de los ingenieros de caminos canales y puertos pues el gobierno ni la nacion conocen cuerpo alguno con el titulo de Yngenieros civiles, en nada ecsede a la que se daba y da a los Yngenieros militares o de egercito [...]. 4º El costo de los ingenieros civiles es mucho mayor que el de los militares por la diferencia de sueldos gratificaciones y comodidades establecidas en las ordenanzas y reglamentos de los primeros y por tanto el establecimiento aquí seria triplicar, cuando menos, los gastos sin necesidad; puesto que los ingenieros militares bastaron siempre, bastan y bastarán para cuanto requieran las obras del Estado y aun aquellas de particulares que vienen a ser del uso público».[21]

Por otro lado, este momento coincidirá con un periodo de reforma de la Junta de Fomento que acabará por despojarla de sus funciones para convertirse en un órgano consultivo del organismo que vendría a sustituirla, la Dirección de Obras Públicas de la Isla de Cuba. Ya con anterioridad en 1841 se discutiría en el seno de la Junta, por designio de la Reina, una nueva ordenanza que la regulara, si bien en mayo de 1847 sigue sin tenerse aprobado el borrador. Tales medidas venían determinadas por varias quejas formuladas por el desigual reparto de los recursos de la corporación, debido al mismo tiempo a la arbitrariedad mostrada a veces por sus miembros, facultados de un poder de decisión pocas veces fiscalizado. Finalmente dos Reales Decretos de 17 de agosto de 1854 redefinen la institución y crean la Dirección de Obras Públicas, dependiente del gobernador capitán general. Las funciones de la Junta serían transferidas a la nueva Dirección a comienzos del año

19. ANC, Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 1060, nº 37775, *Circular sobre la formación de un Cuerpo denominado Ingenieros Civiles.*

20. Zardoya Loureda, María Victoria: «De las atribuciones de los ingenieros militares y los ingenieros civiles en La Habana del siglo XIX», en López Herández, Ignacio J. y Cruz Freire, Pedro (coord.): *Ingenieros Militares en América. Siglos XVIII y XIX.* Sevilla, Universidad de Sevilla. En prensa.

21. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 18, nº 1199, «Expediente relativo a la instalación en esta isla de una sección de ingenieros civiles que entienda en la dirección de todas las obras públicas».

venidero, celebrándose el 22 de diciembre de 1854 su última sesión.[22] Sin embargo, durante los primeros años de funcionamiento, a pesar de requerirse en numerosas ocasiones la presencia de ingenieros de caminos, se acabó recurriendo de nuevo a los ingenieros del ejército, integrándose una vez más dentro de la misma corporación civil.[23] No será hasta el último tercio de siglo cuando comencemos a ver ingenieros de caminos, canales y puertos en esta administración.[24]

LAS OBRAS PÚBLICAS DE LOS INGENIEROS MILITARES

La proyección de caminos, carreteras y canales, así como la limpieza y cuidado de las instalaciones portuarias eran, como ya hemos visto, las atribuciones que la Real Cédula de fundación concedía a la Junta económica. No obstante, estas competencias se verían insuficientes toda vez fue necesaria la introducción de una tecnología que llevara a la isla a la era industrial. Así, la Junta de Fomento extenderá sus obligaciones a otras infraestructuras como faros, estaciones y redes de telégrafos y sobre todo a los ferrocarriles.

CAMINOS, CARRETERAS, PUENTES Y OBRAS DE PASO

Fue el trazado de caminos y carreteras una de las primeras prioridades con las que nacía la Junta económica del Consulado, si bien la falta de recursos no surtió esta etapa de muchos ni destacados ejemplos. Desde 1795 y hasta 1831 se gastaron en el ramo de caminos, carreteras, calzadas y puentes 1.895.705 pesos, arrastrando una deuda de 187.185 pesos para cuando comenzó a funcionar la Junta de Fomento de manera independiente.[25] Se decidió financiar las obras entonces con el establecimiento de portazgos para promover la entrada de capital privado, aunque poco progresarán estos trabajos por la creciente inversión en el ferrocarril. Hasta 1854 se construyeron un total de 25 leguas de carreteras, entre las que destacan la del Oeste, desde La Habana a Guanajay; la del Sur, desde Esquina de Tejas a la taberna de Santiago; la del Sureste desde Esquina de Tejas hasta la denominada taberna de Jamaica; y la del Este, desde Corral Falso a la Gallega.[26]

Por cuanto respecta a la intervención de los ingenieros militares en estos trabajos, es complicado determinar el grado de implicación de éstos en las intervenciones que se hicieron, solapándose a veces con la actuación de los llamados «diputados de obras», hacendados o interesados en la obra en cuestión que por lo general carecían

22. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, Libro 203, «Junta de 22 de diciembre de 1854».

23. Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss/13949, fol. 96r-97r, «Real Orden de 21 de junio de 1855 estableciendo dos Ynspectores de obras públicas uno en el Departamento occidental y otro en el oriental»; «Real Decreto de 29 de setiembre de 1857 reformando la planta de la Direccion de obras públicas y creando la sección facultativa».

24. Sáenz Ridruejo, Fernando: «Ingenieros de caminos en Puerto Rico, 1866-1898», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 55 (2009), 314.

25. BNE, Mss/13949, 11r-19v. Campuzano, Juan: *Memoria General de las Obras Públicas en la Isla de Cuba.*

26. *Idem*.

de mínimos conocimientos técnicos. Uno de ellos fue el Marqués de la Cañada Tirry, Guillermo de Tirry, hijo del más conocido Juan Tirry Lacy, quien encarga en 1845 al ingeniero militar Francisco de Villafranca el reconocimiento y nivelación de la carretera del Sureste entre Esquina de Tejas y el Pueblo de San José de las Lajas.[27] Sin embargo, muchos otros proyectos no tuvieron la misma atención y fueron ejecutados por diputados con desfavorables resultados, de ahí que se instituyera en 1847 el cargo de Ingeniero Director de Obras que pasó a ocupar Francisco de Albear. Éste trazaría los planos, pliego de condiciones y presupuesto para la construcción de la citada carretera del Sureste, que habría de continuar desde San Francisco de Paula hasta llegar a Güines, por un costo de 345.860 pesos. La envergadura del proyecto obligó a que primero se sacara a subasta un primer tramo entre San Francisco de Paula y la taberna de Jamaica por un total de 150.000 pesos. En 1851 se entregó la obra terminada con un sobrecoste de más de 10.000 pesos.[28]

En cuanto a puentes y obras de paso, fue muy frecuente su construcción ya desde la primera época del Consulado, debido a la constante ruina de estas estructuras –por lo general de madera– ocasionada por las comunes avenidas y fuertes temporales de la isla. En algunos casos fueron obras emprendidas por particulares que presentaron a los diputados de la Junta sencillos proyectos, normalmente haciendo uso de estructuras preexistentes. Cuando la obra era más complicada se elevaba la propuesta al jefe de la comandancia en cuya demarcación se construyera el puente, o bien, a partir de 1847, al Ingeniero Director de Obras de la Junta de Fomento. Debieron ser obras sencillas el puente de Bucaranao, concluido en agosto de 1848 por solo 8.910 pesos; el de San Andrés sobre en el camino de Bolondrón contratado por 3.000 pesos; y el de las Vegas, entregado en 1853 por 7.890 pesos, según proyecto de Albear.[29] De mayor complejidad técnica fueron otros puentes construidos en cantería por este ingeniero en su época al frente de las obras de la Junta. Suyo es el diseño del puente sobre el arroyo Mordazo en Puentes Grandes, llamado Diego Velázquez y construido por 44.000 pesos en 1849.[30] También en este año concluirá el puente de las Casas sobre el río Arroyo Arenas que fue rematado por el ingeniero francés Jules Sagebien en 52.000 pesos y que ascendió sin embargo a la cantidad de 67.855.[31] Aunque hoy se encuentra muy alterada su plataforma superior debido a la necesidad de ensanche, se observa aún cómo se trató de un puente de tres ojos

27. Instituto de Historia y Cultura Militar (IHCM), Archivo General Militar de Madrid (AGMM), CUB.193/10. Villafranca, Francisco: «Perfil o sección vertical en que se representan las alteraciones que hace el terreno siguiendo el eje del actual camino comprendido entre la Esquina de Tejas y del Pueblo de San José de las Lajas»,1845. En cumplimiento con el acuerdo de difusión pública de los documentos del archivo se adjunta un enlace al portal de la institución: <*http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos/*>

28. Campuzano, Juan: *Memoria General...*,13v-14r.

29. *Idem*, 18v-19v.

30. IHCM, AGMM, Cartoteca, CUB-41/13. Albear, Francisco: «Puente de Diego Velazquez sobre el arroyo Mordazo», 1849.

31. Archivo Oficina del Historiador de La Habana (AHOH), Fondo Sagebien, leg. 114, exp. 23, «Documentos relacionados con la construcción del puente de arroyo Arenas al cual se vincula Jules Sagebien». Aunque Jules Sagebien pueda parecer una excepción a cuanto venimos estudiando por ser un ingeniero francés autodenominado civil, lo cierto es que su colaboración con la Subinspección de Ingenieros será continuada llegando en 1847 a vincularse a ella al ser nombrado por el Director Subinspector Mariano Carrillo de Albornoz como Maestro de Obras de Fortificación del Departamento Occidental. AHOH, Fondo Sagebien, leg. 193, exp. 21.

sobre dos pilares con estribos, jalonados con tajamares de sección semicircular. Quizá su puente más monumental fue el de Alcoy, construido en 1851 sobre el río Luyanó, una obra presupuestada en 115.444 pesos, también de cantería sobre dos pilares y sus respectivos estribos, si bien se trata ahora de ojos de medio punto rebajado de muy escasa sagita a fin de prolongar al máximo su abertura, dando lugar a una obra más esbelta y elegante.

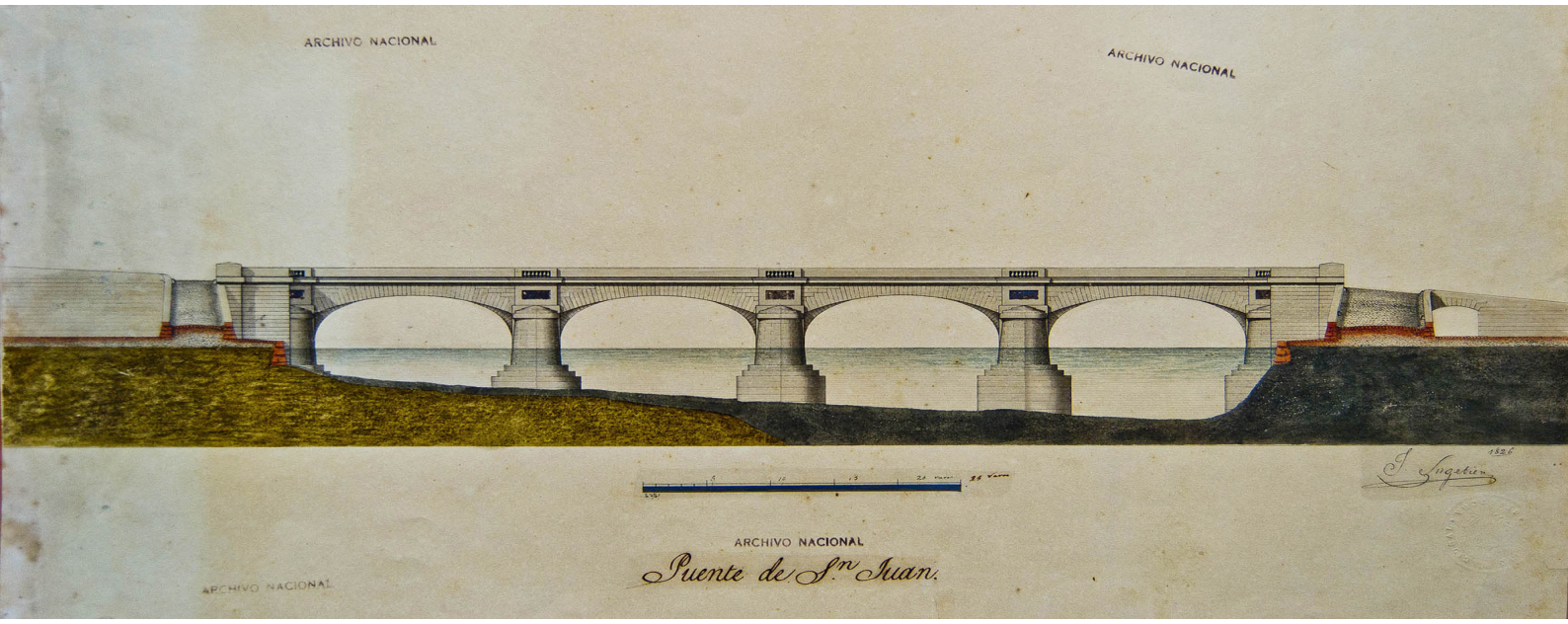


FIGURA 1. ANC, MAPOTECA, P. 2146. *PUENTE DE SAN JUAN. JULES* SAGEBIEN. 1826.

Un caso muy particular en la construcción de puentes lo encontramos en la ciudad de Matanzas. No casualmente conocida como la Ciudad de los Puentes, por su geografía cruzan numerosos ríos como el Yumurí, el Bacunayagua, el San Juan, el Canímar o el Bueyvaca. Desde su fundación fueron construidas estructuras de madera en torno a los dos ríos que ciñen la ciudad –San Juan y Yumurí–, útiles para comunicarla con el resto de la comarca y sus defensas. No obstante, la necesidad de estos puentes se hará mucho más evidente una vez la ciudad se convierta en el siglo XIX en el segundo puerto mercante de Cuba. En época de zafra, el azúcar y demás géneros de los ricos partidos matanceros debían llegar al muelle de Matanzas, localizado en el sector fundacional de la ciudad, atravesando primero el Canímar y finalmente el San Juan. Por esta razón encontraremos numerosas solicitudes a la Junta para la reparación y composición de nuevos puentes. Sobre el Canímar Jules Sagebien formará en época de la Junta económica del Consulado un proyecto de puente en cantería que debía solucionar el paso sobre el punto llamado del Tumbadero y así evitar el incómodo rodeo que era necesario para vadear la corriente.[32] La propuesta no prosperará y así en 1834, 1839 y 1843 se solicitará a la

32. García Santana, Alicia: *Matanzas, La Atenas de Cuba.* Ciudad de Guatemala, Ediciones Polymita, 2009, 125.

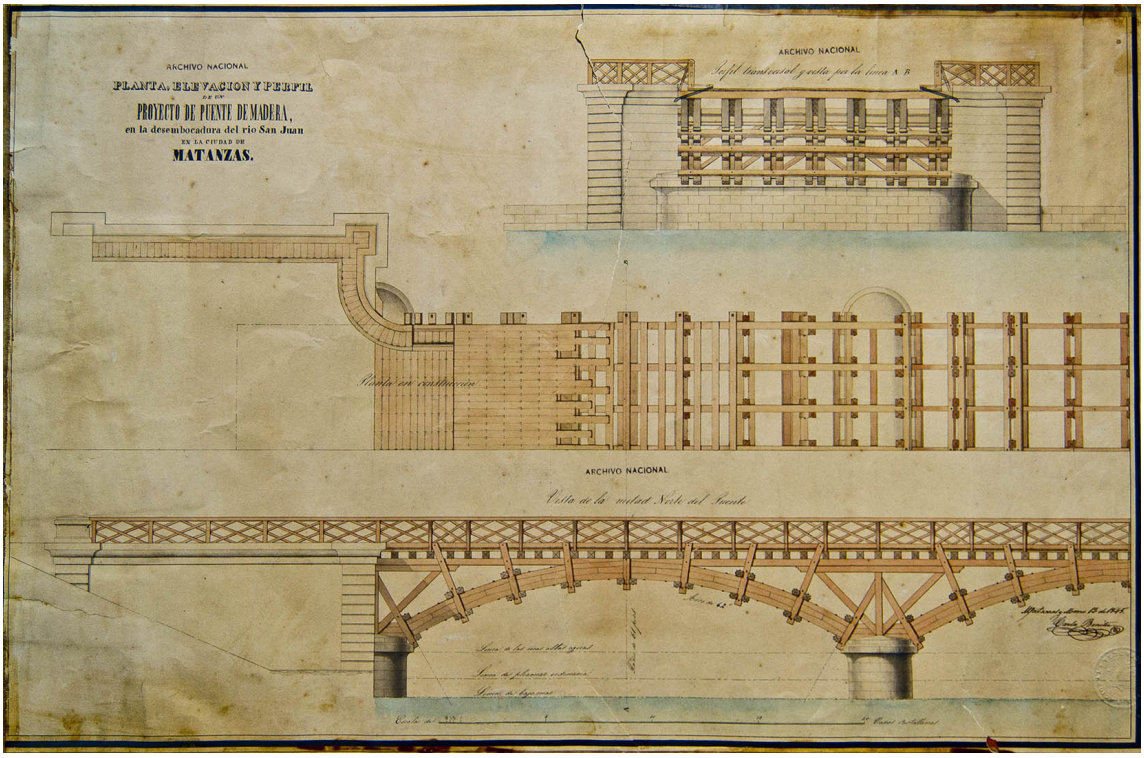


FIGURA 2. ANC, MAPOTECA, P. 4785. *PLANTA, ELEVACIÓN Y PERFIL DE UN PROYECTO DE PUENTE DE MADERA EN LA DESEMBOCADURA DEL RÍO SAN JUAN EN LA CIUDAD DE MATANZAS*. CARLOS BENÍTEZ. 1845.

Junta la construcción del puente o, en su defecto, la de un andarivel en el mismo punto, interviniendo la Subinspección de ingenieros en la evaluación y formulación de algunas de estas propuestas.[33] Por su parte, el puente sobre el San Juan, una sencilla obra de madera sobre pilares de cantería en pie desde el siglo XVIII, siempre presentó un estado de deterioro constante, a pesar de las recomposiciones que se realizaban cada pocos años. Es así que se planteará la construcción de un puente estable de cantería a partir de 1826, año en que Sagebien propone un diseño de cuatro ojos sobre tres pilares que no llegó a construirse (Figura 1).[34] Sí fue erigido sin embargo otro proyecto suyo, el puente de San Luis, llamado popularmente de la Carnicería, una airosa estructura de madera sobre un solo pilar de cantería, levantada en otro punto del mismo río San Juan. Finalmente la intención de construir un

33. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 126, nº 6251, «Expediente promovido por el ayuntamiento de Matanzas sobre la construccion de un andarivel en el río Canímar», 1834; leg. 159, nº 7756, «Expediente promovido por los vecinos del Limonar sobre construccion de un puente en el paso Real del Río Canímar y composición del camino del tumbadero», 1839; leg. 159, nº 7790, «Expediente promovido por los Sres. Gobernador y Diputado de Matanzas sobre establecimiento de un andarivel en el río Canímar», 1843.

34. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: «Ingenieros militares en Matanzas. Proyectos de puente sobre el río San Juan durante el siglo XVIII», en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coord): *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, 409-416; GARCÍA SANTANA, Alicia: «Julio Sagebien, arquitecto de Matanzas, ingeniero de Cuba», *Arquitectura y Urbanismo*, Vol. XXXII, 1 (2011), 28.

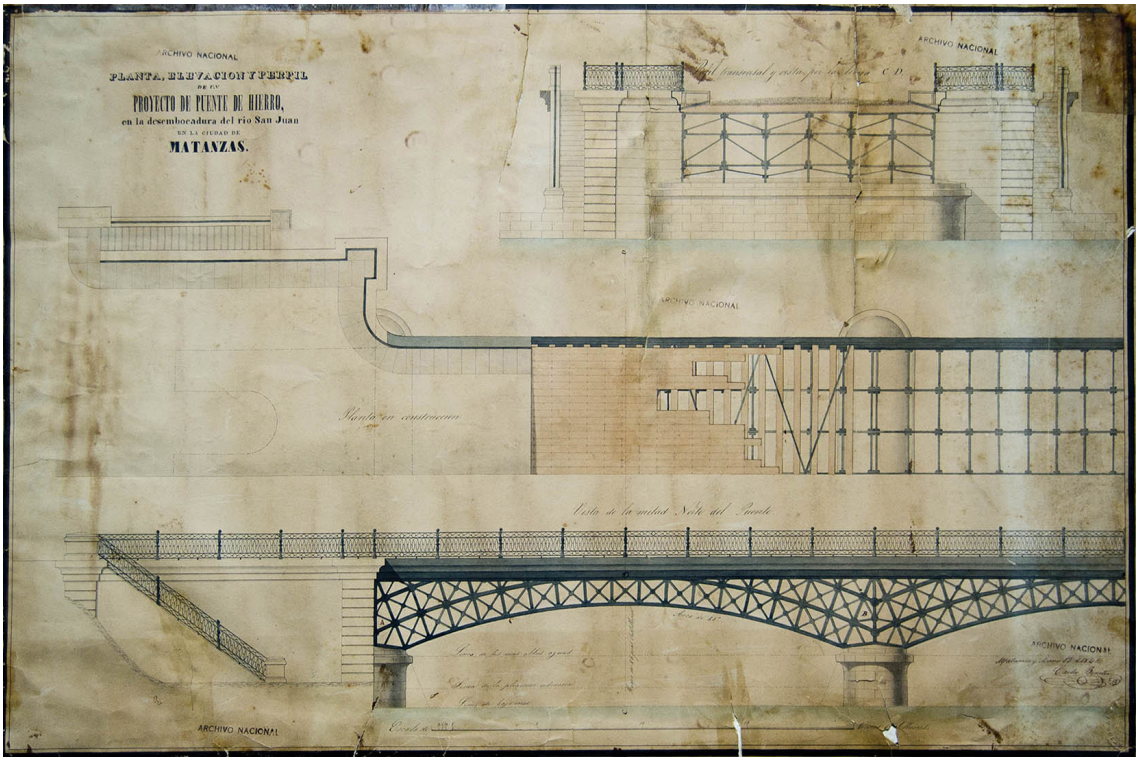


FIGURA 3. ANC, MAPOTECA, P. 4800, *PLANTA, ELEVACIÓN Y PERFIL DE UN PROYECTO DE PUENTE DE HIERRO EN LA DESEMBOCADURA DEL RÍO SAN JUAN EN LA CIUDAD DE MATANZAS.* CARLOS BENÍTEZ. 1845.

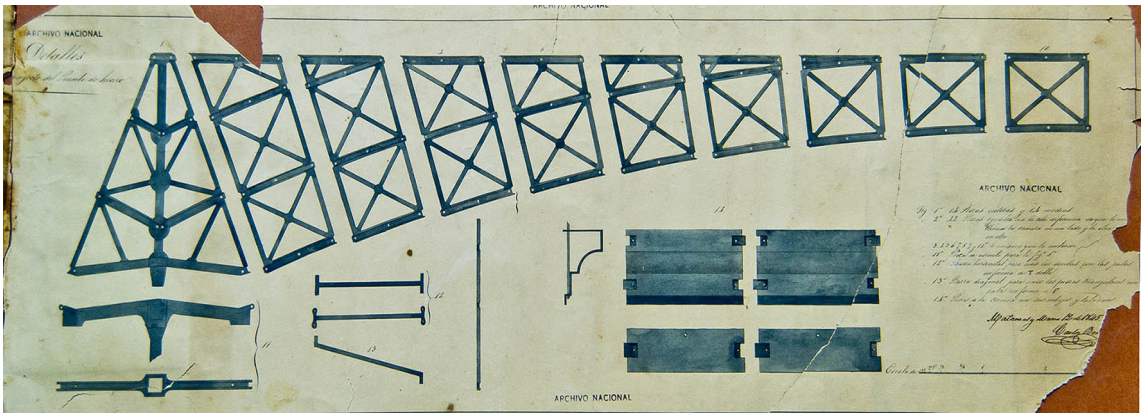


FIGURA 4. ANC, MAPOTECA, P. 4787. DETALLES DEL PROYECTO DE PUENTE EN HIERRO. CARLOS BENÍTEZ. 1845.

puente de cantería en sustitución del primitivo de San Juan tendrá lugar en 1849 con la inauguración del citado puente de Bailén, obra del comandante Carlos Benítez. Se trató de una interesante estructura articulada por dos pilares de cantería y dos estribos que dieron lugar a tres amplias arcadas de muy poca flecha, antecediendo así al modelo utilizado por Albear en el puente de Alcoy. El agradecimiento de la Junta a este ingeniero, al que aludimos con anterioridad, partía de la esmerada dirección de los trabajos, así como por el circunstanciado registro de los pormenores

del proyecto y su construcción, planteando incluso tres diseños previos, entre ellos el de un interesante puente de hierro (Figuras 2, 3 y 4).[35]

FERROCARRILES

El primer impulso institucional para la introducción del ferrocarril en Cuba tuvo lugar en 1830 cuando la Sociedad Económica de Amigos del País recomendó la introducción de este medio, vaticinándolo como el revulsivo comercial para la isla que a la postre se verificaría. Será con la entrada en la Junta del Conde de Villanueva como presidente cuando comiencen las gestiones para la construcción del camino ferroviario entre La Habana y Bejucal, que inaugurado en 1837 se convirtió en el primer ferrocarril operativo de España e Iberoamérica. Ésta será la primera de un conglomerado de vías que conformará una de las redes ferroviarias más complejas de Iberoamérica durante esta centuria. Entre 1833 y 1854 se proyectarán doce líneas, muchas de ellas interconectadas, siendo el anterior tramo la primera parte del ferrocarril La Habana-Unión de Reyes, al que se añadirían tres ramales hacia Batabanó, San Antonio de los Baños y Los Palos. Destacan además la línea de Nuevitas a Puerto Príncipe; el ferrocarril de Cárdenas, que conectará esta ciudad con Bemba; el Ferrocarril del Cobre en Santiago de Cuba; la línea de Matanzas a Isabel, conocida como el ferrocarril de la Sabanilla; el ferrocarril de Cienfuegos a Villa Clara; la línea entre San Juan de los Remedios y Caibarién; y el ferrocarril entre Trinidad y Sancti-Spiritus.

Como se ha citado, también en las compañías ferroviarias encontraremos algunos ingenieros militares, aunque con una menor tasa de penetración en comparación con otras clases de trabajos. Para los proyectos iniciales se contó con el asesoramiento de los ingenieros militares Francisco y Félix Lemaur, si bien su experiencia se evidenció insuficiente a la hora de poner en marcha las obras. Así se contactará con profesionales norteamericanos, quedando, en este punto, encargados de los proyectos los ingenieros Benjamin Wright, B. Wright hijo y Alfred Kruger.[36] También muy vinculado al primer ferrocarril de Güines estará el ingeniero Manuel Pastor, quien del asesoramiento facultativo pasará a formar parte del tejido empresarial que compusieron estas compañías ferroviarias de las que obtendría considerables réditos valiéndose de sus influencias y de la cercanía con el capitán general Tacón.[37] También se ha citado el vínculo con el ferrocarril de La Sabanilla del comandante Carlos Benítez a partir de 1842 como Inspector de los trabajos, puesto que pasará en 1848 al ingeniero Manuel José de Carrerá y Heredia, quien ya desde 1837 se encontraba trabajando en el ferrocarril de Cárdenas a Jovellanos.[38] Este ingeniero, natural de

35. López Hernández, Ignacio J.: «Carlos Benítez y los Puentes de la ciudad cubana de Matanzas 1849», *Laboratorio de Arte,* 26 (2014), 301-313.

36. Moyano Bazzani, Eduardo: *La nueva frontera del azúcar: el ferrocarril y la economía cubana del siglo XIX.* Madrid, CSIC, 1991, 88-89.

37. García, Alejandro y Zanetti, Oscar: *Sugar and Railroads: A Cuban History, 1837*-1959. University of North Carolina Press, 1998, 419. Trad. Franklin W. Knight y Mary Todd.

38. García Santana, Alicia, *Matanzas La Atenas...,* 140.

Maracaibo, se adherirá a la Subinspección como ingeniero voluntario, de lo que se deduce no fuera egresado de la Academia de Alcalá de Henares, aunque sí formado convenientemente en las matemáticas y con evidentes dotes para el levantamiento arquitectónico.[39] Así se observa en el diseño para el paradero del ferrocarril de la Sabanilla en Matanzas, caracterizado por una clásica galería porticada de columnas y entablamento dórico (Figura 5).[40] La obra fue concluida por el ingeniero Francisco de Villafranca al ocupar el puesto de Carrerá a su muerte en 1850.[41]

FIGURA 5. ESTACIÓN DE LA SABANILLA. MATANZAS. Fotografía del autor.

PUERTOS Y MUELLES

El carácter exportador de la isla se tradujo en una constante preocupación de la Junta por sus puertos. Del monopolio comercial ejercido por La Habana siglos atrás se pasó a una acentuada diversificación de los centros exportadores y así con ello se procuró la rehabilitación de antiguos núcleos poblacionales. Caso paradigmático de esto es de nuevo la ciudad de Matanzas, que pasó de ser una pequeña población de humildes casas a finales del siglo XVIII, a convertirse en la segunda ciudad de Cuba en importancia económica y cultural apenas cinco décadas más tarde, una vez fue declarada la categoría de su puerto como menor en 1793. Su privilegiada ubicación,

39. Venegas Fornias, Carlos: *La Urbanización de las Murallas: Dependencia y Modernidad.* La Habana, Letras Cubanas, 1990, 32.

40. Lloga Fernández, Rolando: «La arquitectura asociada a los ferrocarriles en el occidente de Cuba (1837-1898)», *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano,* 5 (2015), 91.

41. García Santana, Alicia, *Matanzas La Atenas...*, 140.

cerca de La Habana, en una profunda bahía que emboca los canales Viejo y Nuevo de Bahamas y el potencial productivo azucarero de la comarca contribuirán a ello. Como contrapartida, el puerto contaba con una extensa barra de arena producida por la colmatación de sedimentos de los ríos que desembocaban en él, obligando a los buques, cada vez de mayor calado, a fondear en el centro de la bahía y a valerse de un costoso servicio de lanchas. Como solución la Junta dispuso cuantiosos medios para la limpieza y dragado del puerto, siempre insuficientes. Así, los ingenieros militares Carlos Benítez y José Pérez Malo diseñaron en 1848 una draga arenera, de la que no se tiene constancia se llegara a construir.[42] De nuevo fallido y mucho más ambicioso fue un proyecto de dársena artificial, firmado también por Benítez, que pretendía la construcción de dos grandes espigones que cerraran el puerto y delimitasen un espacio con el suficiente calado para el atraque de los buques dentro de él.[43]

Con el mismo interés se promoverán reformas en diferentes puertos de la geografía cubana, dinamizando y rehabilitando otras ciudades. Así ocurriría en Trinidad y su puerto de Casilda; en Cienfuegos, con la vasta bahía de Jagua; y en Cárdenas, haciendo competencia directa al puerto matancero y llegando a absorber parte de su jurisdicción territorial.[44] También el puerto de La Habana se ampliaría con la construcción de 7 muelles. Para cuando se formó la Junta económica del Consulado sólo existía el llamado de la Caballería, que sería reformado en repetidas ocasiones hasta 1852, intervenciones en las que se documenta la participación del cuerpo de ingenieros militares y el de marina. Otros muelles construidos por la Junta en la bahía de Carenas fueron los de San Francisco, de la Aduana, de la Luz, de la Factoría, de Carpineti y el de los almacenes de pólvora de San Antonio y San Felipe.[45]

FAROS

Dado el carácter hegemónico del puerto de La Habana durante la vigencia de la Flota de Indias, el único faro existente en la isla de manera continuada fue el del castillo de los Tres Reyes del Morro. Con el nuevo panorama del Ochocientos se hizo manifiesta la necesidad de jalonar la costa con faros que señalaran la entrada a los ya numerosos puertos, y asimismo advirtieran a los buques de los peligros de unas costas sembradas de cayos, arrecifes y escollos. La Junta de Fomento absorberá de la

42. IHCM, AGMM, Cartoteca, CUB-198/5. Benítez, Carlos y Pérez Malo, José: «Plano de la máquina ó aparato de limpia para el puerto de Matanzas», 1848.

43. López Hernández, Ignacio J.: «Arquitectura defensiva y urbanismo en Matanzas. Un proyecto de batería y dársena del ingeniero militar Carlos Benítez de 1839», *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), 633-639.

44. ANC, Fondo Gobierno Superior Civil, leg. 1121, nº 41640, «Expediente. El gobernador y el ayuntamiento de Matanzas proponiendo el aumento de territorio a aquella jurisdicción»; leg. 1122, nº 41644, «Expediente en que el gobernador y ayuntamiento de matanzas solicita se le dé a aquella ciudad más ensanche en su jurisdicción territorial».

45. IHCM, AGMM, Cartoteca, CUB-100/3. DÍAZ, José: «Plano en que se presenta el nuevo muelle y se indica la parte derrivada del cuartel de la Fuerza», 1837; CUB-147/12. Muñoz, Juan María: «Proyecto de un muelle formado de enrocado y muro de silleria que puede egecutarse á espaldas del Convento de San Francisco de la Habana», 1843; CUB-141/25. Muñoz, Juan María: «Proyecto de un nuevo tinglado de 80 varas de largo, y 15 de ancho sobre el muelle de Caballeria», 1846. CUB-44/17. Albear, Francisco: «Tinglado para los muelles de S. Francisco. y Carpineti», 1852.

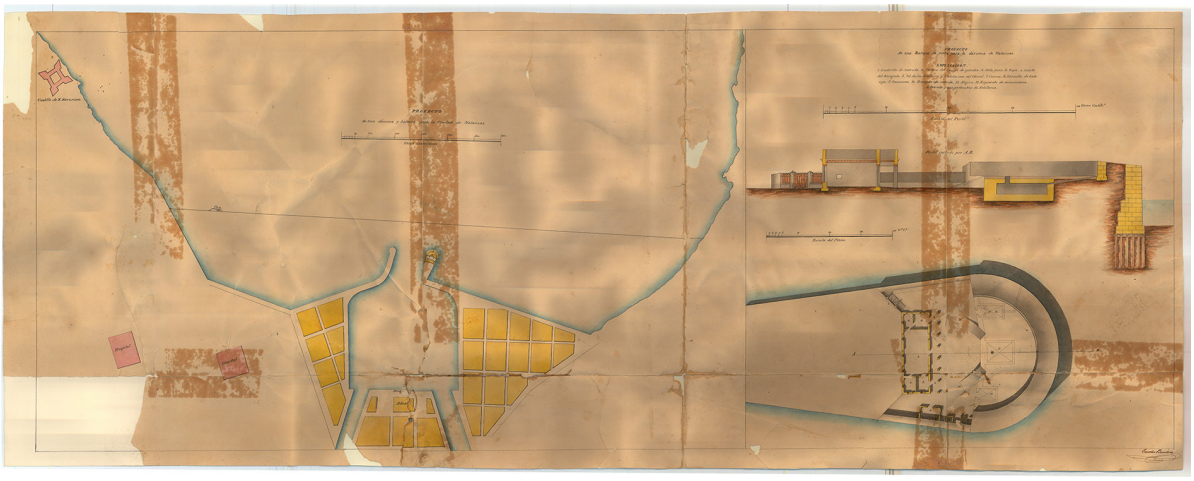


FIGURA 6. IHCM, AGMM, CARTOTECA, CUB-31/08. *PROYECTO DE UNA DÁRSENA Y BATERÍA PARA LA CIUDAD DE MATANZAS. CARLOS BENÍTEZ*. 1839.

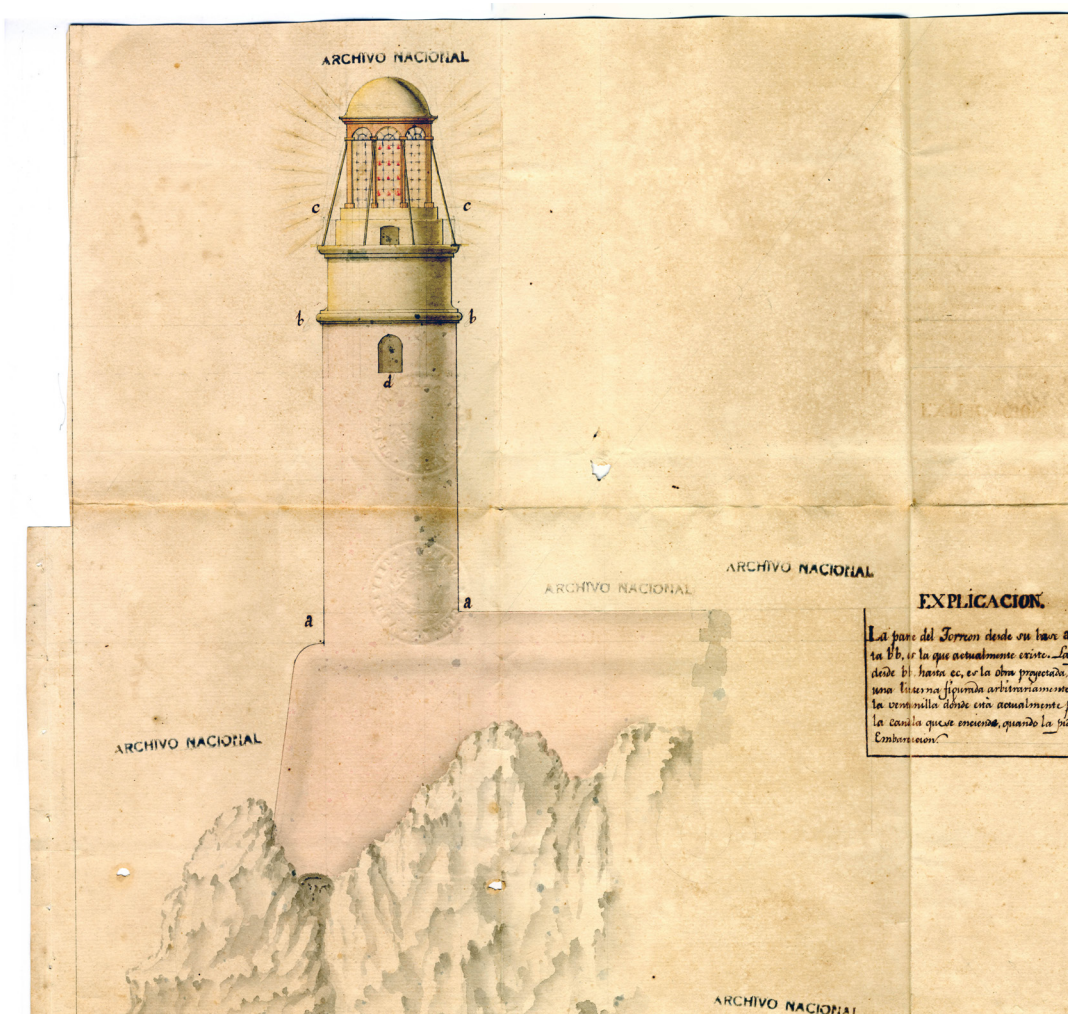


FIGURA 7. ANC, FONDO REAL CONSULADO Y JUNTA DE FOMENTO, LEG. 110, Nº 4643. PROYECTO DE NUEVA FAROLA PARA EL ANTIGUO FARO DEL MORRO DE LA HABANA.

Intendencia de Hacienda las competencias en la señalización de las costas, función que ejercerá con rigor a partir de 1843, cuando se forma una comisión integrada por varios capitanes de fragata por la que se recomienda la instalación de un nuevo faro en el puerto de La Habana, así como de otros en Cayo Piedras, Cayo Diana, Cayo Paredón Grande, Punta de Maternillos, el Morrillo de Santiago de Cuba, el puerto de Sagua y Cabo San Antonio.[46] Aunque encontraremos iniciativas privadas en la construcción de algunos de estos y otros faros, tal y como se dio en Cárdenas con las farolas de Cayo Piedras y Cayo Diana promovidas por Antonio Ignacio Reynals, por lo general estas obras serán trazadas y dirigidas por oficiales ingenieros, constituyendo quizá su mayor legado a las obras públicas en la isla de Cuba, labor que no estuvo exenta de precariedad y penurias como veremos.

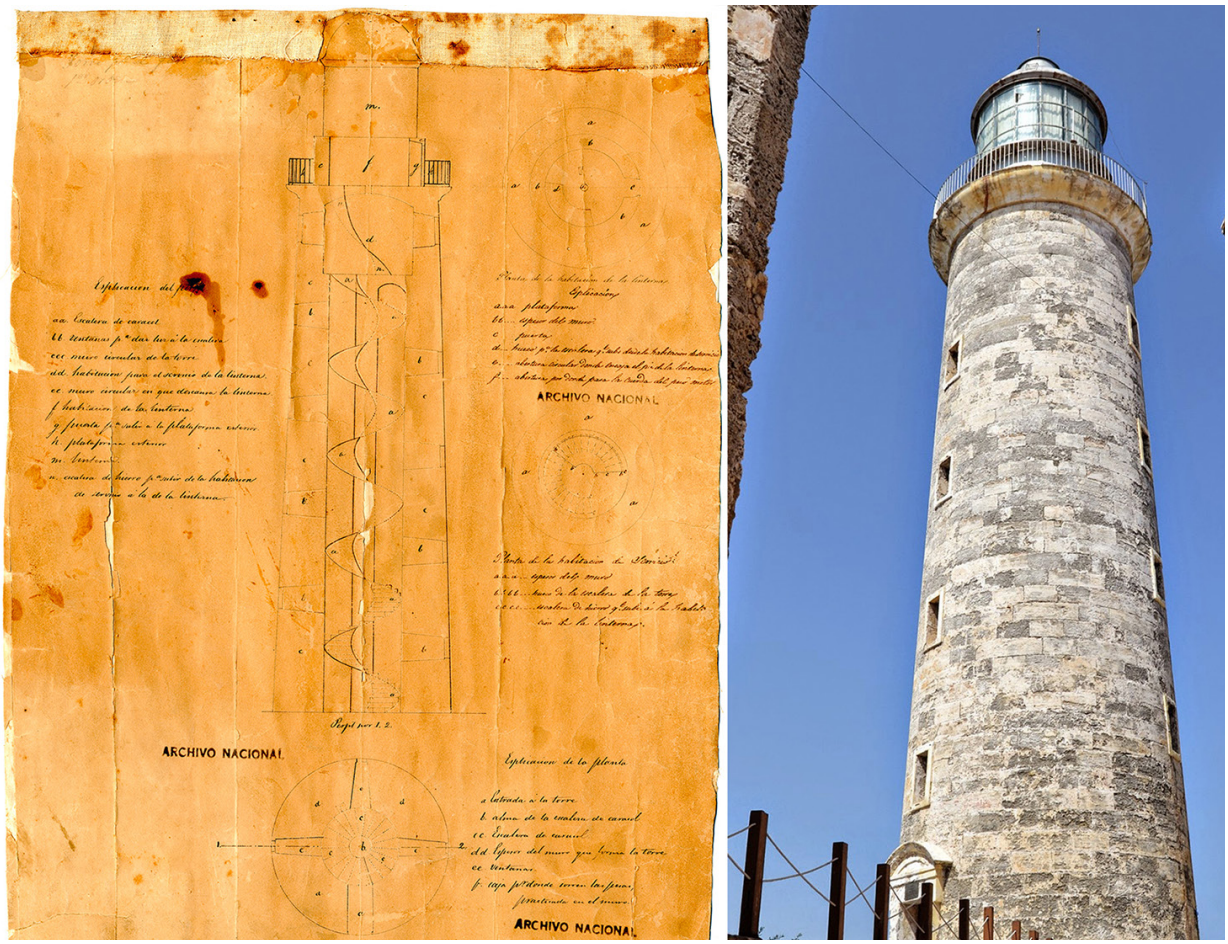


FIGURA 8. ANC, MAPOTECA, P. 2566. PROYECTO DE FARO PARA EL MORRO DE LA HABANA. JOSÉ BENÍTEZ. 1844; FARO DEL MORRO EN LA ACTUALIDAD. Fotografía del autor.

46. SANCHEZ TERRY, Miguel Ángel: *Faros españoles de Ultramar.* Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transporte, 1992, 17.

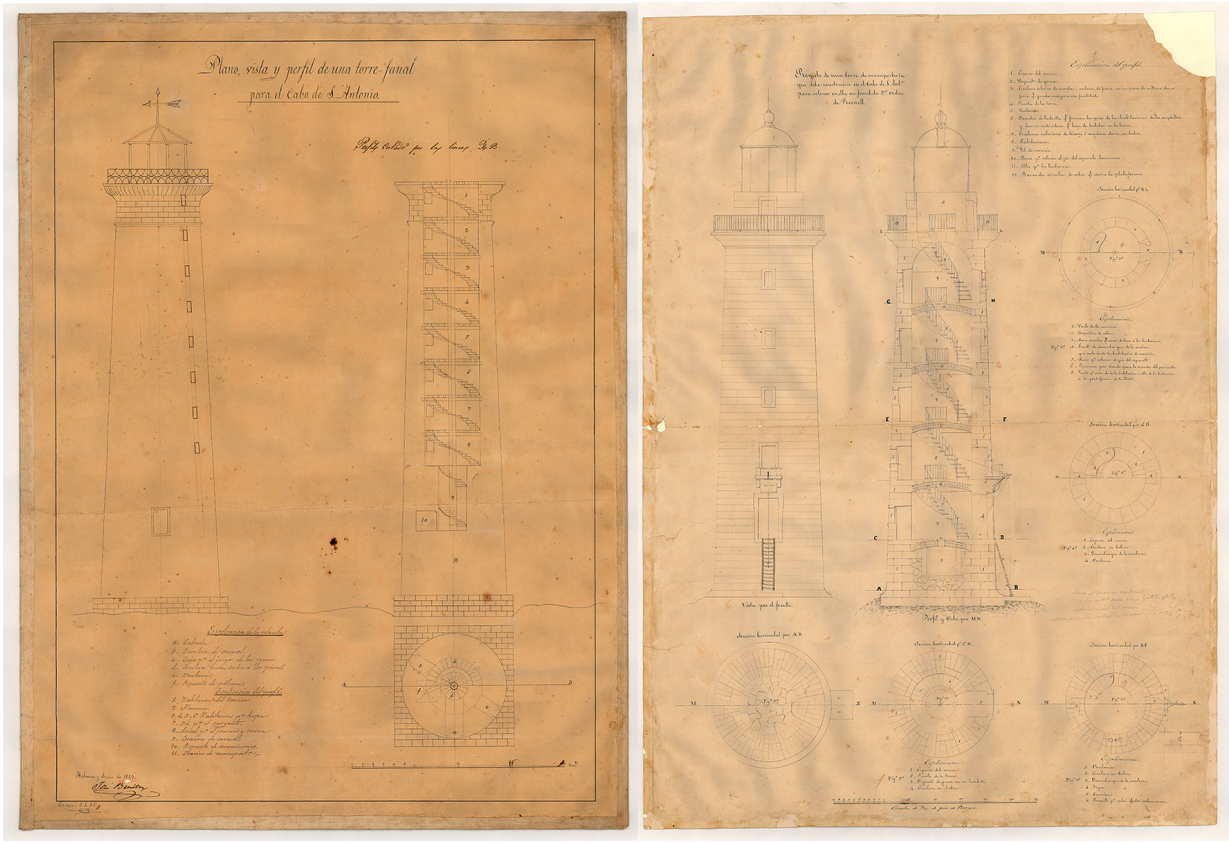


FIGURA 9. IHCM, AGMM, CARTOTECA, CUB-97/17. *PLANO, VISTA Y PERFIL DE UNA TORRE FANAL PARA EL CABO DE S. ANTONIO*. JOSÉ BENÍTEZ. 1843; CUB-99/17. *PROYECTO DE UNA TORRE DE MAMPOSTERÍA QUE DEBE CONSTRUIRSE EN EL CABO DE SAN ANTONIO*. JOSÉ PÉREZ MALO.

El ejemplo más representativo y que al mismo tiempo encarna más claramente la integración del cuerpo de ingenieros en esta empresa fue el nuevo faro del Morro de La Habana concluido en 1845. Ya desde el siglo XVI se tiene constancia de la existencia de un fanal en este punto, que sería sustituido en varias ocasiones hasta que en 1840 se propusiera la colocación de un nuevo aparato luminoso y elevar la torre 25 pies. No se retomó el asunto hasta 1843 cuando se solicitó a la Subinspección el diseño de la torre a fin de encargar a París un faro lenticular de Fresnel de primer orden. Las obras comenzarán el 22 de mayo de 1844 con el montaje de una estructura de madera provisional que habría de alumbrar el puerto mientras se construía la definitiva, y serán suspendidas en agosto de aquel año al plantearse dudas sobre la conveniencia de construir la nueva torre sobre los cimientos de la antigua. Se acabaría acordando el levantamiento de un nuevo faro de mayor amplitud y desplazado con respecto al anterior, al encontrarse éste ubicado en el vértice de la fortaleza, expuesto al temporal y sobre una peligrosa grieta en el risco en el que apoyaba. La torre, conservada en la actualidad como uno de los símbolos de la ciudad, cuenta con 22 metros de alto, 7 de ancho en su base y 5,5 en su extremo superior, rematándose en una cornisa sobre la que corre una baranda de hierro que

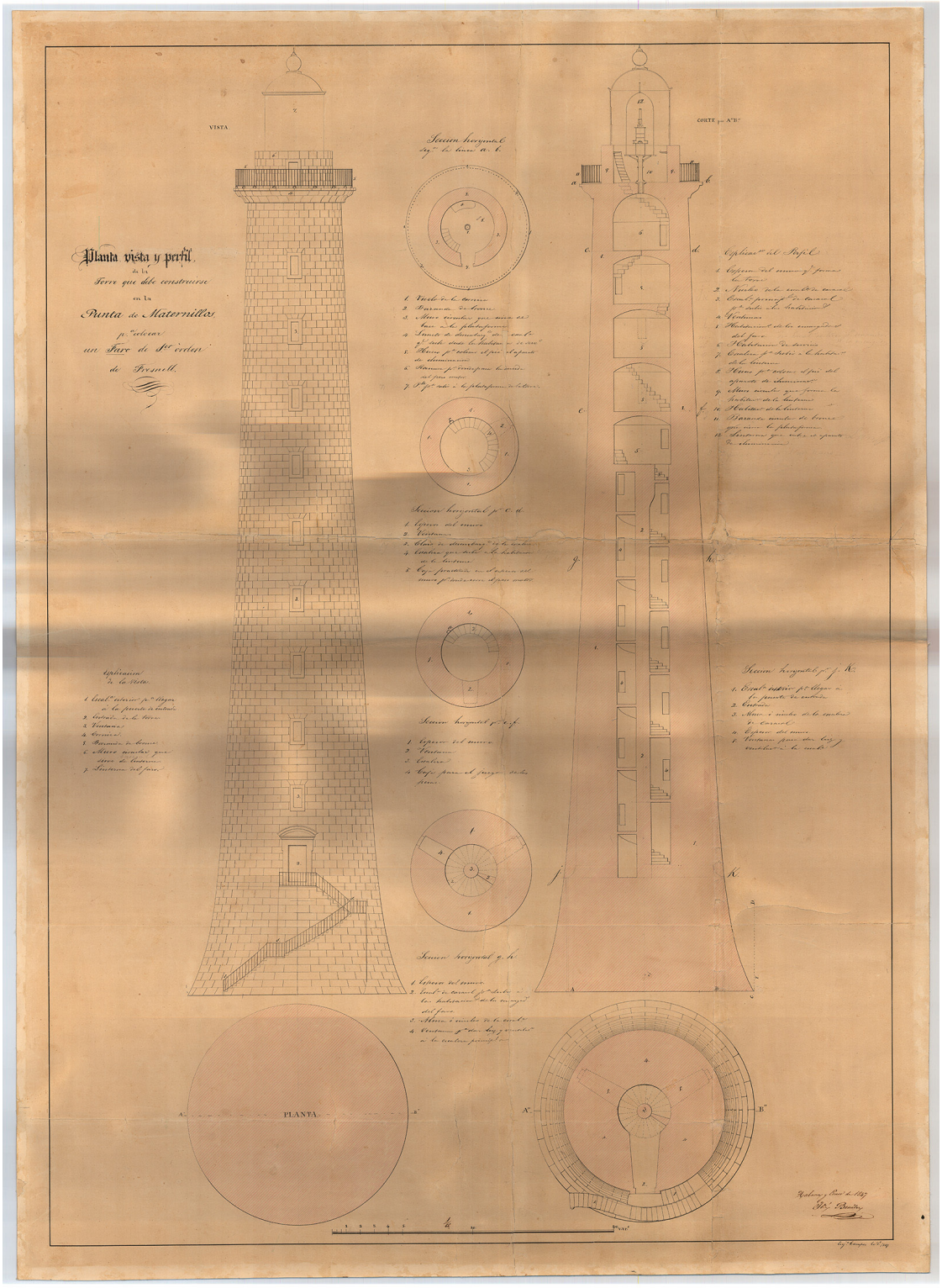


FIGURA 10. IHCM, AGMM, CUB-59/03. *PLANTA VISTA Y PERFIL DE LA TORRE QUE DEBE CONSTRUIRSE EN LA PUNTA DE MATERNILLOS*. JOSÉ BENÍTEZ. 1847

acogía la linterna de Fresnel, hoy sustituida por una nueva lámpara al electrificarse el sistema de alumbrado en 1945.

En memorias posteriores, así como en la lápida conmemorativa que antiguamente se conservaba en el acceso a la torre, se alude a la construcción del faro como una obra promovida por la Real Junta de Fomento, y diseñada y construida por la Subinspección de ingenieros de La Habana. En consecuencia, su traza ha sido atribuida genéricamente a este cuerpo, y a veces por extensión a su Director Subinspector Mariano Carrillo de Albornoz, si bien por un plano autógrafo, así como por un expediente conservado en el Archivo Nacional de Cuba, queda el comandante José Benítez como autor inequívoco de todo el proyecto, más allá de ser sólo el encargado de la dirección de los trabajos, como ya se conocía por la publicación de una memoria redactada por él mismo donde se elude directamente su responsabilidad en el diseño (Figura 8).[47]

También José Benítez se vinculará al proyecto del faro Roncali que se promovió en Cabo San Antonio a partir de 1843, para el que trazaría una torre en cantería a modo de robusta columna dórica. No se volvería a trabajar en esta idea hasta 1848, esta vez bajo la dirección del comandante de ingenieros José Pérez Malo, quien retomará el diseño de Benítez, realizando algunas variaciones y concreciones no contempladas en el primer plano. También de cantería y de sección circular, distribuye la torre en 5 tramos comunicados por escalera de hélice. A su puerta, colocada en alto a resguardo de la pleamar y el oleaje, se accedía por una escala de soga replegable, colocándose un pescante sobre un balcón en el tramo inmediatamente superior para subida de cargas. Sobre la cornisa de remate, cercada por un antepecho de reja, se disponía la habitación para el aparato luminoso, que habría de ser de segundo orden de Fresnel.[48] Será también Pérez Malo el encargado de dirigir las obras *in situ*, que se prolongarán durante más de un año en unas condiciones extremas de insalubridad y peligro, dado el dificultoso acceso a este enclave natural en el extremo más occidental de la isla (Figura 9). Es interesante al respecto retomar las consideraciones que tuvieron sobre este asunto José Manuel Espelins y Miguel de Escubil en el informe que trasladaron a la Junta acerca de la prescindible necesidad de un cuerpo de ingenieros civiles en Cuba:

«Esta Ysla aun despoblada en su mayor parte ecsige de los Yngenieros circunstancias militares. Las construcciones en desiertos lejos de toda habitacion en parages mal sanos y expuestos

47. Gutiérrez, Ramón y Esteras, Cristina: *Arquitectura y fortificación: de la Ilustración a la independencia americana.* Madrid, Ediciones Tuero, 1993, 385; La memoria a la que nos referimos se publicó en el Memorial de Ingenieros de 1848, así como en los apéndices que añadió Carrillo de Albornoz a su traducción del tratado de Millington. Millington, John: *Elementos de Arquitectura*. Madrid, Imprenta Nacional, 1848. Por su parte la documentación de archivo se halla en ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 110, nº 4664, «2º expediente sobre reparación de la farola del Morro, estableciendo una nueva de primer orden, inventada por Mr. Fresnell»; y Mapoteca, P. 2566, s/t.

48. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 110, nº 4661, «Expediente sobre establecimiento de daros en el cabo de San Antonio y la Punta de Maternillos»; leg. 111, nº 4680, «Expediente sobre establecimiento de un fanal en cabo de San Antonio»; leg. 111, nº 4681, «Expediente formado para la construcción de faro Roncali»; IHCM, AGMM, Cartoteca, CUB-97/17. Benítez, José: «Plano, vista y perfil de una torre fanal para el Cabo de S. Antonio», 1843; CUB-99/17. Pérez Malo, José: «Proyecto de una torre de mampostería que debe construirse en el Cabo de San Antonio».

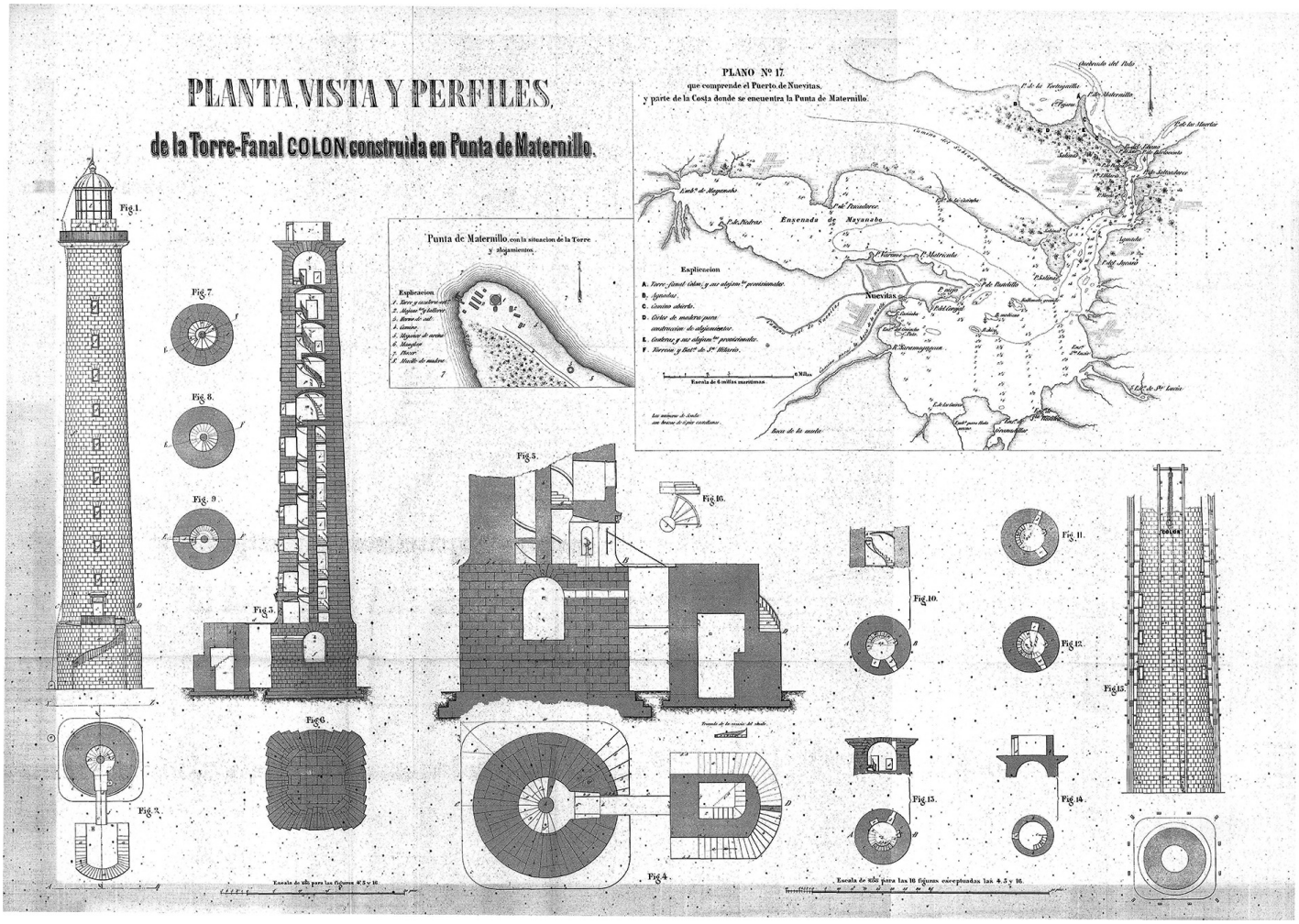


FIGURA 11. *PLANTA VISTA Y PERFILES DE LA TORRE-FANAL COLÓN CONSTRUIDA EN PUNTA MATERNILLOS*. EN CAMPUZANO, JUAN: «MEMORIA HISTÓRICA Y CIENTÍFICA DE LA TORRE FANAL COLON CONSTRUIDA EN PUNTA DE MATERNILLO, ISLA DE CUBA», *MEMORIAL DE INGENIEROS*, 1852. ANEXO.

a piratas o raqueros, no se parecen a las que se hacen en Europa en paises llenos de vida y poblacion, sembrada de posadas, atravesadas de caminos en todas direcciones. Bastarán dos ejemplos: las torre fanales de Roncali en el Cabo de San Antonio y la de Colon en punta de Maternillos. En la primera la Real Junta de Fomento vio lo mucho que le pedia algun inteligente [...] y tuvo que desempenar esta comision el Capitán de Yngenieros D. José Pérez Malo con solo 100 pesos de gratificación mensuales que alli no bastaban para mal comer y despues de 20 hombres muertos y muchos regresados a Habana por enfermos se presentó este activo y benemérito joven al E.S. Capitán General en un estado lastimoso recibiendo por recompensa un elogio personal de S.E. elogio que el Cuerpo Militar tiene en gran estima».[49]

El ingeniero militar Juan Campuzano va a ser por su parte el encargado de dirigir las obras del faro en punta Maternillos, en Nuevitas, quizá la obra más monumental

49. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 18, nº 1199, *Doc. Cit.*

ejecutada por la Junta de Fomento. El primer comisionado para esta obra será de nuevo José Benítez, quien firma en 8 de febrero de 1847 la memoria y el presupuesto, ascendente a 112.834 pesos, rebajándose esta cantidad a 94.082 pesos en caso de construirse en ladrillo y no en cantería (Figura 10). Sobre este proyecto inicial, aprobado por la Junta, Juan Campuzano realizará algunas modificaciones sobre la marcha. Estas alteraciones afectaron al arranque de la torre, que en vez de ataludado y de planta circular, estaría formado por un macizo zócalo de sección cuadrangular donde apoyaría el fuste de la torre, y que haría las veces de almacén de grasa. El acceso se hacía en el arranque del cañón, al que se llegaría por medio de una escalinata configurada como una obra independiente que servía de aljibe y que comunicaba con la puerta por medio de un pequeño puente corredizo que la dejaba aislada al retirarse. También conforme se fue construyendo la torre se decidió colocar en sus últimos metros 4 habitaciones, cortando el ascenso de la escalera de caracol de piedra y comunicándolas ahora por una de hierro de tramos separados (Figura 11).[50] Será bautizada la obra en 19 de noviembre de 1847 en memoria de Cristóbal Colón, durante el acto solemne de la colocación de la primera piedra con la participación del Director Subinspector Mariano Carrillo.

Durante la singladura de la Junta de Fomento también fueron ejecutadas y proyectadas otras luces de diferente categoría como por ejemplo el faro del Morrillo de Santiago de Cuba (1842);[51] la farola sobre un mástil en cayo Francés (Caibarién, 1843);[52] la farola también sobre asta del puerto de Batabanó (1847);[53] el faro Villanueva, obra en cantería dirigida por el ingeniero Juan Álvarez de Sotomayor (Cienfuegos, 1851);[54] y los proyectos –emprendidos o no ejecutados– para Punta de Maya, Cayo Paredón Grande, Cayo Cruz del Padre y Cayo Confites.[55]

Queda con estos ejemplos esbozada la importancia de un colectivo que contribuyó determinantemente no sólo a la defensa y control de los territorios de la corona hispana en ultramar, sino a poner en funcionamiento los medios técnicos en que se apoyó la nueva economía –aún agrícola aunque industrializa– de la Cuba del Ochocientos. Así, no sólo por la salvedad en el marco normativo que constituirá la participación de los ingenieros del ejército en las obras públicas, siempre en colaboración directa con la administración civil de la isla, sino por lo exitoso de esta empresa, debe ser reconocida en este contexto la indispensable labor de los

50. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 110, nº 4661, «Expediente sobre establecimiento de daros en el cabo de San Antonio y la Punta de Maternillos»; leg. 111, nº 4677A, «Expediente sobre establecimiento de un faro en la punta de Maternillos»; IHCM, AGMM, CUB-59/03. Benítez, José: «Planta vista y perfil de la torre que debe construirse en la Punta de Maternillos», 1847; Campuzano, Juan: «Memoria histórica y científica de la Torre Fanal Colon construida en Punta de Maternillo, isla de Cuba», *Memorial de Ingenieros*, (1852), 1-75 (paginación independiente).

51. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 110, nº 4659, «Expediente sobre establecimiento de un fanal en el Morro de Cuba».

52. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 110, nº 4660, «Expediente sobre establecer un fanal en Cayo Francés».

53. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 111, nº 4674, «Expediente sobre establecimiento de una farola en el muelle de Batabanó».

54. ANC, Fondo Real Consulado y Junta de Fomento, leg. 111, nº 4673, «Expediente sobre establecimiento de una farola en la bahía de Cienfuegos».

55. Campuzano, Juan: *Memoria...*, 30r-33v.

integrantes de la Subinspección de Ingenieros de la isla de Cuba. Igualmente, como consecuencia de aquella coyuntura, la prosperidad económica redundaría en un destacado desarrollo cultural, del que fiel testimonio fue la Matanzas de José Jacinto Milanés, José White, Francisco de Jimeno o Miguel Faílde, y que autodenominada la «Atenas de Cuba», encontró, como ocurriría en otros puntos de la geografía insular, en algunos ingenieros militares los definidores de un nuevo lenguaje arquitectónico de resabios clasicistas de enorme trascendencia en la Cuba decimonónica.

BIBLIOGRAFÍA

Arregui Martínez-Moya, Salvador: «La fundación del Real Consulado de La Habana (1794)», *Anales de Universidad de Murcia*, 41, 3-4 (1983), 43-94.

Campuzano, Juan: «Memoria histórica y científica de la Torre Fanal Colon construida en Punta de Maternillo, isla de Cuba», *Memorial de Ingenieros*, 1852, 1-76 (paginación independiente).

Cantera Montenegro, Jesús: «Aportaciones singulares de los ingenieros militares a la obra civil», *Revista de Historia Militar*, número extraordinario (2012), 13-32.

Capel, Horacio, Sánchez, Joan-Eugeni y Moncada, Omar: *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid, CSIC, 1988.

García, Alejandro y Zanetti, Oscar: *Sugar and Railroads: A Cuban History, 1837*-1959. University of North Carolina Press, 1998. Trad. Franklin W. Knight y Mary Todd.

García Blanco, Rolando: «El Real Cuerpo de Ingenieros en Cuba», *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, VII, 398 (2002). Revista de edición exclusiva web: http://www.ub.es/geocrit/b3w-398.htm [19/10/2015].

—: *Francisco de Albear: Un genio cubano universal*. La Habana, Editorial Científico-Técnica, 2007.

García Santana, Alicia: «Julio Sagebien, arquitecto de Matanzas, ingeniero de Cuba», *Arquitectura y Urbanismo*, XXXII, 1 (2011), 28-39.

—: *Matanzas, La Atenas de Cuba.* Ciudad de Guatemala, Ediciones Polymita, 2009.

González-Ripoll, Mª Dolores y Álvarez Cuartero, Izaskun (eds.): *Francisco de Arango y la invención de la Cuba Azucarera*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

González Tascón, Ignacio: *Ingeniería española en Ultramar (Siglos XVI-XIX)*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1992.

Gutiérrez, Ramón y Esteras, Cristina: *Arquitectura y fortificación: de la Ilustración a la independencia americana.* Madrid, Ediciones Tuero, 1993.

Instrucciones y ordenanzas de 4 de julio de 1718. Madrid, Edición de Juan de Ariztia, 1720

Lloga Fernández, Rolando: «La arquitectura asociada a los ferrocarriles en el occidente de Cuba (1837-1898)», *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano,* 5 (2015), 86-99.

López Hernández, Ignacio J.: «Arquitectura defensiva y urbanismo en Matanzas. Un proyecto de batería y dársena del ingeniero militar Carlos Benítez de 1839», *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), 633-639.

—: «Carlos Benítez y los Puentes de la ciudad cubana de Matanzas 1849», *Laboratorio de Arte,* 26 (2014), 301-313.

Morales Martínez, Alfredo J.: «Ingenieros militares en Matanzas. Proyectos de puente sobre el río San Juan durante el siglo XVIII», en Zalama Rodríguez, Miguel Ángel y Mogollón Cano-Cortés, Pilar (coords.): *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, 409-416.

Moyano Bazzani, Eduardo: *La nueva frontera del azúcar: el ferrocarril y la economía cubana del siglo XIX.* Madrid, CSIC, 1991.

Muñoz Corbalán, Juan Miguel: *Jorge Próspero Verboom: Ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*. Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2015.

Ordenanza que S.M. manda observar en el servicio del Real Cuerpo de Ingenieros. Madrid, Imprenta Real, 1803.

Pezuela, Jacobo de la: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la isla de Cuba.* Madrid, Imprenta del Banco Industrial y Mercantil, 1867.

Real Cédula de erección del Consulado de la Havana, expedida en Aranjuen a IV de Abril de MDCCXCIV. Madrid, Oficina de Don Benito Cano, 1794.

Reglamento Adicional a la Ordenanza del Real Cuerpo de Ingenieros, que S.M. ha resuelto se observe para el servicio de este cuerpo en Indias. Madrid, Imprenta Real, 1805.

Sáenz Ridruejo, Fernando: «Ingenieros de caminos en Puerto Rico, 1866-1898», *Anuario de Estudios Atlánticos,* 55 (2009), 311-342.

Sanchez Terry, Miguel Ángel: *Faros españoles de Ultramar.* Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transporte, 1992.

Torrente, Mariano: *Bosquejo económico político de la isla de Cuba, comprensivo de varios proyectos de prudentes y saludables mejoras que pueden introducirse en su gobierno y administración.* Madrid, Imprenta Manuel Pita, 1853.

Venegas Fornias, Carlos: *La Urbanización de las Murallas: Dependencia y Modernidad.* La Habana, Letras Cubanas, 1990.

Zardoya Loureda, María Victoria: «De las atribuciones de los ingenieros militares y los ingenieros civiles en La Habana del siglo XIX», en López Herández, Ignacio J. y Cruz Freire, Pedro (coords.): *Ingenieros Militares en América. Siglos XVIII y XIX.* Sevilla, Universidad de Sevilla. En prensa.

LA LABOR RECONSTRUCTIVA DE FRANCISCO SOMOLINOS EN LANGREO, ASTURIAS: LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL

FRANCISCO SOMOLINOS' RECONSTRUCTION WORKS IN LANGREO, ASTURIAS: SANTIAGO APÓSTOL PARISH CHURCH

Noelia Fernández García[1]

Recibido: 21/10 /2015 · Aceptado: 17/12/2015.
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15463

Resumen

Después de la Guerra Civil, la arquitectura española estuvo regida por el estilo establecido por la Dirección General de Regiones Devastadas. A partir de este momento, en la construcción de los templos se recuperaron los historicismos más representativos de la historia del catolicismo, tales como serían el románico y el gótico, por ser considerados los adecuados para mostrar el espíritu de la Iglesia. Así, la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, construida por Francisco Somolinos en el concejo asturiano de Langreo, resulta un ejemplo clave de la arquitectura religiosa de posguerra ya que evidencia claramente las nuevas formas de actuación arquitectónica durante el primer franquismo.

Palabras clave

Asturias, Posguerra, Dirección General de Regiones Devastadas, Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales, Langreo, Francisco Somolinos, historicismos, neogótico.

Abstract

After the Civil War, the style established by the so-called General Direction of Devastated Regions ruled Spanish architecture. Since that moment, the most representative historic styles of Catholicism were recovered for the construction of new churches, such as the Romanesque or the Gothic style, because they were considered as suitable to show the essence and spirit of the religious institution. Thus, Santiago Apóstol parish church, built by Francisco Somolinos in the council

1. Universidad de Oviedo (*noelia.fdez.garcia@gmail.com*)

of Langreo, is a great example of post-war religious architecture because it shows the new architectural tendencies during the first years of Franco's dictatorship.

Keywords
Asturias, Post-war period, General Direction of Devastated Regions, Langreo, Francisco Somolinos, historic styles, Neo-Gothic.

INTRODUCCIÓN

La conservación y restauración de monumentos durante el período franquista constituye una línea de investigación carente de una sistematización a nivel nacional, a pesar de haberse elaborado algunos estudios de gran relevancia durante los últimos años. El interés de la revisión de este período ha justificado el desarrollo de dos proyectos de investigación: *Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas* (*ref. HUM2007-62699),* y su segunda fase, *Restauración monumental y Desarrollismo en España 1959-1975* (ref. HAR2011-23918), a los cuales se encuentra vinculado este artículo.

La arquitectura de reconstrucción en España, especialmente la religiosa, ha sido sistemáticamente olvidada o marginada por la historiografía, pero el interés de su conocimiento es ya innegable, tanto a nivel nacional, como autonómico y local, pues estos tres niveles no dejan de representar las formas de actuación que se llevaron a cabo durante los primeros años del franquismo. Dentro de esta forma de proceder en la reconstrucción de la España de posguerra, la recuperación de los historicismos fue determinante dentro de la actividad de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones así como de la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales, siendo considerados estilos como el gótico, el barroco y el románico como los más adecuados para transmitir el mensaje, en gran medida, propagandístico del Régimen.

Los objetivos de este trabajo son varios, y todos ellos se relacionan con la intención de comenzar a paliar el relativo vacío historiográfico con que se cuenta en Asturias y al que antes hacíamos mención, pues únicamente se han estudiado algunos ejemplos de la arquitectura religiosa de esta época en las grandes ciudades del Principado, dejando a un lado la construida en otras zonas, como la cuenca minera en este caso, a pesar de que las zonas industriales fueron vitales y gozaron de gran relevancia durante el período autárquico, debido al impulso económico que ofrecieron tanto a la región como al país.

Otro de los objetivos del presente artículo es analizar el panorama arquitectónico religioso asturiano a través de un caso concreto, también contextualizado, que supone la utilización de uno de los historicismos predominantes en esta época, el gótico, además de estudiar al arquitecto que participó en su desarrollo. Asimismo, también se pretende analizar el proceso de reconstrucción de este templo, similar al de otros en la zona, durante la posguerra, incluyendo la organización administrativa y material, los recursos arquitectónicos, estilísticos y técnicos, así como el contexto ideológico, económico y social en que se desarrolló, a escala nacional, provincial y, por supuesto, local.

Por otro lado, también resulta de vital importancia el análisis de la actividad e influencia de organismos estatales, como la Dirección General de Regiones Devastadas y la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos, pues su vinculación con la reconstrucción del templo a tratar resulta innegable, en primer lugar, debido a la documentación que conservamos y, en segundo lugar, porque el templo es una

clara muestra de la recuperación del gótico como estilo adecuado para estas nuevas arquitecturas.

La relación de este artículo con los proyectos, anteriormente mencionados es la que determina la metodología del mismo. De esta manera, y como se podrá comprobar a continuación, la labor heurística en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, ha resultado de vital importancia a la hora de poder analizar el proceso constructivo del templo, ya sea en cuanto a la memoria del mismo o a las circunstancias externas que en él influyeron. La revisión bibliográfica del período objeto de estudio, ha permitido establecer la situación del panorama asturiano dentro del mismo, así como la del templo a tratar.

El trabajo de campo ha permitido contrastar la información proporcionada por las fuentes y la realización de un análisis *in situ* de la iglesia de Santiago Apóstol, además de la elaboración del material gráfico complementario.

Finalmente, el estudio de la figura de Francisco de Somolinos ha permitido la contextualización de esta obra dentro de su carrera como arquitecto en el Principado de Asturias, habiendo sido estudiados, principalmente, sus trabajos en las grandes ciudades como Gijón, y, en ocasiones, dejando a un lado otras arquitecturas también relevantes en el territorio y la época.

GUERRA Y POSGUERRA: LAS CONSECUENCIAS EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ASTURIANA

ESPAÑA, ASTURIAS Y LA VILLA DE SAMA DURANTE LA GUERRA

La tarde del 17 de julio de 1936, tanto la Legión como las Tropas Regulares comenzaron a controlar Melilla; así, aunque en el imaginario popular se mantenga el día 18 como fecha del inicio de la contienda más desoladora de España, esta actuación marca el comienzo de la sublevación del que se conocería como «bando nacional».[2]

En Asturias, la figura del coronel Antonio Aranda Mata resultó clave pues, tras recibir la orden de entregar armas a militares y civiles para desplazarlos y luchar contra el alzamiento, decidió hacer caso omiso a las indicaciones del Gobierno, comenzando lo que se conocería posteriormente como «el cerco de Oviedo». No obstante, a excepción del caso ovetense, el posicionamiento del territorio asturiano se encontraba, en gran medida, junto al bando republicano debido al peso del movimiento obrero en la región. Con la entrada de las tropas gallegas, se rompió el cerco de Oviedo, quedando expuesta la plaza más fuerte en aquel momento: la ciudad de Gijón;[3] finalmente, Gijón fue ocupado el 21 de octubre de 1937 con la

2. Rodríguez Muñoz, Javier: *La Guerra Civil en Asturias*. Oviedo, La Nueva España, 2006, 33.
3. Vilar, Pierre: *La Guerra civil española*. Barcelona, Crítica,1986, 23.

entrada de las Brigadas Navarras,[4] cayendo Langreo al día siguiente con la llegada de las columnas gallegas y brigadas navarras a Sama, su capital.[5]

Cuando se dictó el último parte de guerra el día 1 de abril de 1939, Asturias ya llevaba año y medio gobernada por el bando nacional. Tras la caída del frente norte, Asturias se encontró bajo el dominio del bando sublevado y, al igual que ocurriría con el resto de comunidades autónomas, se vería sometida a un régimen centralista en cuanto a política y administración se refería.[6]

Los primeros años después del final de la guerra estuvieron marcados fuertemente por la situación económica en la que el país se encontraba inmerso. Las destrucciones y pérdidas causadas por la guerra, se vieron incrementadas por las malas cosechas, la escasez de viviendas y la insalubridad.[7] Por otro lado, las medidas autárquicas tomadas por el régimen provocaron importantes transformaciones, causando la vuelta de antiguos obreros al campo,[8] debido principalmente a los valores ideológicos de los vencedores que mitificaban al campesinado junto con su vida austera y sencilla.

Políticamente, la Falange pasó de ser un partido minoritario a convertirse en uno de los pilares del Estado y, por tanto, en la mayor fuerza política del panorama nacional.[9] Otro de los apoyos fundamentales del régimen fue la Iglesia católica, debido a los ataques que había sufrido durante la guerra;[10] con su favor, se pretendía conseguir el apoyo del Vaticano y mitigar la hostilidad de las democracias,[11] distanciándose, así, de la imagen de los regímenes autoritarios nazi y fascista.

Estos cambios afectarían económica y socialmente a toda España, sin embargo, la situación de Asturias fue relativamente privilegiada en el contexto nacional:[12] en los años cuarenta, el sector industrial asturiano, eminentemente minero y siderúrgico, se vio favorecido por la coyuntura internacional, marcada por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y la necesaria reconstrucción posterior.[13] Así, las zonas industriales, como Langreo, prosperaron demográfica y económicamente debido a su creciente actividad, hecho que resultó clave para la reconstrucción de estas zonas durante la posguerra.

---

4. Rodríguez Muñoz, Javier: *Asturias bajo el franquismo*. Oviedo, La Nueva España, 2010, 4.
5. Palacios, Francisco: *Caciquismo, lucha localista y revolución en el Langreo contemporáneo.* Oviedo, Lidergraf, 1992, 291.
6. Ruiz, David: «Guerra Civil y Franquismo (1936-1975)» en VV.AA: *Asturias Contemporánea 1808- 1975.* Madrid, Editorial siglo veintiuno de España, 1981, 128.
7. Rodríguez Muño, Javier: *Op. Cit.,* 2010, 9.
8. *Ibídem.*
9. VV.AA: *Asturias. El siglo XX en imágenes. 1939-1959. El primer franquismo. La larga posguerra. La autarquía.* Oviedo, Ediciones Nobel, 2007, 20.
10. *Ídem*, 30.
11. Jover Zamora, José María (dir.): «La época de Franco (1939-1975). Política. Ejército. Iglesia. Economía y administración». *Enciclopedia Historia de España Menéndez Pidal*. Madrid, Espasa Calpe, 1996, 49.
12. Rodríguez Muño, Javier: *Op. Cit.,* 2010, 9.
13. Ruiz, David: *Op. Cit.*, 129.

POLÍTICA E IDEOLOGÍA EN LA ARQUITECTURA DE POSGUERRA: LA DIRECCIÓN GENERAL DE REGIONES DEVASTADAS Y LA JUNTA NACIONAL DE RECONSTRUCCIÓN DE TEMPLOS PARROQUIALES

El final de la guerra civil en abril de 1939 trajo consigo un panorama de extensa destrucción en todo el país, el cual podía considerarse totalmente en ruinas. El nuevo régimen las tomó en su favor, pues demostraban que los alzados habían liberado a España de «las hordas marxistas» y la destrucción que habían causado. Así, el estado se mostraba a sí mismo como el encargado de la reconstrucción del país y de devolver a España la gloria de la que había hecho gala en tiempos pasados. De esta forma, comienzan a asentarse nuevos planteamientos teórico-estéticos cuyo propósito inmediato fue la búsqueda de un nuevo estilo, presente en las bellas artes, que aunase las características del llamado «espíritu nacional».

«Cuando una nueva, tanto como vieja, visión y concepción del mundo y de la vida empiezan –porque esto es cabalmente en el falangismo español– esta visión y esta concepción conquistan y penetran con sus geometrías y sus juegos todos los aspectos del espíritu. Recordando: a una nueva política, nueva arquitectura».

Víctor d'Ors[14]

Sin embargo, los distintos grupos ideológicos que formaban parte del Nuevo Régimen encontraron serias dificultadas para definir las características que fuesen símbolo de sus virtudes y objetivos a través de la arquitectura.[15] El paso esencial para disponer de un control total sobre la arquitectura lo supuso la creación del Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, perteneciente al Ministerio del Interior (cuya denominación cambió a Ministerio de la Gobernación poco después)[16] el 30 de enero de 1938, pasando a constituirse como Dirección General en el mes de agosto de 1939.

Si bien la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones fue considerada como uno de los hitos institucionales más importantes del estado franquista por su capacidad de devolver a España a la «normalidad»,[17] dentro de la arquitectura religiosa otro de los organismos de mayor relevancia fue la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales dependiente de esta Dirección General.

Este organismo, creado en 1941, fue el encargado de la recuperación del patrimonio eclesiástico y de proporcionar nuevos espacios de culto, tras los ataques

14. Diéguez Patao, Sofía: «Arquitectura y urbanismo durante la autarquía» en Bonet Correa, Antonio (coord.).: *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981, 49.

15. Doménech Girbau, Luis: «Corrientes de la arquitectura española de la posguerra» en VV.AA: *Arquitectura en regiones devastadas*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987, 63.

16. Mas Torrecillas, Vicente Javier: *Arquitectura social y Estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas.* (Tesis doctoral). UNED, 2008, 87.

17. García Alcázar, Silvia: «La revista *Reconstrucción*: Un instrumento de propaganda al servicio del Régimen» en García Cuetos, María Pilar; Almarcha Núñez-Herrador, Esther; Hernández, Ascensión: *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón, Trea, 2010, 196

sufridos durante la guerra.[18] El desencadenante original de la creación de esta junta fue la creación de la figura de «adopción parcial», cuyo objetivo principal consistía en hacerse cargo de los daños que afectasen a alguna parte concreta de las localidades, focalizando sus acciones en la reconstrucción de monumentos y patrimonio histórico-artístico;[19] Así, tratando de centrar aún más las labores de restauración y reconstrucción, el último paso a dar fue la creación de un organismo específico que se encargase de los templos, en línea con la preocupación del Nuevo Estado por la Iglesia y su patrimonio. En cuanto al sistema organizativo de esta junta, es destacable que, a pesar de ser éste centralizado, la JNRTP contaba con organismos tanto provinciales como locales, encargados de confirmar la idoneidad de los nuevos proyectos e enviarlos a Madrid.[20]

LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA: PROPAGANDA POLÍTICA Y ESTILO «FRANQUISTA»

Ese nuevo estilo al que antes hacíamos mención venía dado por la pretensión de un establecimiento de un programa estético oficial, basado en los fascismos europeos y el tradicionalismo autóctono.[21] El papel de los teóricos y arquitectos del régimen en la búsqueda de tal estilo fue esencial, pues ellos fueron quienes establecieron las directrices básicas para tal fin; uno de ellos fue Ernesto Giménez Caballero, ideólogo por antonomasia de esta nueva estética. En *Arte y Estado*, publicado en 1935, se desarrolla una teoría del arte desde un posicionamiento fascista que pretende encontrar un estilo que encaje con las ideas de unidad, nacionalismo radical, acción rectora y directora del Estado sobre la cultura, junto con la crítica a la vanguardia y la idea de arte como instrumento de propaganda.[22]

Estas ideas dieron lugar a una «unidad de estilo»,[23] siempre ligada a una serie de valores concretos, como los religiosos y los nacionales,[24] que supusieron la impronta del férreo control arquitectónico. Por ello, las características presentes en la nueva arquitectura del Estado estaban estrechamente vinculadas a la recuperación de los ideales y valores vigentes en las etapas más destacadas de la Historia de España: la Reconquista, el reinado de los Reyes Católicos y el Imperio de Felipe II. Esta vinculación pretendía reflejar una de las máximas del nuevo gobierno: la recuperación del esplendor del que España había gozado en el pasado.

---

18. Mas Torrecillas, Vicente Javier: *Op. Cit*. 122.
19. *Idem*. 121-122.
20. Cerceda Cañinzares, Francisco José: «La Junta Nacional de Reconstrucción de Templos» en García Cuetos, María Pilar; Almarcha Núñez-Herrador, Esther; Hernández, Ascensión: (coord.): *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid, Abada, 2012, 306.
21. Cabrera García, María Isabel: «El paso como condición: discurso artístico e identidad nacional durante el primer franquismo» en García Cuetos, María Pilar; Almarcha Núñez-Herrador, Esther; Hernández, Ascensión: *Op. cit,*, 2012, 47.
22. *Ibídem.*
23. Andrés Eguiburu, Miriam: *Op. cit.,* 47.
24. Wahnón, Sultana: *La estética literaria de posguerra.* Amsterdam, Rodop, 1999, 40.

El rescate de estos valores pasados, desembocó en la puesta en práctica de los historicismos, siendo elegidos El Escorial y la arquitectura herreriana, debido a su identificación con la sobriedad, monumentalismo, unidad y orden; así como el neoclasicismo de Villanueva y Ventura Rodríguez. Sin embargo, la DGRD no se sirvió exclusivamente de estos dos estilos para todas sus obras, sino que los utilizó únicamente en edificios oficiales, dejando la corriente teórica casticista para otras tipologías constructivas,[25] por lo que podemos concluir que su forma de actuar no era unívoca.

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LA AUTARQUÍA EN ESPAÑA

Tras el final de la contienda, se comenzaron a exaltar tanto los pueblos como las iglesias en estado ruinoso[26] por representar unos ideales que resurgirían con la victoria del bando alzado, y estos ideales, tal y como hemos manifestado, buscaban su legitimidad en un pasado al que no se dudó en instrumentalizar.[27]

Asimismo, el régimen asimiló la guerra con una cruzada y convirtió el tradicionalismo católico en uno de sus pilares fundamentales, hecho que, unido a la pretendida recuperación de las glorias pasadas, acabó también en la recuperación de los historicismos.

Las actuaciones desempeñadas tanto por la Dirección General de Regiones Devastadas como por la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales pretendían dejar patente la idea de la destrucción provocada por los republicanos y la reconstrucción del país en que trabajaban los nacionales;[28] sin embargo, éstas no buscaban únicamente la propaganda centrándose en el ensalzamiento de Franco como «Caudillo de la reconstrucción».[29] Así, tanto las concentraciones religiosas como las propias obras eclesiásticas resultan de vital interés,[30] pues fueron instrumentalizadas, ya que la reconstrucción de la arquitectura religiosa presentaba un claro matiz de ensalzamiento simbólico de uno de los nuevos pilares del régimen, muy dañado durante la guerra: la Iglesia.

No obstante, la forma de actuar, en cuanto a restauraciones, reconstrucciones y edificios de nueva planta religiosos, no respondió exclusivamente a los ideales estatales como defendía Giménez Caballero y como venía sucediendo en la arquitectura civil, sino que también estuvo condicionada por la propia Iglesia. Así, dentro de la línea de recuperación de los historicismos, en el caso de la arquitectura religiosa se buscaron aquellos que representaban los grandes momentos de la Cristiandad

25. Llorente, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1975). Política y Sociedad.* Madrid, Síntesis, 2000, 81-82.

26. Urrutia, Ángel: *Arquitectura española del siglo XX.* Madrid, Cátedra, 2003, 354.

27. Pérez Rojas, Javier: *El siglo XX. Persistencias y rupturas.* Madrid, Sílex, 1994, 163.

28. Andrés Eguiburu, Miriam: «Imágenes de posguerra: adopciones y transformaciones en el paisaje asturiano», *La Albolafia*, 5, (2015), 90

29. Andrés Eguiburu,, Miriam: «Los pueblos adoptados en Asturias: el concejo de Nava» en García Cuetos, María Pilar; Almarcha Núñez-Herrador, Esther; Hernández, Ascensión: *Op. cit.*, 2010, 192.

30. Urrutia, Ángel: *Op. cit.,* 365.

como el gótico y el barroco; por otro lado, el románico fue defendido como estilo adecuado para estas nuevas arquitecturas por ser una muestra perfecta de la unión Estado –Iglesia, siendo considerado, por algunos, el estilo «de ese nuevo imperio: La Cristiandad [...]».[31]

Sin embargo, la DGRD no actuó siempre de la misma manera, ya que podía seguirse tanto la línea oficial como la casticista, reflejando las formas propias de construir de la región. Por otra parte, si bien en ocasiones se reconstruyen edificios en los que continúan trazados previos a la destrucción del templo, quizás debido a la búsqueda de un mayor arraigo en la memoria colectiva, en otras ocasiones se utilizó el modelo propio de la Dirección.

Este modelo se basaba en una iglesia de una gran nave, con entrada sotocoro y un presbiterio independiente, que estaba ligeramente elevado sobre el resto del templo, y que contaba con las dependencias parroquiales en una crujía que flanqueaba la nave por cada uno de sus lados.[32] De la misma manera, los campanarios comenzaron a gozar de una gran importancia, pues convertían a la iglesia en uno de los hitos principales tanto en el *skyline* como en la trama urbanística.

En el contexto español y siguiendo estos modelos, destacan las reconstrucciones de las iglesias de localidades tan icónicas y relevantes durante la guerra como Aravaca y Brunete, en Madrid, y Belchite en Zaragoza, localidades estas últimas muy significadas y, por tanto, muy relevantes a la hora de analizar los procesos de reconstrucción.

En cuanto a la arquitectura religiosa de toda la región asturiana, mayoritariamente se procedió a la reconstrucción a través de la vertiente casticista, hecho que convierte a la arquitectura de la zona en uno de los ejemplos más interesante del país. Esto se debe a que, además de contar con ejemplos en los que se presentan estilos como el gótico, el barroco o el románico, durante el período de reconstrucción en Asturias también se utilizó un estilo de gran austeridad muy en la línea del Régimen: el prerrománico asturiano. Por ello, contamos con ejemplos de arquitectura religiosa en los que se manifiesta este estilo tan único en España y que hace especial a las iglesias de la región.

FRANCISCO SOMOLINOS Y SU TRAYECTORIA ARQUITECTÓNICA

Nacido en México en 1908, se tituló como arquitecto por la Escuela de Madrid en 1934 y falleció en Madrid en 1999.[33] Su vida profesional estuvo estrechamente vinculada a la de su hermano Federico, junto al cual estableció su estudio en Oviedo, con extensiones en Gijón y Langreo.[34]

---

31. Palabras del Marqués de Lozoya en URÍA, Jorge: *Cultura oficial e ideología en la Asturias franquista: el IDEA*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1984, 107.
32. Blanco, Manuel: «España Una» en en VV.AA: *Op. Cit*., 29.
33. Aranda Iriarte, Joaquín: *Autores de arquitectura en Asturias.* Madrid, Rigel, 2011, 315.
34. *Ibídem*.

La vinculación de Francisco Somolinos con el concejo langreano se produjo a partir de 1938, momento en que salió a concurso la plaza de arquitecto municipal, a la que se presentaron también su hermano Federico e Ignacio Álvarez Castelao.[35] Francisco obtuvo el puesto, el cual desempañaría durante los dos años siguientes desarrollando sendos proyectos de reforma del Ayuntamiento del concejo y la reconstrucción de la nueva iglesia parroquial, ambos en la localidad de Sama.

Además, Somolinos, al contrario que su hermano Federico, también formó parte de un extenso grupo de arquitectos que trabajaron para la Dirección General de Regiones Devastadas,[36] motivo por el que intervino en la construcción y reconstrucción de numerosos edificios a lo largo de toda la geografía asturiana.

En solitario, o firmando los proyectos junto a su hermano, además de su proyecto de la rula de Avilés en 1941, se encargó del diseño de numerosos edificios de viviendas en Oviedo así como de los Colegios Mayores de San Gregorio y Valdés Salas en la misma ciudad en 1942 y 1943, respectivamente.[37] Por otro lado, tras dejar el puesto de arquitecto municipal de Langreo, mantuvo una estrecha relación con el concejo, pues en 1947, junto a su hermano, realizó la ampliación del Barrio Urquijo,[38] perteneciente al numeroso conjunto de viviendas producto del paternalismo industrial de Duro-Felguera.

Dentro de la arquitectura religiosa, además de la iglesia parroquial de Sama de Langreo, también realizó los proyectos de la iglesia de San Pedro en Gijón (1945), el Santuario del Viso, Salas (1954), la iglesia de Santullano, Mieres (1955), la iglesia de Pola en Pola de Lena (1956) y participó en la restauración de Santo Tomás de Canterbury en Avilés.[39]

HISTORIA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIGO APÓSTOL: CONSTRUCCIONES DE ANTES Y DESPUÉS DE LA GUERRA

LA VILLA DE SAMA COMO PARROQUIA Y LA IGLESIA DE SAN EULOGIO

La villa de Sama perteneció a la parroquia de San Esteban de Ciaño, localidad aledaña, hasta el último cuarto del siglo XIX, momento en que se erigió como parroquia propia.[40] Así, en 1876 se planteó la construcción de una nueva capilla acorde con la gran feligresía con que contaba la parroquia debido al crecimiento demográfico

35. Funés Hurlé, Lucía: «Los arquitectos municipales de Langreo: Apuntes» en VV.AA: *Portfolio Fiestas de Santiago*. Langreo, Cajastur, 2008, 68.
36. VV.AA.: *Op. cit.*, 152.
37. Aranda Iriarte, Joaquín: *Op. cit.,* 315.
38. Funés Hurlé, Lucía: *Op. cit.,* 2008, 65.
39. Aranda Iriarte, Joaquín: *Op. cit.,* 315.
40. Platero Fernánez-Candaosa, Ramón: *Templos parroquiales construidos durante el pontificado de Fray Ramón Martínez Vigil, O. (1884-1904)*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2005, 130.

causado por el auge de la industria minera en la zona, sin embargo esta idea no se llevaría a cabo hasta 1885.[41]

La nueva capilla comenzó a construirse encontrándose bajo la advocación del mártir San Eulogio, no obstante su capacidad parecía insuficiente para la feligresía, motivo por el cual se solicitó una subvención al Gobierno para proceder a su ensanche, y cinco años después se procedió a la inauguración del templo.[42]

La nueva iglesia de San Eulogio presentaba un estilo historicista neo-gótico, con una planta de cinco naves y se mantendría intacta hasta la Revolución de Octubre, en 1934, cuando sufrió numerosos daños. El posterior estallido de la Guerra Civil dos años después provocó la completa destrucción del templo, y tras el final de la contienda se decidió apostar por la construcción de una nueva iglesia.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA ACTUAL IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL

Antes de continuar, parece necesario aclarar la advocación de esta iglesia, pues en un principio hemos hablado de una iglesia consagrada a San Eulogio y, posteriormente a Santiago Apóstol. Tras la independencia parroquial, la titularidad correspondía a San Eulogio; no obstante, la inauguración coincidió con la celebración de las fiestas de Santiago, el 25 de julio, ya que la advocación se había modificado a favor del apóstol.[43] No obstante, el cambio efectivo se realizaría con posterioridad, ya que tuvo que ser aprobado por el Vaticano.[44]

La destrucción de la iglesia parroquial de San Eulogio (Figura 1) supuso la creación de una Comisión pro Reconstrucción del templo[45], la cual encargó a Francisco Somolinos la realización de un nuevo proyecto para el templo mientras desempeñaba el cargo de arquitecto municipal, como referíamos con anterioridad.

Antes de proceder al diseño de las trazas de la nueva iglesia (Figura 2) y la realización de la memoria constructiva, Somolinos fue el encargado de redactar diversos informes sobre el estado en que se encontraba el templo, gracias a los cuales sabemos que a fecha de 18 de julio de 1939 el templo estaba valorado en 590.000 pesetas, sin embargo su voladura con dinamita hizo que quedase reducida a escombros y siendo los daños equivalentes al valor total del inmueble.[46] De la misma manera, gracias a otra certificación escrita por el arquitecto, sabemos que el emplazamiento elegido para la nueva construcción del templo fue el mismo en que se encontraba

41. Ídem, 130-131.
42. Funés Hurlé, Lucía: «La iglesia parroquial de Santiago Apóstol» en VV.AA: *Portfolio Fiestas de Santiago.* Langreo, Cajastur, 1999, 66.
43. Soldevilla, Alejandro: « La Iglesia de Sama» en VV.AA: *Op. cit.*, 2008, 100.
44. Funés Hurlé, Lucía: *Op. cit.*, 1999, 69.
45. *Idem.*, 68.
46. Archivo General de la Administración (AGA), Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, Somolinos, Francisco: «Certificación», octubre 1939.

FIGURA 1. DESTRUCCIÓN DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN EULOGIO
[FERNÁNDEZ, José: *Langreo en el pasado, Álbum fotográfico 1925-1950.* Oviedo, Ed. AFL, 1996].

el anterior pues la iglesia no estaba sujeta a alineación, tal y como certificaban las obras que se hallaban fuera de los cimientos.[47]

En el mismo mes de octubre de 1939, momento de escritura de las certificaciones anteriormente mencionadas, Francisco Somolinos procedió al diseño de las trazas del nuevo proyecto, así como a la redacción de la memoria constructiva. En ella, se explica que la ubicación del templo, aprovechando los cimientos del anterior, se encuentra al fondo de una plaza y sobre una elevación de terreno, motivo por el que está rodeada en su frente y lateral por escalinatas que faciliten el acceso[48] a la misma. También podemos extraer que, a pesar de que Somolinos tuviese que proyectar un nuevo templo, no se puede dejar de notar las similitudes entre el templo destruido durante la guerra y el que fue diseñado por él, quizás motivo por el propósito de mantener la idea de iglesia presente en el imaginario de los parroquianos, aunque el nuevo templo, por su magnificencia, respondía claramente a la intención de superar la imagen del anterior:[49]

47. AGA, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, SOMOLINOS, Francisco: «Certificación», octubre 1939.

48. AGA, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, SOMOLINOS, Francisco: «Memoria del proyecto para la iglesia parroquial de Sama de Langreo», hoja 1, octubre de 1939.

49. GARCÍA CUETOS, María Pilar: «Las iglesias parroquiales de Sama de Langreo» en VV.AA: *Op. cit.*, 2008, 82.

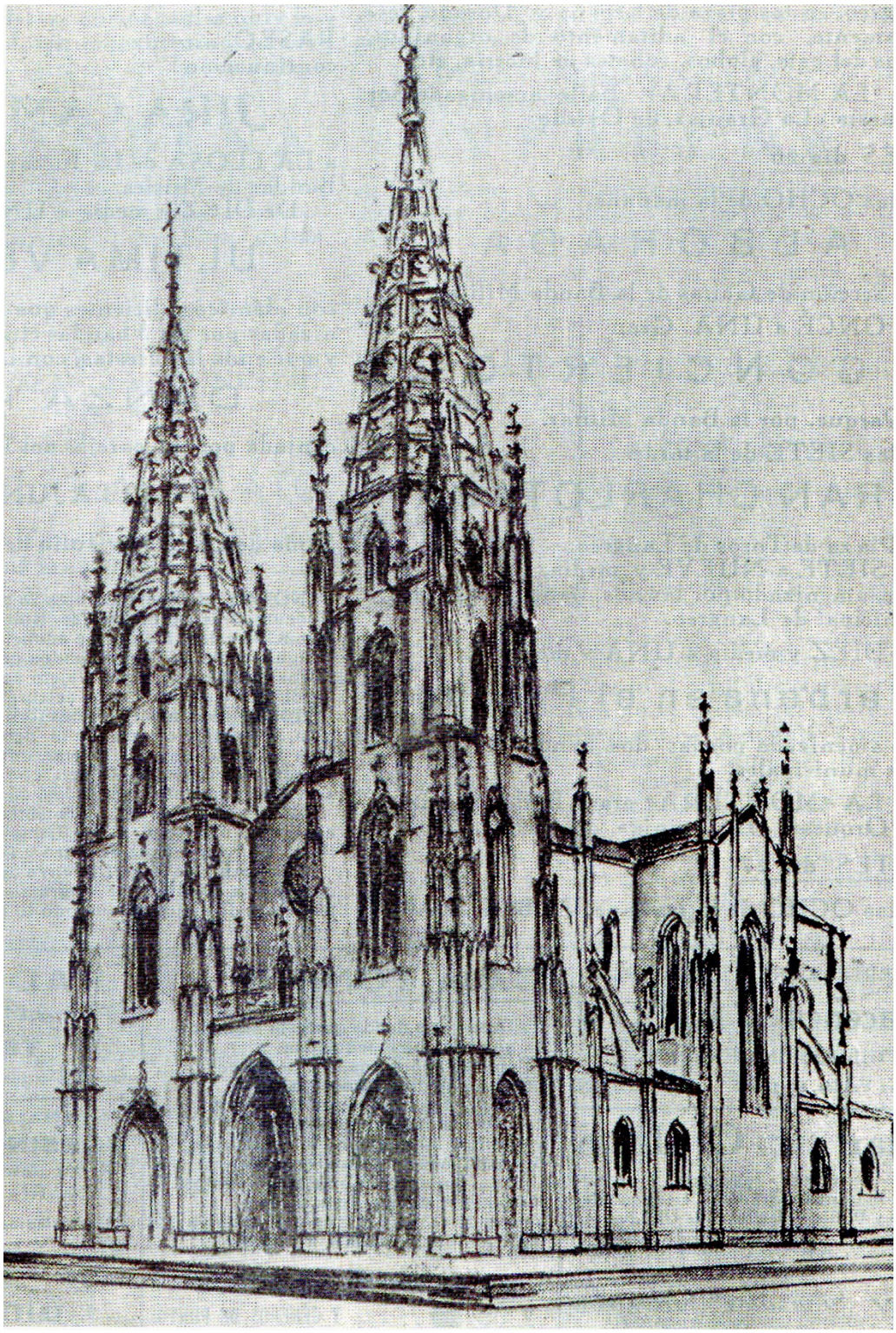


FIGURA 2. DIBUJO DEL PROYECTO PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE FRANCISCO SOMOLINOS
FELGUEROSO DURÁN, Antonio Ramón y FERNÁNDEZ GARCÍA, Aladino, *Las fiestas de Santiago en Sama. Un siglo de historia (1899-1999)*. Mieres, Sociedad de Festejos de Santiago, 2000, p. 108.

FIGURA 3. CATEDRAL DE OVIEDO. Fotografía de la autora.

FIGURA 4. FACHADA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL. Fotografía de la autora.

«Ya que la antigua tenía trazas góticas y el pueblo esta orgulloso de este estilo, la nueva ha de proyectarse de forma que no se extrañe en el nuevo edificio el recuerdo del anterior en su estilo, forma y silueta».[50]

Aunque no se abandonase la idea del templo anterior, parece innegable que el modelo seguido por Somolinos en el diseño de este templo responde claramente al de la Catedral de Oviedo[51] (Figura 3), por lo que parece que siguió las pautas establecidas por la Dirección General de Regiones Devastadas que marcaban la recuperación de los regionalismos, utilizando como base las arquitecturas con que contaban las regiones en que se encontraban las Comisiones, en este caso la de la zona norte, sita en Oviedo.

El nuevo templo parroquial se proyectó con planta de cruz latina de tres naves, crucero destacado en planta, ábside poligonal y dos torres resaltantes del cuerpo principal (Figura 4). Sus similitudes respecto a la Catedral se observan de forma más acusada al exterior, especialmente en lo referido a la distribución de la fachada, a pesar de que ésta cuente sólo con una torre. El hecho de que el templo proyectado por Somolinos presente una imagen más común de una iglesia con dos torres se explica por el interés, mencionado anteriormente, de mantener viva la imagen de la iglesia que había sido destruida durante el conflicto bélico, coincidiendo este hecho con una de las dos formas de reconstrucción de Regiones Devastadas. Así, el nuevo templo presenta una morfología exterior intermedia entre el templo decimonónico y la Catedral pues presenta un pórtico de tres arcos apuntados, correspondientes a las naves y de mayor tamaño el central.

Centrándonos en las torres, éstas son dos de los elementos más llamativos de la iglesia parroquial debido a la verticalidad y monumentalidad que le aportan. La iglesia de Santiago Apóstol es una clara muestra de la importancia de las torres para la arquitectura de Regiones Devastadas como hito dentro del entramado urbanístico, pues la altura de estos elementos aumentó en 10 metros con respecto al templo anterior, aunque sin alcanzar los ochenta metros de altura de la torre de la Catedral;[52] por ello, aunque la estructura de las torres resulta también similar, las del templo langreano presentan menos vanos debido a su menor desarrollo en altura. Otra de las diferencia entre las torres es que en lugar de contar con sendas flechas tetralobuladas como la diseñada por Gil de Hontañón para la catedral, las diseñadas por Somolinos presentan una forma poligonal octogonal, de las que parten los chapiteles. Éstos mantienen, también, gran parecido con los del templo catedralicio, aunque son mucho más sencillos.

Por otro lado, tanto el rosetón, muy sencillo en cuanto a la tracería, como los contrafuertes de la fachada rematados con pináculos, al igual que los del resto del templo, están concebidos bajo los preceptos del neo-gótico; sin embargo, no debemos olvidar que en estos momentos nos encontramos ante reinterpretaciones contemporáneas de este estilo y no meras copias, motivo por el que las soluciones

50. AGA, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, Somolinos, Francisco: «Memoria del proyecto para la iglesia parroquial de Sama de Langreo», hoja 1, octubre de 1939.

51. García Cuetos, María Pilar: *Op. cit.,* 83.

52. *Ídem,* 84.

utilizadas pretenden representar unos mismos ideales pero de forma mucho más sencilla.

De la misma manera, el resto de la apariencia de esta iglesia parroquial se corresponde con los modelos góticos en tanto en cuanto sus elementos arquitectónicos, como arbotantes y decoración exterior, aunque simplificada, muestran una clara reinterpretación y asimilación estilística (Figura 5).

FIGURA 5. LATERAL DEL TEMPLO. VISTA DE ELEMENTOS NEOGÓTICOS. Fotografía de la autora.

Al interior, observamos como el cuerpo de naves, siendo de mayor altura la central, aparece cubierto por bóvedas de crucería sustentadas por arquerías apuntadas que descansan sobre pilares cruciformes con columnillas adosadas.

Uno de los aspectos más llamativos de este templo son las veinticuatro vidrieras, muy características también de la arquitectura religiosa gótica, fabricadas en el taller Vidrieras Bilbao, destacado centro de producción por aquel entonces[53] (Figura 6).

La situación económica en que se encontraba España durante la posguerra resultó determinante para la reconstrucción del país y, por tanto, también en la reconstrucción de la arquitectura religiosa. Esto produjo que en muchas ocasiones, y tal y como se manifiesta en la memoria descriptiva del proyecto de Somolinos, se escogiese «piedra artificial, como material base, para su ejecución por el excesivo coste que supondría construirla de piedra natural».[54] Sin embargo, la cantidad

53. *Ídem,* 89.

54. AGA, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, SOMOLINOS, Francisco: «Memoria del proyecto para la iglesia parroquial de Sama de Langreo», hoja 2, octubre de 1939.

FIGURA 6. VISTA DE LAS VIDRIERAS DE LA CABECERA. Fotografía de la autora

presupuestada para las obras de reconstrucción del templo ascendía a seiscientas noventa y un mil seiscientas cuarenta y cuatro pesetas, motivo por el que desde octubre de 1939, las peticiones de subvención comenzaron.

Así, en octubre de 1939, D. Modesto Álvarez Hurtado, cura regente de Sama envía una carta al Presidente de la Junta Provincial de Regiones Devastadas en la que pide auxilio económico por el presupuesto total de la reconstrucción, indicando que las obras ya habían comenzado pero únicamente debido a los donativos de los feligreses.[55]

No obstante, las ayudas no se recibieron en un primer momento y esto motivó una segunda carta del cura de Sama pidiendo subvenciones económicas. Don Modesto Álvarez admitía haber realizado un llamamiento a la feligresía para contribuir a la reconstrucción de su templo, de forma que en un solo año (de octubre de 1938 a octubre de 1939) habían conseguido 56.000 pesetas de donativos y otras 2.500 de contribuciones mensuales; sin embargo, debido al aumento de carestía de la vida y al conocimiento de que el Estado contribuía con subvenciones a la reconstrucción de templos parroquiales, esas contribuciones habían mermado de forma considerable. También se menciona el apoyo solicitado a las empresas sitas en la zona, en especial la famosa siderúrgica Duro-Felguera, pero como en su zona de influencia los templos a reconstruir eran numerosos, desde la junta directiva se decidió ayudar proporcionando materiales a precios reducidos, en lugar de donaciones económicas. Por todo ello, el párroco hace constar en su carta que de no recibir la subvención prometida de 300.000 pesetas, se verían obligados a paralizar las obras.[56]

Las peticiones de auxilio económico no finalizaron en 1940, ya que contamos con otro escrito del párroco al presidente de la Junta Nacional de Templos en agosto de 1941 en donde se solicita una subvención de 250.000 pesetas, correspondiente a una parroquial de 7.500 feligreses, para poder continuar las obras hasta la habilitación del templo para el culto, después de haber agotado los donativos e incluso haber solicitado la Junta Parroquial un préstamo de 100.000 pesetas.[57]

Finalmente, las obras fueron finalizadas y el 25 de julio de 1942 la iglesia fue inaugurada.

CONCLUSIONES

La arquitectura religiosa del franquismo ha supuesto una línea de investigación escasamente desarrollada, aunque en los últimos tiempos ha comenzado a nutrirse de un mayor número de estudios. No obstante, en el caso de la arquitectura religiosa asturiana, el número de investigaciones con que se cuenta es considerablemente

55. AGA, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, Álvarez Hurtado, Modesto: «Carta al Presidente de la Junta Provincial de Regiones Devastadas», octubre de 1939.

56. AGA, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, Álvarez Hurtado, Modesto: «Carta», marzo de 1940.

57. AGA, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, Álvarez Hurtado, Modesto: «Carta», agosto de 1941.

reducido, a excepción de algunos ejemplos de templos en grandes ciudades o en poblaciones adoptadas durante el proceso de reconstrucción.

El actual Principado de Asturias, a principios de los años cuarenta, también mostraba la urgente necesidad de reconstrucción que apremiaba al régimen, muy interesado en estos momentos en mostrarse a sí mismo como el encargado de devolver al país a la normalidad. De esta manera, y, al igual que sucedió en otras regiones de España, tras la creación de organismos como la Dirección General de Regiones Devastadas y la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales, se procedió a la restauración y reconstrucción de las iglesias que habían sido dañadas o destruidas durante la contienda.

A través de estos organismos, el nuevo estado mantenía un férreo control sobre la nueva arquitectura, pues no debemos olvidar que la DGDR contaba con distintas comisiones distribuidas a lo largo de la geografía española, encontrándose la del norte en Oviedo, y que la JNRTP se subdividía en distintas juntas, de las cuales formaban parte tanto seglares vinculados al Régimen como eclesiásticos.

En la praxis de la arquitectura religiosa, se comenzaron a construir templos de gran valor simbólico, que se convirtieron en hitos dentro del nuevo urbanismo español, ensalzando así a la Iglesia, uno de los pilares más importantes del Estado, hecho de especial relevancia en lugares conflictivos durante la guerra, como eran las zonas industriales o cuencas mineras.

Asimismo, en estos momentos se buscaba en la reconstrucción la utilización de los estilos que representasen los momentos de mayor esplendor de la Cristiandad, dentro de los cuales destaca el gótico, presente en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol.

Si bien es verdad que en muchas ocasiones podía ser el arquitecto, en este caso Francisco de Somolinos, quien decidiese qué estilo y elementos formales utilizar en el nuevo templo, no podemos obviar algunas cuestiones: la primera, Somolinos estaba estrechamente vinculado a la Dirección General de Regiones Devastadas, tal y como consta en documentación de la Dirección General de Arquitectura; la segunda, el propio arquitecto manifiesta en la memoria del proyecto de la nueva iglesia que le parece adecuada la elección del gótico como estilo, pues el templo anterior era neogótico, siguiendo así una de las formas de actuación del Regiones Devastadas; y, finalmente, tampoco podemos pasar por alto que la zona de actuación de la Dirección General se dividía en siente zonas y Oviedo era la capital de la zona norte, motivo por el que la Catedral de Oviedo y el gótico no dejaban de ser un referente para la arquitectura religiosa de Asturias.

Por otro lado, las limitaciones económicas, tan características del período de autarquía, resultaron de vital importancia en el proceso de reconstrucción de España, limitando en muchas ocasiones los trabajos por la carestía de materiales, etc. Sin embargo, el estudio de la reconstrucción en el territorio asturiano y, más concretamente, en las zonas industriales como Langreo, resultan de gran interés ya que durante la posguerra, el auge de la industria, debido a la coyuntura belicista internacional, las colaboraciones de la feligresía dentro de sus posibilidades, y las ayudas necesarias por parte del Estado permitieron la construcción de numerosos templos en zonas consideradas altamente conflictivas durante la guerra y la posguerra.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés Eguiburu, Miriam: «Imágenes de posguerra: adopciones y transformaciones en el paisaje asturiano», *La Albolafia*, 5, (2015).

Aranda Iriarte, Joaquín: *Autores de arquitectura en Asturias.* Madrid, Rigel, 2011

Bonet Correa, Antonio (coord.): *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981.

García Cuetos, María Pilar; Almarcha Núñez-Herrador,, Esther; Hernández, Ascensión: *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón, Trea, 2010.

García Cuetos, María Pilar; Almarcha Núñez-Herrador, Esther; Hernández, Ascensión: (coord.): *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid, Abada, 2012.

Jover Zamora, José María (dir.): «La época de Franco (1939-1975). Política. Ejército. Iglesia. Economía y administración». *Enciclopedia Historia de España Menéndez Pidal*. Madrid, Espasa Calpe, 1996.

Llorente, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1975). Política y Sociedad.* Madrid, Síntesis, 2000.

Mas Torrecillas, Vicente Javier: *Arquitectura social y Estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas,* (Tesis doctoral), UNED, 2008.

Palacios, Francisco: *Caciquismo, lucha localista y revolución en el Langreo contemporáneo.* Oviedo, Lidergraf, 1992.

Pérez Rojas, Javier: *El siglo XX. Persistencias y rupturas.* Madrid, Sílex, 1994.

Platero Fernánez-Candaosa, Ramón: *Templos parroquiales construidos durante el pontificado de Fray Ramón Martínez Vigil, O. P. (1884-1904)*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2005.

Rodríguez Muñoz, Javier: *La Guerra Civil en Asturias*. Oviedo, La Nueva España, 2006.

—: *Asturias bajo el franquismo*. Oviedo, La Nueva España, 2010.

Uría, Jorge: *Cultura oficial e ideología en la Asturias franquista: el IDEA*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1984.

Urrutia, Ángel: *Arquitectura española del siglo XX.* Madrid, Cátedra, 2003.

Vilar, Pierre: *La Guerra civil española*. Barcelona, Crítica, 1986.

VV.AA: *Asturias Contemporánea 1808- 1975.* Madrid, Editorial siglo veintiuno de España, 1981.

VV.AA: *Arquitectura en regiones devastadas*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987.

VV.AA: *Portfolio Fiestas de Santiago.* Langreo, Cajastur, 1999.

VV.AA: *Asturias. El siglo XX en imágenes. 1939-1959. El primer franquismo. La larga posguerra. La autarquía.* Oviedo, Ediciones Nobel, 2007.

VV.AA: *Portfolio Fiestas de Santiago*. Langreo, Cajastur, 2008

Wahnón, Sultana: *La estética literaria de posguerra.* Amsterdam, Rodop, 1999.

FUENTES DOCUMENTALES INÉDITAS

Archivo General de la Administración, Fondo Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3931, carpeta 26, *Proyecto para la iglesia parroquial de Sama de Langreo*.

ESPACIOS RESONANTES: DEL PAISAJE SONORO DE LAS TRINCHERAS A LA ESCUCHA DEL SILENCIO EN ALFONSO REYES Y JOHN CAGE[1]

RESONANT SPACES: FROM THE SOUNDSCAPES OF THE TRENCHES TO THE HEARING OF SILENCE IN ALFONSO REYES AND JOHN CAGE

Rocío Garriga Inarejos[2]

Received: 12/11/2015 · Approved: 27/1/2016
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15523

Resumen

En el presente artículo se aborda la implicación del silencio en la escucha. El objetivo principal consiste en mostrar por qué el silencio constituye en *su acción* un *espacio resonante*, esto es: un lugar para la recepción, creación e interpretación de sentido. Con el fin de acometer esta cuestión, en el texto se tratan: la relevancia del silencio para las artes según las dos posguerras, la percepción del silencio y agudización del sentido del oído durante la Gran Guerra, los ejercicios de escucha en la vanguardia española, observaciones a la obra *4'33"* de John Cage y otras interpretaciones contemporáneas de esta pieza. El recorrido que se plantea a lo largo del texto no sólo muestra que la aportación de Cage tiene sus matices, también subraya la relevancia histórica de las prácticas realizadas en el territorio español y la determinación que supone el silencio en las artes y la sociedad, pues desde el siglo XX no ha dejado de ser el eje de esa relación dialógica y coextensiva que se da entre ambas.

Palabras clave

Silencio; Escucha; Paisaje sonoro; Guerra; Arte sonoro; Poesía fonética; Vanguardias.

Abstract

The present paper addresses the issue of the implication of silence on hearing. The main objective is to show why silence is in *its action*, a *resonating space*, i.e. a place for the reception, creation, and interpretation of sense. In order to achieve

1. El texto que se presenta a continuación forma parte de los resultados obtenidos en el Proyecto I+D *Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad [Proyecto Ref. HAR 2014-58869-P].

2. Profesora asociada del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza.

such issue are discussed in the text: the relevance of silence for the arts, according to the two post-war periods, the perception of silence and awareness of hearing during the Great War, the listening exercises in Spanish Avantgarde, observations on John Cage's *4'33"* piece of work, and other contemporary interpretations of that piece. The text will expose not only that the contribution of Cage has its nuances, but also the historical significance of the practices in the Spanish territory. This highlights the determination that silence implies for the arts and society because, from the Twentieth Century, silence has continued being central to the dialogic and coextensive relationship that exists between them.

Keywords

Silence; Hearing; Soundscape; War; Sound art; Phonetic poetry; Avantgardes.

ARTE Y SILENCIO EN TIEMPOS DE GUERRA

El tiempo quiere helarse sobre nosotros
desolando todo aquello que no fuimos
Pero hoy detiene su fuerza impune
ante la serena magnitud de la nuestra.[3]
Vicente Ponce

En 1918 el expresionista Kasimir Edschmid dijo: «Nadie pone en duda que lo que aparecía como realidad exterior no habría sido lo auténtico. Es necesario que la realidad exterior sea creada por nosotros».[4] Así lo refiere Ortega, el ser humano necesita crear un segundo mundo que le ayude a comprender el primero *a posteriori*:[5] esto es lo que comporta la pulsión al conocimiento, la necesidad de integración y el deseo de comprensión.

Las dos posguerras del siglo XX han constituido –en términos estéticos– momentos decisivos para el *silencio* en las artes, la sociedad y la cultura. A pesar de que, como indica Peter Gay, gran parte de los movimientos artísticos, literarios e intelectuales que marcaron la década de los años veinte tuvieran su inicio mucho antes de 1914[6] y de que su desarrollo se viera interrumpido por las exigencias del conflicto bélico, a muy grandes rasgos –y sólo en cierto sentido– puede diagnosticarse que el impacto de la Gran Guerra se tradujo en el terreno de las artes de modo ciertamente positivo. En los años que siguieron al conflicto, las vanguardias reelaboraron el silencio asociado al trauma vivido con cierta inmediatez, impregnando no sólo el mundo de la actividad cultural, sino también a la sociedad en general, con nuevas propuestas y otras reflexiones, se innovaba en los discursos y despuntaban otras formas de expresar.

En torno a los años 40 el escritor y periodista valenciano Samuel Ros expresó en un artículo para prensa: «El mundo jamás ha conocido ruido tan fuerte como el que produce la guerra actual. No hay estrépito comparable a esta tormenta de tanques, cañones y aviones bombarderos. Una sola de estas jornadas truena más que todas las batallas sumadas de la Historia. [...] Yo he llegado a creer que desde cualquier rincón de la tierra podría escucharse el fragor de la contienda si todos nos calláramos por un momento».[7] Y añade: «Muchas generaciones –empezando por la más sorda– se han de conmover y temblar al oír en el futuro este ruido de guerra,

3. Ponce, Vicente: *Frío en los alrededores de la palabra*. Valencia, Azotes Caligráficos, 2010, 59.

4. Edschmid, Kasimir: *Expressionismus in der Dichtung, Die Neue Rundschau,* marzo de 1918. Citado en: Michaud, Éric: *La estética nazi. Un arte de la eternidad: la imagen y el tiempo en el nacional-socialismo.* Traducción de Antonio Oviedo. Córdoba, Adriana Hidalgo Editora, 2009, 23.

5. «El hombre es un ser *in fieri* y *una entidad infinitamente plástica de la que puede hacer lo que se quiera*». Ortega y Gasset citado en: Rábade, Sergio: *Teoría del conocimiento*. Madrid, Akal, 1998, 45.

6. Gay, Peter: *Freud. Una vida de nuestro tiempo.* Barcelona, Paidós, 1990, 388.

7. Ros, Samuel: «El Ruido del Mundo», en Ros Samuel: *Antología.* Introducción y selección de Medardo Fraile. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002, 441.

que no acabará cuando termine la pelea. [...] Entonces podrá escuchar el hombre el silencio, que es algo más fuerte que el ruido para su conciencia».[8]

El trauma provocado por la Segunda Guerra Mundial fue mucho más profundo, afectó de un modo diferente a como conmocionó el impacto de la Primera. En esta ocasión *los tiempos fueron otros.* De sobra es conocido que después de 1945 el asombro, el horror y la consternación sumieron a Europa en un profundo silencio, un silencio que no sólo era personal sino también colectivo, un silencio que caló hondamente en el terreno de la producción cultural de toda índole: creaciones plásticas, literarias, dramatúrgicas, musicales...[9]

Sobre esta cuestión existen muchos escritos, distintos puntos de vista que abordan ese silencio, para tratar de *explicarlo* y *conocerlo*, para tratar de elaborarlo. Entre quienes se han dedicado a ello: George Steiner[10], Ihab Hassan[11] o Susan Sontag.[12]

ESCUCHAR EN EL SILENCIO PARA *VER* EN LA OSCURIDAD: 1914-1918

Cuando se es presa de un tifón no se está en disposición de apreciar el arte de navegar.[13]
Chantal Maillard

Paul Klee dio cuenta de lo siguiente en su diario en 1914: «Cuanto más espantoso es el mundo (como hoy, precisamente), tanto más abstracto el arte».[14] Que el impacto de las dos guerras supusiera una gran transformación cultural es un potente indicativo de que la relación dialógica y coextensiva dada entre el arte y la sociedad es indispensable para comprender al ser humano en el mundo.

Karl Kraus fundó en 1899 *Die Fackel* [*La Antorcha*] con la intención de denunciar públicamente la corrupción a la que fue sometido el lenguaje con motivo de la

8. *Ibidem.*

9. No cabría aquí tematizar la conveniencia o no de la representación artística del trauma; es más, la postura que subyace y mantiene el presente texto es sencillamente afirmativa y en cierto sentido contraria a la conocida máxima *no más poesía después de Auschwitz* de Adorno, de la que, por cierto –como ya se sabe–, acabó retractándose. *Cfr.*: Adorno, Theodor: *Notas sobre literatura.* Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003, 403.

10. Steiner, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano.* Barcelona, Gedisa, 1994. En este ensayo Steiner hace del silencio, como impotencia y renuncia, un motivo de análisis pertinente para las obras literarias de los grandes autores de principios del siglo XX. Steiner deduce la importancia del silencio como factor determinante de la cultura, del amplio tratamiento que se hace del mismo en el terreno de la literatura.

11. Hassan, Ihab: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Litterature*. New York, Oxford University Press, 1971. El autor indica en este texto que el silencio no sólo es la metáfora que designa el carácter de la literatura del s. XX, sino también que es una metáfora muy apropiada para referir el carácter de la cultura en la época posmoderna.

12. Sontag, Susan: *Estilos Radicales*. Madrid, Santillana Ed. Generales, 2002. En este ensayo Sontag se refiere a una «estética del silencio» para significar esa tendencia a la inmaterialidad de la obra plástica que comenzó a ser tan frecuente en los años 60.

13. Maillard, Chantal: «Estética y mística. La doble función de la palabra en la tradición India», en Vega, Amador, Rodríguez Tous, Juan Antonio, y Bouso, Raquel (eds.): *Estética y religión: el discurso del cuerpo y sus sentidos*. Barcelona, Er. Revista de Filosofía Documentos, 1998, 199-210, 208.

14. Subirats, Eduardo: «Angustia y abstracción», en VV.AA: *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas*. Barcelona, Editorial Blume, 1980, 66.

Guerra: «El lenguaje ha podrido a la cosa. El tiempo tiene hedor de frase».[15] El 5 de diciembre de 1914 publicó lo siguiente: «En esta época ruidosa, que retumba con la escalofriante sinfonía de hechos que provocan noticias y de noticias que tienen la culpa de los hechos: en una época así, de mí no esperen ni una sola palabra propia. Ninguna salvo esta, que aún protege al silencio del malentendido».[16]

Kraus detectó que el lenguaje violentaba los hechos y con ello también a las personas; los dadaístas, por su parte, supieron mostrar esa violencia intrínseca, el lenguaje fue violentado por ellos, significando el absurdo al que conducía su uso en el marco de tales circunstancias. Así describió Roland Barthes aquella inversión: «La poesía moderna [...] destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales. Conserva de las relaciones sólo el movimiento, su música, no su verdad. La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática se halla desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra. [...] Y esa nada es necesaria pues la densidad de la Palabra debe elevarse fuera de un encantamiento vacío, como un ruido, un signo sin fondo, como un «furor» y un «misterio»».[17]

Muchos de los senderos que comenzaron a trazarse en el terreno de la expresión artística a propósito de la Gran Guerra parten de una crítica al lenguaje que fue doble: no sólo se puso en jaque la expresión lingüística en su acepción más común y ordinaria, sino que también comenzaron a revisarse los *lenguajes de las artes*. Fue precisamente en esto en lo que se basaron la mayor parte de las apuestas dadaístas, en *jugar* con el lenguaje –con los *lenguajes*–. Los artistas afines a este movimiento desbarataron y aislaron las estructuras semánticas y gramaticales, se centraron en las palabras y en las unidades que las componen, en su transmitirse como sonido. El objetivo consistía pues, en *liberar* el lenguaje por completo. Así fue como la poesía comenzó a dejar de centrarse en la expresión conceptual y abstracta para entregarse al valor del sonido y el sentimiento:[18] las palabras fueron *convertidas en actos* por Hans Arp o Kurt Schwitters y el lenguaje ordinario era transformado por Hugo Ball en *poesía sonora* o en «poemas sin palabras».[19]

A partir de 1916 se reunieron en Zúrich –lugar neutral durante la Guerra–[20] en el *Cabaret Voltaire* «una multitud de espíritus libres e inquietos [...] —místicos y nihilistas, soñadores y jóvenes ansiosos de mejorar el mundo, personajes socarrones

15. Kraus, Karl: *Contra los periodistas y otros contras*. Madrid, Taurus, 1992, 57.

16. Kraus, Karl: *En esta gran época: de cómo la prensa liberal engendra la guerra mundial.* Traducción de Jorge Goldszmidt, María Paula Daniello y Marcelo G. Burello. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2009, 35.

17. Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura.* Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967, 43. Al final de este fragmento, Barthes recuerda a René Char, quien en 1948 publicó por primera vez *Furor y misterio*, un libro que agrupaba los poemas que este escritor había acumulado a lo largo de la década comprendida entre 1938 y 1948.

18. Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, 301.

19. Auster, Paul: «Huesos Dadá», en Ball, Hugo: *La huida del tiempo*. Prólogo de Paul Auster. Presentación de Hermann Hesse. Barcelona, Acantilado, 2005, 11.

20. Muchos de los participantes de *Dadá* se encontraban en Suiza huyendo de la guerra, considerados desertores frente a los futuristas, que se presentaban voluntarios. Uno de los casos más singulares fue el de George Grosz, quien después de haber sido voluntario *formó un Dadá* más político que el de Zúrich.

y cínicos».[21] Entre otros muchos, formaron parte de este espectáculo Tristan Tzara (que se convirtió en organizador, empresario, director escénico, autor-actor),[22] Hans Arp (quien al finalizar la guerra llevaría consigo el movimiento a Colonia junto con Max Ernst y Johannes Baargeld), Richard Huelsenbeck (que continuó el ejercicio del dadaísmo en la ciudad de Berlín, como George Grosz o Hannah Höch), Sophie Taeuber, Marcel Janco, Francis Picabia o Hans Richter, siendo este último el que escribiría y publicaría, años más tarde, la *Historia del dadaísmo* (1965).[23]

Se presentaron exposiciones, recitales o prácticas escénicas completamente eclécticas: mezclaron la pintura con la escena, la escultura con el sonido, la ilustración con la acción, el cine con el teatro... y entre todo ello, *el silencio y la palabra* constituyeron *su objeto*. Los dadaístas compartieron con la sociedad de la época ese descrédito hacia el lenguaje que reforzó la condición de la Guerra e hicieron, del síntoma generalizado, un motivo para la *acción*. Por otra parte, también fue elaborado por ellos ese vértigo provocado por los límites del conocimiento ante la incertidumbre de vivir o morir en los campos de batalla; en este caso, la angustia ante la indeterminación, se traducía en clave *lúdica* y se experimentaba a través del azar, la espontaneidad y la sorpresa que administraban y suministraban con sus intervenciones.

La concepción tradicional del lenguaje en las artes se estremecía revelando ya modificaciones sustanciales, las propuestas dadaístas *se hicieron completamente verbales*, esto es, de *acción* y *lenguaje.* El espectador de entonces comenzó a ser también *actor,* porque los recitales poéticos de Francis Picabia pueden contarse entre los antecedentes del *happening*, o porque Roger Vitrac escribió *Poison* (*A Drama Without Words),*[24] una de las primeras piezas escénicas europeas en las que la palabra desaparecía intencionalmente[25] para dar paso al silencio y a su expresión a través del gesto como *acción desnuda*.

Dadá, antes que nada, fue una *actitud frente* al entorno y una acción *sobre* el mismo: sin la intención de destruirlo, pero sí con el convencimiento de poder transformarlo mediante la conversión de la palabra en verbo.

No obstante, pensar que el desgaste de *los lenguajes* constituyó la raíz más notable de la concepción y el desarrollo de la poesía concreta, sonora y fonética en época de vanguardias es, en cierto modo, inconsistente. El hecho de que la cultura

---

21. Hoffmann, Werner: *Los fundamentos del arte moderno.* Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany. Barcelona, Ediciones Península, 1992, 331.

22. Representaba con ello lo que Hausmann entendía como ideal de actitud dadaísta: «un martes, filósofo; jueves, tipógrafo; domingo, escritor; otro martes: editor». El auténtico dadaísta debía cambiar de profesión cada día, actuar de modo coherente con lo que se asumía que era una de las bases fundacionales del movimiento: eliminar las fronteras entre disciplinas, abolir la especialización.

23. Richter, Hans: *Historia del dadaísmo.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

24. El texto completo de esta breve pieza teatral puede encontrarse on-line gracias al *Blue Mountain Project* (Universidad de Princeton), que presenta digitalizados muchos de los documentos originales de las vanguardias históricas.

«Blue Mountain Project». En: <*http://library.princeton.edu/projects/bluemountain/*> [23 septiembre 2015]

25. Vitrac, Roger: «Poison (A Drama Without Words)», *Broom. An International Magazine of the Arts*, 5 (1923), 226-228, 228.

occidental sea primordialmente visual[26] es un motivo sobradamente sólido como para preguntarse de dónde surgió esa apreciación por las cualidades (y calidades) sonoras del lenguaje y de las cosas. En relación a esto las observaciones realizadas por Sánchez Durá acerca de las memorias, los carnets, las cartas o los diarios en torno a la Gran Guerra son cuanto menos reveladoras: «Si ahora leemos la correspondencia de la clase de tropa, tanto inglesa como francesa, en el frente de Francia, llama la atención la recurrente insistencia en la alteración del sentido de la vista, incluso la falta de visión en absoluto y la focalización en el sentido del oído. Todo ello debido a las condiciones de la guerra de trincheras determinada en parte por la omnipresente artillería pesada, por las descargas de fusilería, las armas automáticas, las granadas y las minas propulsadas. Y tal primacía de un sentido sobre otro determina las narraciones en las cartas desde el frente a la retaguardia, también de los libros de memorias».[27]

De acuerdo con Sánchez Durá, existe un denominador común en tales testimonios –pertenezcan a un bando o al otro–: que las descripciones del campo de batalla y las del día a día en sus proximidades son hechas todas en términos plásticos y visuales, pero sobre todo, sonoros.[28] No cabe duda al respecto, para que exista una apreciación estética hacia el sonido –que no de la música– en una cultura como la occidental,[29] es necesario que antes se produzca una inclinación mayor hacia el sentido del oído.

Los soldados, muchos de ellos artistas, volvieron del frente con otro modo de percibir el mundo; una urgencia vital –la de la supervivencia– fue la que demandó en ellos otra *estética*, la de la escucha: «Pasado el huracán de las artillerías, el asalto y el combate cuerpo a cuerpo, sobrevenía un profundo reflujo. Al furioso estruendo de la batalla en su máxima intensidad sucedía un silencio repentino. Con la destrucción del enemigo, la ley de la acción se cumplía, pero al mismo tiempo se cancelaba, y el campo de batalla se parecía por un instante a un hormiguero, cuyo tumulto se ha quedado petrificado bajo el hechizo del sinsentido. Cada uno permanecía inmóvil, como un espectador, ante cuyos ojos se hubiera disparado un gigantesco castillo de fuegos artificiales, pero que al mismo tiempo, en cuanto actor, hubiese cometido terribles acciones. Después el oído comenzaba a percibir los gritos monótonos de los heridos; era como si una sola monstruosa explosión les hubiera alcanzado a todos al mismo tiempo. Esos gritos, que expresaban el asombroso sufrimiento de las criaturas, eran en cierto modo, la tardía protesta de la vida contra

26. Le Breton, David: *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos.* Traducción de Herber Cardoso. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007. Cabe mencionar aquí: Chion, Michel: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid, Grupo Planeta, 1993. Un texto en el que se equipara la importancia del sonido con la de la imagen.

27. Sánchez Durá, Nicolás: «Palabras e Imágenes. Límites y alcance de los testimonios sobre el dolor de la Guerra», en: Sánchez Durá, Nicolás (ed.): *La Guerra*, Valencia, Pre-Textos, 2006, 207-246, 216.

28. Sánchez Durá, Nicolás: «Evocación y nuevos testigos de la Gran Guerra», *III Giornata Internazionale della Letteratura Italiana Contemporanea: Cultura italiana e Prima Guerra Mundiale*. Valencia, 2015.

29. En otras culturas esta sensibilidad ha existido desde tiempos mucho más remotos. Pueden encontrarse ejemplos de ello en los *conciertos silenciosos* de las tradiciones orientales china y japonesa. En Kazantzakis, Nikos: *Del Monte Sinaí a la Isla de Venus* (1937) o en Pezeu-Massabuau: *Japón: las voces y las vías del silencio* (1984).

la aún humeante maquinaria de la Historia que, sin ningún escrúpulo, hacía girar sus ruedas sobre carne y fuego».[30]

El sentido de la audición se agudizó en las trincheras porque la visión era prácticamente nula; el sentido del oído fue determinante en los campos de batalla porque en muchas ocasiones el sonido anticipaba lo que después aparecía ante los ojos; la escucha terminó por afinarse con motivo del conflicto porque fue en ese silencio, en el que pertenece a la noche, cuando el oído significaba la diferencia entre la vida, la herida o la muerte. Robert Graves indica en sus memorias: «Y así, mientras se podía por regla general *oír* la aproximación de una bomba y buscar alguna forma de protección, el disparo de *fusil nunca se advertía* previamente».[31]

La experiencia vivida en el frente de la Gran Guerra arroja luz sobre ese cambio de sensibilidad que se manifestó en algunas de las innovaciones artísticas de las primeras vanguardias, como la introducción del sonido o el empleo de la dimensión tónica del lenguaje para obtener resultados plásticos. La circunstancia de la catástrofe bélica contribuyó a tal cambio, que fue en primera instancia, de orden perceptivo. Esta transformación continuó prolongándose, generando sensibles aumentos, derivando en una *estética de lo sonoro* que comenzó a ejercerse mediante la *escucha del silencio* y la apreciación del sonido como música.

DEL EJERCICIO DE LA ESCUCHA EN EL SILENCIO: CASO ESPAÑOL, TRIBUTO A MALLARMÉ POR ALFONSO REYES

La obra no es de ningún modo un lugar cerrado.[32]
Maurice Blanchot

Fue en España donde más profundamente desarrolló su labor literaria el escritor mexicano Alfonso Reyes. En torno a los años veinte comenzó a frecuentar las tertulias literarias que Ramón Gómez de la Serna inauguró en 1912 en el *Café Pombo* de Madrid[33]. Allí tuvo la oportunidad de conocer a varios escritores o reforzar algunas de las relaciones profesionales que ya había establecido con motivo de sus contribuciones a las revistas literarias del momento: *Alfar, La Gaceta Literaria, Héroe, Índice o la Revista de Occidente,* entre otras. Más allá de la cordialidad que mantenía con Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca o Pedro Salinas, se cuentan entre sus amigos y confidentes Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo. Gracias al tejido que constituían sus encuentros sociales y literarios, Alfonso Reyes pudo

30. Jünger, Ernst: *El Corazón Aventurero. Figuras y caprichos.* Traducción de Enrique Ocaña. Barcelona, Tusquets Editores, 2003, 104.

31. Citado en Sánchez Durá, Nicolás: *Palabras e Imágenes...* 216.

32. Blanchot, Maurice: *El libro por venir.* Madrid, Trotta, 2005, 253.

33. Alfonso Reyes abandonó Monterrey debido a cuestiones de índole política. Su familia simpatizaba con las ideas de Porfirio Díaz por lo que la Revolución mexicana de 1910 alteró también el orden familiar. Su padre, Bernardo Reyes Ogazón, participó en el golpe de estado que se llevó a cabo en 1913 contra Francisco Ignacio Madero. Fueron estos precedentes y la posterior anexión de uno de sus hermanos al gobierno de Victoriano Huerta, los que motivaron su exilio al territorio español.

llevar a cabo con éxito, en el Jardín Botánico de Madrid, el 14 de octubre de 1923, una reunión en recuerdo a Mallarmé.

La propuesta del escritor mexicano, motivada por la admiración que sentía hacia el poeta francés, e inspirada en la conmemoración que se llevó a cabo por los miembros la *Société Mallarmé* de París en Valvins, tenía que ver con el empleo del silencio como principio *activo* de la escucha. Reyes hizo llegar el siguiente mensaje a quienes quiso convocar al encuentro: «Se propone que hagamos en Madrid una conmemoración semejante. Sin discursos. Un acto –por decirlo así– sin acto. Lo que a Mallarmé le hubiera agradado: CINCO MINUTOS DE SILENCIO EN RECUERDO A MALLARMÉ».[34]

Al encuentro acudieron José Ortega y Gasset, Eugeni d'Ors, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, José María Chacón, Antonio Marichalar, José Bergamín, Mauricio Bacarisse y el propio Alfonso Reyes. Azorín, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna se excusaron por su ausencia.[35] Con posterioridad a la reunión, a petición del redactor de la *Revista de Occidente,* los asistentes relataron la experiencia vivida durante el encuentro y en el nº V de la publicación se dedicó un espacio, titulado «El silencio por Mallarmé», a acoger eso que se había sentido y pensado durante aquellos cinco minutos.[36]

La gran mayoría de los escritos reflexionaban sobre lo que significa el silencio y lo que supone llevarlo a la *acción*. Díez-Canedo y Bacarisse, Moreno Villa o José María Chacón se preguntaban si su pureza se vulnera por el simple hecho de dialogar mentalmente con uno mismo, o si la acción intencional de su escucha ya supone una renuncia porque no se pueden *clausurar* los rumores del jardín ni los de la ciudad. Eugeni d'Ors, que fue quien contabilizó el tiempo de la reunión, describió el momento de cierre o ruptura del silencio diciendo: «El minuto final se quedó vacío, y ya dejaba sentir, acaso, cierta superfluidad. Sus paredes se volvieron delgadas y se irisaron, como las de la pompa de jabón próxima a romperse. La señal de que el tiempo había transcurrido la reventó»;[37] y las sensaciones que José Ortega y Gasset dejó plasmadas en su escrito tienen mucho que ver con las que describiría John Cage veintiocho años más tarde, a propósito de su experiencia silenciosa en una cámara anecoica: «De pronto se abre en mí un vacío mental: no hallo nada dentro de mí; ninguna idea, ninguna imagen…, salvo esta percepción de vacío espiritual… Pasan entonces a primer término las sensaciones intracorporales y externas: el latido de la sangre en las venas, el zapato de Moreno Villa que está sentado a mi vera y el tronco arrugado de una sófora japonesa que se alza enfrente de mí…».[38]

El ejercicio que propuso Alfonso Reyes y su continuidad posterior mediante la reflexión escrita dan testimonio de dos cuestiones con amplio calado en el arte contemporáneo: una, la práctica de una acción a medio camino entre el *arte sonoro* y el *happening* en el contexto español a principios de los años veinte; y dos, el circuito

34. REYES, Alfonso: *Mallarmé entre nosotros*. Buenos Aires, Editorial Destiempo, 1938, 9.
35. *Ibidem.*
36. REYES, Alfonso *et alii.*: «El silencio por Mallarmé», *Revista de Occidente*, 5 (1923), 238-256, 239.
37. *Idem,* 245.
38. *Idem,* 253.

inseparable que constituyen experiencia y creación en materia artística, pues como señalan Giovanna Mazzotti y Víctor Manuel Alcaraz, la obra de arte es tal en calidad de su *re-creación* constante.[39] Así lo expresó Samuel Ros, *por una de las bocas* de Braulio, personaje central de su novela *El ventrílocuo y la muda*: «Todos sabemos que el fin de una cosa es extraordinariamente sedante, como todo lo definitivo...».[40]

FIG. 1. DE IZQUIERDA A DERECHA, EN PIE: M. BACARISSE, J. BERGAMÍN, A. MARICHALAR, J. M. CHACÓN Y E. DÍEZ-CANEDO; SENTADOS: E. D'ORS, J. MORENO VILLA Y J. ORTEGA Y GASSET.
Fotografía de Alfonso Reyes publicada en *Revista de revistas* (México), 706, 2-XII (1923).

APRECIAR LA MÚSICA DEL SONIDO: JOHN CAGE

Y la escena en la sala de música, con los dos Gall, muy pronto dejó de significar, para Watt, el acto de afinar un piano, una oscura familia, una relación profesional, un intercambio de opiniones más o menos comprensibles, etcétera, caso de que en algún momento hubiera significado todo lo anterior, y pasó a ser un simple ejemplo de luz comentando cuerpos, de quietud comentando el movimiento, de silencio comentando el sonido, de comentario comentando el comentario.[41]

Samuel Beckett

Resulta un tanto confuso determinar en qué momento comienzó a interesarse Cage por el empleo del silencio; él mismo puntualizó, en la entrevista que le realizó Stephen Montague en 1982[42], que en su conferencia *A Composer's Confesions* de 1948 ya dejó constancia de su deseo por componer una pieza de silencio ininterrumpido

39. MAZZOTTI, Giovanna, y ALCARAZ, Víctor Manuel: «Arte y experiencia estética como forma de conocer», *Casa del Tiempo*, 87 (2006), 31-38, 31.
40. ROS, Samuel: *El ventrílocuo y la muda*. Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi, 1996, 149.
41. BECKETT, Samuel: *Watt.* Traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Editorial Lumen, 1970, 78.
42. Montague, Stephen y CAGE, John (1948): «John Cage at Seventy: An Interview». En: <*http://www.ubu.com/papers/cage_montague_interview.html*> [9 octubre 2012].

cuya duración estimaba entre tres y cuatro minutos y medio: *Silent Prayer*.[43] Por otra parte, el compositor también indicó en varias ocasiones que su inclinación hacia la apertura perceptiva que supone el ejercicio activo del silencio comenzó realmente cuando conoció a Robert Rauschenberg en los años cicuenta.

«Las pinturas blancas se manchaban con todo lo que les caía; ¿por qué no las miré con una lupa?»[44] La distancia visual que separa las composiciones acrílicas de Rauschenberg (por ejemplo, la *White Painting* sobre tres lienzos de 1951) del libreto de partituras que Cage completó a propósito de *4'33"* (*4'33"* (*In Proportional Notation)*, 1952-1953) es mínima. Recordando su experiencia en la inauguración de la primera exposición del pintor estadounidense, que tuvo lugar en la Galería Betty Parsons de Nueva York en 1951, Cage subraya el profundo impacto que le provocaron las pinturas blancas, o «pinturas hipersensitivas»: «A quien pueda interesar: Las pinturas blancas llegaron primero. Mi obra silenciosa llegó después».[45] En 1952 David Tudor interpretó por primera vez, en el Maverick Hall de Woodstock de Nueva York, la pieza *4'33"*: una obra compuesta por tres movimientos en los que el pianista frente a su instrumento debía permanecer estático, pues así lo indicaban las anotaciones de la partitura: «Tacet».

No está de más insistir en que *4'33"* constituyó un punto de inflexión para el desarrollo del arte sonoro y la música experimental del siglo XX. Quizá sea la más notoria de sus aportaciones el haber contribuido sustancialmente a significar, a comprender estéticamente, todo aquello que ya se había practicado antes en materia de sonido allá en las primeras vanguardias, cuando todavía no se habían ejercitado suficientemente los mecanismos de una *escucha atenta, asombrada y generativa*.[46] Pero esta obra, que ha situado a John Cage como uno de los artistas más destacados del siglo XX, es notable en su mayor parte por el lugar en el que fue ejecutada, un salón de conciertos; pues sólo en el marco proporcionado por tal *escena* era posible revelar como instancias musicales los sonidos que permanecen soterrados cotidianamente y, con ello, hacer evidente la *composición musical improvisada* que se deriva de su escucha. La pieza de Cage no deja de ser un ejercicio de escucha manifiesto, en orden a sensibilizar el oído en una determinada dirección, de acuerdo con un fin y de modo consciente: una sublimación de tales acciones.

Desde entonces ya no cabe duda de que el silencio es condición ineludible para que se produzca una apertura a la auralidad del mundo y se perciba entonces el entorno acústico de un modo pleno.

---

43. Información detallada sobre esta obra proyectada pero irrealizada en: Darò, Carlotta: «Un debate cultural sobre Muzak», en Rodríguez López, Red (ed.): *Foro Mundial de Ecología Acústica: Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México, Fonoteca Nacional, 2009, 437-451.

44. Cage, John: *Silencio.* Traducción de Marina Pedraza. Epílogo de Juan Hidalgo. Madrid, Árdora, 2007, 108.

45. *Idem,* 98.

46. Garriga, Rocío: «El silencio audible: de la escucha asombrada a la escucha generativa», *Arte y políticas de identidad*, 7 (2012), 61-76.

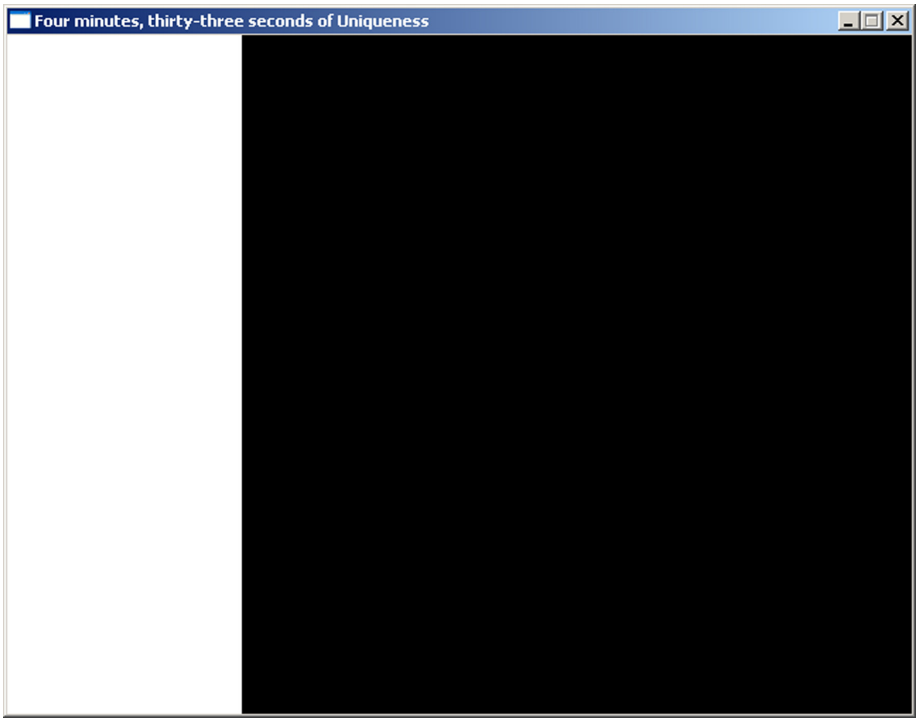


FIGURA 2. PETRI SÖDERSTRÖM-KELLEY. *4 MINUTES AND 33 SECONDS* OF UNIQUENESS, 2009.
Juego interactivo. Imagen del juego ejecutándose. Cuando se comienza a jugar lo que se ve en pantalla es un bloque de color negro que se desplaza dando paso a otro de color blanco: un contador de tiempo.

4'33'': DERIVACIONES CONTEMPORÁNEAS

La palabra contemplación está asociada casi en exclusividad con la visión, pero su etimología (del latín: templum) apunta en dirección a una noción mucho más general, que tiene que ver con el espacio.[47]

Paolo Valesio

Las artes abren espacios de sensación e interpretación, espacios estéticos, espacios que únicamente pertenecen a los seres humanos: pues sólo a ellos les «es dada la facultad de penetrar en los límites, de investigar el reino de las posibilidades y crear ficciones para imaginar lo invisible ensamblando lo real con lo posible, lo posible con lo imposible».[48]

En términos de Maillard *las obras de arte son acciones* que se realizan con el propósito de comprender el mundo bajo otras *configuraciones.*[49] Entender que el *arte se mueve*, es entender que tales acciones de creación e interpretación son ensayos

47. VALESIO, Paolo: «A Remark on Silence and Listening», *Rivista di Estetica*, 26 (1985), 17-44. [Traducción propia: «Contemplation is a word that has come to be associated almost exclusively with vision; but its etymon (going back to Latin *templum*) points in the direction of a more general notion, having to do with space»]

48. MAILLARD, Chantal: «Experiencia estética y experiencia mística», *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), 177-191, 191.

49. «El artista con-figura: le otorga figura a los elementos dispersos, forma totalidades significativas, y aquello que la obra significa, es decir, aquello de lo que es signo es la propia actividad del individuo, actividad en la que él ha ido constituyéndose a sí mismo en/con la elaboración de los elementos que han incidido en él». *Idem,* 179.

y como tales, nunca representan algo conclusivo (oclusivo), mucho menos determinante. Es por eso que las artes junto a las obras que son producto de las mismas, son revisadas –*re-creadas*– constantemente por sus *actores*: artistas y espectadores/audiencia.

Resituar la práctica del pasado con el fin de *resignificarla* al ser enmarcada en otras condiciones espaciales y temporales es lo que se propusieron John Cage y el compositor germano-americano Henning Lohner cuando decidieron elaborar una nueva versión de *4'33"*. En esta ocasión el espacio que acogió la acción se encontraba en el antiguo puesto de control de la frontera entre las dos Alemanias (Invalidenstraβe). La propuesta se llevó a cabo el 1 de agosto de 1990, inmediatamente después de la caída del muro, y fue registrada en vídeo. En esta versión fílmica la escucha se presta a la Historia, y se muestra en una secuencia de encuadre fijo: Cage y Lohner permanecen sentados en silencio en la zona central de la imagen delante de una de las grúas que fueron empleadas para derribar el muro. La ilusión temporal es descrita por la circulación de los coches, cuyo tránsito se da en la parte izquierda de la reproducción.

4'33" se *determina* constantemente por quienes la vuelven a *emplear* en otros contextos y en otros momentos ampliando los márgenes de su significado al ser *re-creada* de nuevo.[50] Cuando el *movimiento de una obra continúa* es ya el primer síntoma de su trascendencia, y esto se debe generalmente a lo que la propia obra supone y no a quienes la *actúan* como primeros productores de la misma.

Las *reinterpretaciones*, *revisiones* o *resignificaciones* de *4'33"* no se detienen con Cage, *Still* [*Inmóvil*], es uno de los muchos trabajos motivados por su propuesta. En esta obra, que el artista Hein-Godehart Petschulat presentó en 2004, se le solicitó a Ulrich Wickert, presentador del famoso noticiario alemán *Tagesthemen*, que al comienzo de la emisión del programa saludara a los telespectadores para dar paso después a un *largo silencio* televisivo de cinco minutos.[51] Pero la espesura que el silencio adquiere en los medios de comunicación no sólo ha sido observada por Petschulat en *Still*, también han trabajado en ello Steve Bates, que proyectó y mantuvo un año de emisión radiofónica abierta en silencio, del 10 de noviembre de 2012 al 10 de noviembre de 2013, en el 88.0 FM (punto 45º 31' 49.7186» N / 73º 36' 23.8114» W), A Year of Radio Silence; o Matt Rogalsky, quien mostró, en *Two Minutes Fifty Seconds Silence* (*for the USA)* [*Dos minutos y cincuenta segundos de silencio* (*para los EE.UU.)*] 2003, una compilación de los silencios *pronunciados* por George Bush en el comunicado que realizó el día 17 de marzo de 2003, cuando anunció que Saddam Hussein disponía de cuarenta y ocho horas para abandonar el país.

De otro orden es el planteamiento *4 Minutes and 33 Seconds of Uniqueness* [*4 minutos y 33 segundos de singularidad*], realizado en 2009. Con la iniciativa de Petri Söderström-Kelley se desarrolló este juego *interactivo*, que está configurado con los

50. *4'33"* es una de las piezas más referenciadas u homenajeadas en las artes contemporáneas; de hecho existe una publicación al respecto: Daniels, Dieter y Arns, Inke (eds.): *Sounds like Silence. John Cage–4'33". Silence Today*. Leipzig, Spector Books, 2012. En este libro se suman a las versiones de Cage, multitud de obras realizadas por otros artistas que también están basadas en *4'33".*

51. *Idem,* 268.

requerimientos mínimos de código fuente para revertir, a través del *recurso silencio*, los principios básicos del diseño de vídeo-juegos: cuando *Uniqueness* es ejecutado por un usuario, la aplicación se conecta automáticamente con su servidor para comprobar si otros jugadores en el mundo están empleando el programa en esos mismos instantes. Si *Uniqueness* reconoce en su rastreo la simultaneidad de usuarios, el juego deja de ejecutarse en ese preciso momento por lo que con *4 Minutes and 33 Seconds of Uniqueness* se invierte el principio interactivo que comúnmente se asocia a los vídeo-juegos en red: *ganar* consiste en ser el único usuario durante *4'33"*[52], y su condición lúdica reside en lo pasivo de la espera.

Existen otras muchas contribuciones derivadas de *4'33"*, como la obra *Seis Paisajes de* 4'33", una performance creada y realizada por Concha Jerez y José Iges en el 2011 para el Festival de Música de Alicante.[53] Tal y como expresan los artistas, en la acción que presentan se hacen convivir sonidos procedentes de lugares y tiempos que distan entre sí: «Esa operación es una traslación que nos remite a esos lugares, seres, espacios; pero al proyectarlos en otro contexto los privamos de representatividad, los convertimos en espectros de ellos mismos. Quizá toda traslación, así considerada, sea un puro acto creador y a la vez un ejercicio de negación».[54]

Las derivaciones comentadas, indicativas de una producción mucho mayor en torno a la concepción de Cage, han generado en su abundancia el cuerpo de otras exposiciones dedicadas a la noción de silencio como espacio necesario para la creación y la reflexión: *Nothingness* [*La nada*] (2005), comisariada por Neil Robert Wenman para la *Galería Gregor Podnar*, en Kranj (Eslovenia); la exposición *Después del silencio* (2011), orquestada por Pedro Portellano, en *La Casa Encendida* de Madrid; o ya más recientemente *There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33"* [*Nunca habrá silencio: el alcance de 4'33" de John Cage*] (2014), en el MoMA de Nueva York, con David Platzker y Jenny Schlenzka como responsables de la muestra.

APRECIACIONES EN TORNO AL SILENCIO

Hubo un mundo que era redondo y se podía ir alrededor y alrededor de él. / Por todas partes había algún lugar y allí en todas partes habían hombres mujeres niños perros vacas jabalíes conejos pequeños gatos lagartos y animales. Así es como era. Y todo el mundo perros gatos ovejas conejos y lagartos y niños, todos querían contar a todo el mundo todo y todos contarlo todo sobre sí mismos. / Y luego estaba Rose. / Rose era su nombre y habría sido Rose si su nombre no hubiera sido Rose. Ella solía pensar y solía pensar de nuevo. / Habría sido Rose si su nombre no hubiera sido Rose y habría sido ella…[55]

Gertrude Stein.

---

52. El juego está disponible en descarga gratuita: <*http://if90.net/2009/02/26/4-minutes-and-33-seconds-of-uniqueness/*> [25 septiembre 2014]

También en: <*http://www.kloonigames.com/blog/games/4mins33secs*> [25 septiembre 2014]

53. Acción realizada más recientemente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México (MUAC), año 2014: <*http://conchajerez.net/traslaciones-de-433-en-el-muac-de-mexico/*> [19 septiembre 2015]

54. Más información en la página web del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante: <*http://www.maca-alicante.es/?p=1328*> [17 septiembre 2015].

55. Stein, Gertrude: «The Word Is Round», en Stein, Gertrude: *Writings 1932-1946.* Selected contents and notes by Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. Canada, Penguin Putnam Inc., 1998, 535-576, 537. [Traducción

Todo parece indicar que la noción de *silencio se comporta* como *espacio resonante* o –si se prefiere– como *espacio para la resonancia*, como instancia expresiva. En ella *se dan*: cambio, transformación, producción de sentido.

Esta cualidad *productiva* que es inherente al silencio ha sido tratada en gran cantidad de estudios; una cualidad que suelen hacer extensible al uso de la metáfora Adam Jaworski,[56] José Luis Ramírez[57] o Ron Scollon.[58] Tanto para Chantal Maillard como para Max Colodro la metáfora es, esencialmente, *una acción*, así lo plantea el segundo de ellos: «la metáfora, en realidad, pone en escena su propio proceso y no la escena originaria donde ocurre el significado. Su coartada es su procedimiento, el paso de una escena a otra, [...] termina por hacer presente lo inexistente. [...] El proceso metafórico debe ser descubrimiento».[59]

Se dice que el silencio opera –en muchas ocasiones– en términos metafóricos porque en el ámbito de las artes *actúa* –sobre todo cuando se ejerce desde la poética– como potencia innovadora expandiendo las dimensiones de lo que se denomina *lo real*, abriendo –e incluso creando– otras vías perceptivas y otros caminos para la expresión.

Al mantener que el silencio es *potencia* expresiva se comprende también que *actúe* como *solución* a los límites con los que habitualmente tropieza el lenguaje: así se empleó durante las primeras vanguardias, y así continuó empleándose durante las segundas. No obstante, la relación de identificación entre el silencio y la metáfora no es total. El silencio se acerca a la metáfora en la medida en la que es o constituye, en algunos de los casos, un espacio para la *acción metafórica*; y se aleja de la misma porque *contiene* asuntos que le son propios: aunque entre ambos exista cierta proximidad, el silencio no necesariamente comporta descubrimiento, esclarecimiento o desvelamiento..., aunque sí búsqueda (en la que el misterio es algo contenido): una búsqueda activa, pasiva, sostenida o derramada entre quienes lo *actúan* y terminan por *expresarlo.*

---

propia: «Once upon a time the world was round and you could go in it around and around. / Everywhere there was somewhere and everywhere there they were men women children dogs cows wild pigs little rabbits cats lizards and animals. That is the way it was. And everybody dogs cats sheep rabbits and lizards and children all wanted to tell everybody all about it and they wanted to tell all about themselves. / And then there was Rose. / Rose was her name and would she have been Rose if her name had not been Rose. She used to think and then she used to think again. / Would she have been Rose if her name had not been Rose and would she have been...»]

56. Jaworski, Adam (ed.): *Silence: interdisciplinary perspectives.* New York, Mouton de Gruyter, 1997, 3-13.

57. Ramírez González, José Luis: «El significado del silencio y el silencio del significado», en Castilla del Pino, Carlos (comp.): *El silencio.* Madrid, Alianza Editorial, 1992, 26.

58. «Cambiar la metáfora cambia el significado del silencio». Scollon, Ron: «The Machine Stops: Silence in the Metaphor of Malfunction», en Tannen, Deborah y Saville-Troike, Muriel (eds.): *Perspectives on Silence.* New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1995, 21-30, 28. [Traducción propia: «Changing the metaphor changes the meaning of silence»]

59. Colodro, Max: *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable.* Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, 59-60, 139.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor: *Notas sobre literatura.* Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003.

Ball, Hugo: *La huída del tiempo*. Barcelona, Acantilado, 2005.

Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura.* Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967.

Beckett, Samuel: *Watt.* Barcelona, Editorial Lumen, 1970.

Blanchot, Maurice: *El libro por venir.* Madrid, Trotta, 2005.

Cage, John: *Silencio*. Madrid, Árdora, 2007.

Castilla del Pino, Carlos (comp.): *El silencio.* Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Chion, Michel: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid, Grupo Planeta, 1993.

Colodro, Max: *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable.* Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

Daniels, Dieter y Arns, Inke (eds.): *Sounds like Silence. John Cage–4'33". Silence Today*. Leipzig, Spector Books, 2012.

Darò, Carlotta: «Un debate cultural sobre Muzak», en Rodríguez López, Red (ed.): *Foro Mundial de Ecología Acústica: Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México, Fonoteca Nacional, 2009.

Garriga, Rocío: «El silencio audible: de la escucha asombrada a la escucha generativa», *Arte y políticas de identidad*, 7 (2012), 61-76.

Gay, Peter: *Freud. Una vida de nuestro tiempo.* Barcelona, Paidós, 1990.

Hassan, Ihab: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Litterature*. New York, Oxford University Press, 1971.

Hoffmann, Werner: *Los fundamentos del arte moderno.* Barcelona, Ediciones Península, 1992.

Jaworski, Adam (ed.): *Silence: interdisciplinary perspectives.* New York, Mouton de Gruyter, 1997.

Jünger, Ernst: *El Corazón Aventurero. Figuras y caprichos.* Traducción de Enrique Ocaña. Barcelona, Tusquets Editores, 2003.

Kraus, Karl: *Contra los periodistas y otros contras*. Madrid, Taurus, 1992.

—: *En esta gran época: de cómo la prensa liberal engendra la guerra mundial*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2009.

Le Breton, David: *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007.

Maillard, Chantal: «Experiencia estética y experiencia mística», *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), 177-191.

—: «Estética y mística. La doble función de la palabra en la tradición India», en Vega, Amador, Rodríguez Tous, Juan Antonio, y Bouso, Raquel (eds.): *Estética y religión: el discurso del cuerpo y sus sentidos*. Barcelona, Er. Revista de Filosofía Documentos, 1998, 199-210.

Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.

Mazzotti, Giovanna y Alcaraz, Víctor Manuel: «Arte y experiencia estética como forma de conocer», *Casa del Tiempo*, 87 (2006), 31-38.

Michaud, Éric: *La estética nazi. Un arte de la eternidad: la imagen y el tiempo en el nacionalsocialismo.* Córdoba, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

PONCE, Vicente: *Frío en los alrededores de la palabra*. Valencia, Azotes Caligráficos, 2010.
RÁBADE, Sergio: *Teoría del conocimiento*. Madrid, Akal, 1998.
REYES, Alfonso *et alii.*: «El silencio por Mallarmé», *Revista de Occidente*, 5 (1923), 238-256.
REYES, Alfonso: *Mallarmé entre nosotros*. Buenos Aires, Editorial Destiempo, 1938.
RICHTER, Hans: *Historia del dadaísmo.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
ROS, Samuel: *Antología.* Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002.
—: *El ventrílocuo y la muda*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi, 1996.
SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás: «Evocación y nuevos testigos de la Gran Guerra», *III Giornata Internazionale della Letteratura Italiana Contemporanea: Cultura italiana e Prima Guerra Mundiale*. Valencia, 2015.
SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed.): *La Guerra*. Valencia, Pre-Textos, 2006.
SONTAG, Susan: *Estilos Radicales*. Madrid, Santillana Ed. Generales, 2002.
STEIN, Gertrude: *Writings 1932-1946*. Canada, Penguin Putnam Inc., 1998.
STEINER, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano.* Barcelona, Gedisa, 1994.
VV.AA: *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas*. Barcelona, Editorial Blume, 1980.
VALESIO, Paolo: «A Remark on Silence and Listening», *Rivista di Estetica*, 26 (1985), 17-44.
VITRAC, Roger: «Poison (A Drama Without Words)», *Broom. An International Magazine of the Arts*, 5 (1923), 226-228.

RESEÑAS · BOOKS REVIEW

Vigo Trasancos, Alfredo, *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico.* Santiago de Compostela, Teófilo, 2014. ISBN: 978-84-942086-9-0 Páginas: 455

José Antonio Vigara Zafra[1]

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16555

El profesor Vigo Trasancos dirige la cuidada edición de un libro que, como indica en la introducción, es fruto del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad titulado *La visión del artista. Ciudad y arquitectura en Galicia desde la Edad Media hasta la irrupción de la fotografía*, articulando los capítulos en cuatro grandes áreas temáticas: De Francia a España. Tres miradas de artistas al norte y sur del *Arco Atlántico*; La cornisa cantábrica. Representaciones artísticas de las ciudades norteñas de los siglos XVI al XIX; Galicia. Imágenes urbanas del país del Finisterre; y El norte de Portugal. Villas y ciudades de una tierra fronteriza en el siglo XVI.

El profesor Guy Saupin, bajo el título *Les villes atlantiques française au XVIIIe siècle* nos muestra, acertadamente, cómo fueron representados los grandes puertos fluviales de las villas francesas del Arco Atlántico desde la óptica del ingeniero de la Marina Nicolas-Marie Ozanne. Concluyendo que sus dibujos, grabados por Le Gouaz en atención al encargo real de Luis XVI, ofrecieron una visión muy sesgada del urbanismo francés que pretendía difundir tan sólo los adelantos técnicos aplicados a la arquitectura portuaria francesa de la Ilustración.

Continúa el volumen con el estudio de Jesús Ángel Sánchez García sobre la mirada romántica de dos pintores diferentes. Por un lado, el francés Charles-Louis Mozin que dedicó varias series de óleos y grabados a mostrar la evolución urbanística de la villa costera de Trouville a lo largo del segundo tercio del siglo XIX, fomentando escenas costumbristas que difuminaban el imparable progreso urbanístico de esta villa provocado por el incipiente turismo decimonónico de las élites parisinas. Por otro, el inglés George Vivian que, dentro de su serie de *vedutes* publicadas bajo el título de *Scenery of Portugal & Spain* en 1839, puso el acento sobre la representación del paisaje bucólico de las ciudades próximas a la ría de Vigo.

Por su parte, Luis Sazatornil Ruiz nos presenta un documentado recorrido por las vistas corográficas de las principales ciudades portuarias cantábricas en la Edad Moderna, incluidas en publicaciones de gran éxito editorial a nivel europeo como el *Civitates Orbis Terrarum*. Asimismo, constata la renovación iconográfica de estas ciudades desde finales del siglo XVIII, cuando se impuso una factura puramente *vedutista* a través de la mano de académicos como Mariano Ramón Sánchez o Luis Paret y Alcázar que deseaban poner de manifiesto las bondades del patrocinio regio a través de los nuevos puertos construidos en los reinados de Carlos III y Carlos IV.

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia (*javigara@geo.uned.es*)

En esta misma línea desarrolla su texto el doctor Javier González Santos, dedicado al estudio de la evolución iconográfica de la costa, puertos, entornos urbanos y vistas de Asturias anteriores a 1850. Para ello, propone una exhaustiva clasificación atendiendo a la cronología y función de estas representaciones, destacando por su singularidad las *topografías devotas* centradas en los santuarios, principalmente, el de Nuestra Señora de Covadonga y los *emblemas de patronatos* dedicados a las vistas de imágenes sagradas acompañadas de edificios que simbolizan la institución que en ellos reside.

En relación con los trabajos que abordan las representaciones urbanas gallegas, el investigador Miguel Ángel Cajigal Vera efectúa una interesante reflexión sobre el porqué de la escasa producción de vistas artísticas de las ciudades gallegas en los orígenes de la iconografía urbana. Concluyendo que, pese a ser un paso obligado de peregrinos europeos, factores como el peso de la ruralidad en los entornos urbanos, el férreo control eclesiástico de las ciudades y la nula existencia de una clientela autóctona fueron los causantes de la exigua producción de este tipo de representaciones visuales en Galicia durante la Edad Moderna.

El libro prosigue con el sugestivo análisis de Irene Mera Álvarez focalizado en la producción gráfica asociada a la literatura de viajes de los extranjeros que recorrieron las tierras gallegas desde el medievo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Evidencia, pues, la gran pluralidad tipológica existente entre los muchos relatos y guías de viajes referidas a Galicia, haciendo especial hincapié en la función y morfología de las imágenes incorporadas en estas narraciones.

El profesor Julio Vázquez Castro estudia las primeras representaciones urbanas gallegas que tuvieron una marcada función utilitarista ya fuera por la necesidad de visibilizar a los jueces la situación de una determinada propiedad o por dar a conocer de primera mano el estado de las posiciones defensivas de un determinado territorio.

En relación con el importante puerto de guerra de Ferrol, Alfredo Vigo Trasancos muestra la evolución urbanística de esta ciudad portuaria a través de las imágenes artísticas generadas entre 1587 y 1800. Evidenciando la escasa difusión de la iconografía urbana de Ferrol durante los siglos XVI, XVII y XVIII debido al carácter privado de la mayoría de estas representaciones ferrolanas, al tiempo que estudia el acentuado cambio iconográfico sufrido por la ciudad tras la conclusión de la construcción del arsenal en 1770.

Siguiendo esta misma estela, la investigadora Paula Pita Galán efectúa una aproximación a los *retratos* urbanos de A Coruña ejecutados por artistas y diletantes extranjeros entre 1666 y 1830, evaluando la validez de éstos como fuente para el estudio del urbanismo coruñés, y contrastando la visión que se da de la ciudad con la realidad histórica del momento. Cabe destacar por su singularidad, el mutismo plástico del siglo XVIII atribuido a las suspicacias generadas entre las autoridades coruñesas frente al espionaje.

En cuanto a las vistas urbanas de Santiago de Compostela, el doctor Miguel Taín Guzmán centra su interés en el estudio comparado entre la geografía urbana de la ciudad y las representaciones de la misma incluidas, por un lado, en el diario del I conde de Sandwich, Edward Mountagu, embajador inglés en España que

desembarcó en Galicia en marzo de 1666 y, por otro, en la panorámica confeccionada por el artista florentino Pier Maria Baldi, miembro del séquito de Cósimo III de Medici que visitó la villa compostelana entre el 3 y el 6 de marzo de 1669.

Los investigadores Francisco Javier Novo Sánchez y Juan David Díaz López nos muestran los paisajes urbanos gallegos del siglo XIX. El primero de ellos con la puesta en valor del irlandés John Henry Synge que visitó Galicia en mayo de 1813, plasmando dicha experiencia en sus cuadernos de dibujos. Mientras que Díaz López atiende a la importancia que tuvo el *Semanario Pintoresco Español* para la difusión de los clichés iconográficos asociados al urbanismo gallego entre 1836 y 1857.

Finalmente, Mário Jorge Barroca completa el volumen con un pormenorizado estudio de los espacios urbanos del noroeste de Portugal, insistiendo en el excepcional valor de las vistas de villas lusas trazadas por Duarte de Armas para el *Livro da Fortaleza*.

En suma, este libro merece la atención porque, más allá de su excelente acabado y la calidad de sus imágenes, ha aglutinado entre sus páginas trece estudios muy heterogéneos que profundizan en el interesante repertorio de representaciones urbanas de las ciudades integradas en el *Arco Atlántico*, convirtiendo esta publicación en un referente para todo aquel que quiera introducirse en el ámbito corográfico gallego.

Alonso Pereira, José Ramón (Dir.) *Modernidad y Contemporaneidad en la Arquitectura de Galicia*. Universidade da Coruña, A Coruña, 2012. 155 págs. ISBN 978-84-9749-530-1

Jesús Ángel Sánchez García[1]

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16301

Entre las líneas de trabajo y grupos de investigación que acoge la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, el grupo de investigación de historia de la arquitectura –IALA UDC– viene desarrollando diferentes aproximaciones a la historia de la arquitectura en general, y de Galicia en particular. Junto a la organización de seminarios y la realización de tesis doctorales, la difusión de sus investigaciones ha adoptado en esta ocasión un formato de libro, centrado en la arquitectura moderna y contemporánea de Galicia.

Con la coordinación del catedrático José Ramón Alonso Pereira, director del grupo de investigación, el volumen recoge siete contribuciones, asignadas a cada uno de los miembros con el fin de presentar fragmentos de investigaciones específicas en torno a la arquitectura de Galicia en el tránsito entre modernidad y contemporaneidad. El conjunto de aportaciones no puede ser más oportuno si se tiene en cuenta el marco de creciente revalorización de la arquitectura moderna del siglo XX para el ámbito español, que en los últimos años ha generado iniciativas de investigación y difusión como las encabezadas por la Fundación DOCOMOMO Ibérico, o las integradas en el más reciente Plan Nacional de Patrimonio del Siglo XX patrocinado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España.

El libro se abre con un pertinente capítulo introductorio de José Ramón Alonso para establecer las líneas y claves de contextualización histórica sobre la entrada de Galicia en la modernidad y el desarrollo de las nuevas tendencias de arquitectura que, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, han recogido las cambiantes dinámicas socioeconómicas pero también las nuevas inquietudes culturales y entorno profesional. Partiendo de la visión ya consolidada para toda España sobre las dos etapas en la evolución de la arquitectura moderna, separadas por la traumática cesura que supuso la Guerra Civil, la mención a las diferentes generaciones de profesionales se relaciona con las pautas de desarrollo económico e industrial que desde mediados de los años cincuenta marcaron el paso de lo que cabe considerar como una decisiva aceleración económica y urbanística. La segunda parte de este capítulo introductorio cambia el enfoque para revisar la primera historiografía que se ocupó de esta renovación arquitectónica en la segunda mitad del siglo, en especial a la hora de desvelar las claves utilizadas por Miguel Ángel Baldellou para sus pioneras visiones– «Panorama de la arquitectura actual en Galicia», *Hogar y Arquitectura* (1971), y sobre todo *Lugar, memoria e proxecto. Galicia, 1974-1994*

1. Universidade de Santiago de Compostela (*jesusangel.sanchez@usc.es*)

(1995)– que adaptaron conceptos empleados décadas atrás por José Moreno Villa y Carlos Flores, reutilizados para definir y valorar las búsquedas de las nuevas generaciones de arquitectos gallegos sucedidas desde los años cincuenta. Las metáforas tomadas en préstamo de la caracterización de la Generación del 25 fueron en su momento válidas para dar a conocer un proceso de renovación apoyado en hitos como la creación de un Colegio de Arquitectos propio, la fundación de la Escuela de Arquitectura o las experiencias nucleadas en torno a hechos tan decisivos como el reconocimiento de Santiago de Compostela como capital de Galicia o las nuevas dotaciones educativas y culturales que se extendieron a partir de los años ochenta.

Para las temáticas reunidas en los capítulos que integran el resto del volumen podría establecerse una distinción entre los dedicados preferentemente al análisis de la modernidad en el ámbito urbano, frente a aquellos otros orientados a su irradiación en el ámbito rural. Comenzando por el ámbito urbano, el capítulo sobre la pervivencia de la modernidad en las ciudades gallegas de la posguerra, firmado por Miguel Abelleira Doldán, constituye un avance sobre el tema central de su tesis doctoral. Rompiendo con las ideas tradicionalmente asumidas a la hora de valorar la conjuración y eliminación de todo vestigio de la modernidad en la arquitectura de la etapa franquista se aborda una aproximación a las construcciones residenciales para detectar en sus configuraciones de esquinas unas interesantes pervivencias de modernidad, sobre todo en comparación con el academicismo y clasicismo imperantes en la edilicia oficial. El análisis de una selección de casos a lo largo de los años cuarenta pone de manifiesto la continuidad de los recursos modernos a la hora de solucionar el tratamiento de unos edificios en esquina que, al combinar huecos y elementos como balcones y cornisas, acentuaron su papel como referentes urbanos, desde luego perfectamente entendido por los arquitectos responsables de su diseño.

Un edificio singular, precisamente uno de los hitos arquitectónicos que formaron parte de la renovación de dotaciones para Santiago de Compostela en los primeros años tras la instalación de la Autonomía, constituye el tema del capítulo redactado por Patricia Sabín Díaz. Se trata del Palacio de Congresos y Exposiciones de Galicia proyectado por Alberto Noguerol y Pilar Díez, construido en coincidencia con el evento del Xacobeo del año 1993 y que se presenta como una lección de arquitectura a reivindicar mediante el análisis de sus estrategias de funcionalidad y recursos de abstracción formal; las consideraciones sobre este edificio, veinte años después de su inauguración, suscitan inevitablemente una nueva lectura al comparar los ajustados presupuestos teóricos y materiales de aquel proyecto con los excesos formalistas que se toleraron en el faraónico complejo cultural promovido en la misma capital antes de que finalizara el siglo XX bajo el grandilocuente y fallido título de «Ciudad de la Cultura».

En su capítulo sobre arquitectura religiosa contemporánea, Esteban Fernández Cobián expone siete claves para entender los planteamientos de la arquitectura religiosa actual, con cuestiones como la incidencia de las nuevas directrices de la Iglesia sobre el paradigma espacial de sus templos, en especial a través de las reflexiones de Juan Pablo II y Benedicto XVI, las necesidades funcionales, los signos claves para el reconocimiento externo y simbolismo de las iglesias, o las peculiaridades

de ciertas obras como la iglesia de Nowa Huta de Polonia o el legado de Gaudí en la fase final de conclusión de la basílica de la Sagrada Familia.

Pasando del ámbito urbano al rural, Antonio S. Río Vázquez presenta otra anticipación de una investigación más amplia con sus consideraciones sobre la modernidad arquitectónica introducida en el medio rural gallego, en este caso para el período extendido desde 1954 a 1973. La obra del arquitecto Antonio Alés Reinlein, afincado desde sus inicios profesionales en Ourense, sirve para afirmar de nuevo la vigencia de la modernidad en una trayectora, como la suya, que participó de las dos etapas de modernidad separadas por la Guerra Civil. Las experimentaciones con nuevos materiales y tipologías anteriores a la guerra dieron paso, ya en los años cincuenta a sesenta, a propuestas en las que el compromiso con la modernidad se combinó con la sensibilidad a la cultura tradicional a través de oportunidades brindadas por intervenciones en núcleos rurales como la ordenación del campo de la feria de Entrimo o la granja escuela de Valverde.

Juan Antonio Caridad Graña elige para su capítulo una temática relacionada con una de las dinámicas que contribuyó a organizar la estructura territorial de Galicia entre 1964 a 2012, como fue el proceso de la comarcalización. El Plan de Desarrollo Comarcal puesto en marcha por la Xunta de Galicia a partir del año 1990 se materializó física y arquitectónicamente en la serie de centros comarcales que representaron la cara más visible del nuevo proceso de articulación territorial. Con una tipología híbrida entre pabellones de exposición de recursos, edificios administrativos y locales de hostelería, estos centros debían servir como espacios polivalentes para la promoción de iniciativas locales, con un diseño en el que participaron numerosos titulados de la propia Escuela de Arquitectura de A Coruña entre los años ochenta a noventa, afrontando el reto de introducir lenguajes de la modernidad en esas nuevas construcciones ubicadas en bordes de las villas y poblaciones de menor rango, hasta entonces dominadas además por parámetros de construcción claramente desarrollistas.

Finalmente, como cierre del libro Enrique M. Blanco Lorenzo ofrece una síntesis sobre varios hitos expositivos y divulgativos que permiten documentar la producción de las últimas décadas de la arquitectura gallega. La exposición *Galicia XXI Architecture*, celebrada en el vestíbulo de la embajada de España en Washington D.C. en 2004, con obras emprendidas en Galicia en los últimos años tanto por arquitectos gallegos como no gallegos, tuvo una réplica inaugurada al año siguiente en Vigo y A Coruña, ampliando el número de obras seleccionadas y bajo el título *Galicia XXI en arquitectura*, recogida además en una web patrocinada por la coruñesa Fundación Barrié. Estas primeras iniciativas enlazaron con la exposición organizada por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia en 2007, que bajo el título *Avance dunha continxencia. Arquitectura contemporánea de Galicia* reunió el catálogo de la producción arquitectónica gallega de los últimos treinta años. Otras exposiciones como las diferentes ediciones de *Olladas de preto* (2005-2012) o la más reciente *Metagénesix. Nueva arquitectura de Galicia* (2011), han contribuido igualmente a recopilar y difundir la arquitectura producida en Galicia en los últimos tiempos.

En resumen, esta variada aportación de investigaciones sobre la historia de la arquitectura del siglo XX en Galicia representa una interesante y oportuna

contribución para actualizar y revisar las bases y desarrollo de aquel panorama esbozado en su día por las publicaciones de Baldellou. No es menos notable destacar que el tema objeto de revisión se aborda desde la coordinación y perspectiva de un investigador que conecta generacionalmente con los inicios de la renovación arquitectónica a partir de los años cincuenta, José Ramón Alonso Pereira, para completarse con las visiones más contemporáneas de los jóvenes profesores que, bajo su dirección, han analizado o están realizando las últimas investigaciones sobre lo ocurrido hasta las últimas décadas. Siendo todavía muchas las vertientes de la producción arquitectónica del siglo XX pendientes de considerar, las investigaciones reunidas en este volumen constituyen un valioso estado de la cuestión a la vez que un avance de futuras posibilidades a explorar.

Gimeno, María y Collazos, Raquel (Coord.). *Paradores de Turismo. La colección artística.* Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015. (200 p.). ISBN: 978-84-608-1446-7.

Joaquín Martínez Pino[1]

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16174

El pasado 25 de septiembre de 2015 abría sus puertas en Madrid la exposición *Paradores de Turismo. La colección artística*, fruto de la colaboración entre la sociedad hotelera y la Fundación Mapfre, que pudo visitarse en la Sala Azca hasta el 22 de noviembre. La muestra permitía, por vez primera, contemplar una selección de las obras atesoradas por la institución en sus casi noventa años de historia. Más de 60 piezas de entre las más de 9.000 que constituyen su colección artística, compuesta por restos arqueológicos, mobiliario, artes decorativas, tapices, escultura y, sobre todo, pintura. Un conjunto heterogéneo dividido para su exposición en dos bloques cronológicos que abordaban la relación de Paradores con la recuperación histórica y con los artistas contemporáneos.

El catálogo que hoy tenemos entre manos –*Paradores de Turismo. La colección artística.* Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015. (200 p.) ISBN: 978-84-608-1446-7–, de entrada, invita a la lectura por su cuidada maquetación y espléndidas fotografías. Se plantea, como observamos en su índice, no sólo como soporte histórico crítico de una colección inédita al gran público, sino como una oportunidad de adentrarse también en la propia institución a través de su arquitectura, de la evolución de sus objetivos, de su devenir organizativo, de su contexto histórico y de sus iniciativas para la promoción del turismo en España. Algo que resulta más que oportuno, pues ayuda a entender algunas de sus particularidades, entre ellas su indefectible dispersión geográfica.

Corresponde al catedrático y académico de Bellas Artes, Francisco Calvo Serraller, guiarnos a través de la colección y de las obras que de ella se exponen. Piezas de todo tipo, fechadas, salvo una lápida islámica del siglo X, a partir del siglo XVII; pero en su mayoría cuadros, mucho más numerosos conforme avanzamos al siglo XX, hasta constituir una muy representativa colección de artistas españoles que florecieron durante las décadas de 1940 y 1950. Entre las obras de relumbrón, la serie de tapices sobre la vida de Aquiles bordados sobre cartones de Rubens, procedentes de Hondarribia, el magnifico coro del convento de San Marcos de León y el altar realizado por Juan de Juni, varios oleos sobre tabla del siglo XVI, mobiliario de los siglos XVI y XVII o notables cuadros de Forchondt, Frans Pourbus el Joven, Felipe Diriksen o Pietro Aquila, del siglo XVII, y de Vicente López, Eugenio Lucas Villaamil o Ludwig von Langenmantel, del XIX. Pero la mayor atención se dedica

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia, (*jmpino@geo.uned.es*)

a los artistas contemporáneos, comenzando por aquellos influidos por el espíritu regeneracionista –Darío de Regoyos, Francisco Gimeno, Aurelio Arteta, Covarsi, Parladé y Heredia, Albiol…–, quienes junto a Picasso ilustran el tránsito hacia la modernidad en nuestro país. Bien reflejada están también las escuelas de París –González de la Serna, Bores, Pancho Cossio, Durancamps…– y de Madrid –Menchu Gal, Luis García Ochoa, Álvaro Delgado, Redondela, Martínez Novillo o Beulas–, junto a otros cabos sueltos como Javier Clavo, Vaquero Palacio, Vela Zanetti, Juan Barjola, Agustín Úbeda e incluso José Caballero, con su surrealismo temprano. También está presente Dau al Set, con obras de Antoni Tapies y Modest Cuixart; mientras que Lucio Muñoz o José Guerrero se sitúan en los aledaños del grupo El Paso. De las décadas siguientes no dejan de sorprender algunas piezas relevantes, firmadas por Genovés, Equipo Crónica, David Lechuga, Fernando Belver, Hernández Pijuan o López Hernández. Para terminar destacando los dos fantásticos bodegones de Gutiérrez Solana, que completan un conjunto que, en opinión del autor, es merecedor de una consideración museológica. Precisamente, el empeño por contar con obras de arte originales, y no meras reproducciones historicistas u obra gráfica como suele ser habitual, es una de las peculiaridades que diferencian esta empresa, apuntándose como futura línea de trabajo determinar la motivación y procedimiento seguidos por los responsables de la política de adquisiciones.

El estudio de Mª José Rodríguez Pérez, *Paradores. Arquitectura para el Turismo,* nos introduce en las diferentes etapas por las que trascurre la red pública de alojamientos desde su concepción por la Comisaría Regia de Turismo del marqués de la Vega-Inclán hasta el presente, recuperando momentos clave como la constitución del Patronato Nacional de Turismo en 1928 o la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951. El periplo administrativo, perfectamente expuesto, se acompaña de un análisis de las políticas de edificación de cada época. Esto nos permite observar la evolución del modelo que constituye la marca de identidad de Paradores, es decir, la adaptación para uso hotelero de castillos, conventos, palacios y otros edificios históricos, con las consabidas implicaciones que tuvo desde el punto de vista de la teoría y la práctica restauradora. Pero también, no menos relevante, la relación de la entidad con la arquitectura de nueva planta, que oscila entre la construcción de inspiración tradicional y la incorporación de la arquitectura moderna como lenguaje asociado.

Que la hostelería estatal se concibió desde sus orígenes como herramienta para el cambio y modernización de la política turística del país, es un hecho sobre el que reflexiona Ana Moreno Garrido en su texto *Paradores. Más allá del turismo.* Y es que, como bien señala, Paradores no sólo vino a cubrir una evidente necesidad de infraestructuras, sino que fijó un nuevo modelo de explotación basado en la atención al territorio: a los pueblos, comarcas y entornos con una riqueza patrimonial y paisajística. Una apuesta que, por lo arriesgado de la inversión, sólo el Estado podía abordar. Por eso Gredos, primer parador de la red, continúa siendo el ejemplo que mejor sintetiza los objetivos perseguidos y el contexto en el que éstos se concretan, a saber, una importante tradición excursionista, la fiebre restauradora y conservacionista del momento, la pujanza del asociacionismo local y la revalorización del

paisaje. Con todo, el modelo estuvo sujeto a una continua evolución y redefinición que seguimos hasta la actualidad a lo largo de estas páginas.

Por último, bajo el título *El arte de viajar,* Rocío Herrero Riquelme reconstruye la política de promoción turística española a través del estudio de los carteles, fotografías y diseños realizados desde principios del siglo XX. Un interesantísimo recorrido a caballo de muy notables creadores, quienes utilizando estos medios gráficos no sólo crearon una representación iconográfica del país, sino que también acercaron a la ciudadanía las últimas corrientes artísticas. Arte, como indica la autora, al servicio de la promoción y la publicidad turística. Destaca la apuesta decidida del Patronato Nacional del Turismo por los nuevos medios, manifestada en la colaboración de ilustradores como Juan José Sáez Hermua, Gonzálo González Nadal, Rafael Rodríguez, Eugenio Cortiguera o Salvador Marco. A ellos correspondió atraer, a través de la prensa y revistas del momento, a extranjeros y nacionales a los nuevos paradores, albergues y refugios de montaña. Este periodo fue también el de mayor importancia para el cartel, al que se dedicaron algunos de los mejores artistas: Federico Ribas, Penagón, Bartolozzi, Josep Renau, Sáez de Tejada, Hidalgo de Caviedes y tantos otros. Constituyen imágenes para el recuerdo los primeros carteles de Gredos y Oropesa, de Roberto Domingo y Eduardo Santonja, respectivamente, o los ejemplares realizados por Renau sobre las Islas Baleares, por mencionar algunos de los más destacados. La relación con la fotografía es otro punto de interés, con nombres como Moreno, Loty, Vernacci, Wunderlich, Serrano, Lladó… Cuando en la posguerra el régimen trataba de mostrar una España unida, con un rico pasado histórico y orgullosa de sus tradiciones, observamos cómo las imágenes se deslizan hacia lo castizo, lo folclórico y lo pintoresco. Sobresale entonces, en el cartel y dibujo, Josep Morell; y en fotografía aquellas figuras vinculadas al pictorialismo: Ortíz Echagüe, Joaquín del Palacio, *Kindel,* Catalá Roca… Fotografía que ganó enteros a partir de la década de los cincuenta como medio de propaganda, ayudando a consolidar muchos de los estereotipos que todavía hoy siguen identificándonos en buena parte del mundo.

Un catálogo, por lo tanto, más que recomendable para curiosos e investigadores de este periodo, que reivindica e ilustra la centralidad del proyecto Paradores en la construcción de un modelo de turismo que sigue vigente y que, con las adecuaciones pertinentes al nuevo siglo, promete seguir reportando beneficios a nuestra mayor industria. Si tuviésemos que hacer una objeción, esta sería la limitada distribución del libro, hasta el momento centrada casi exclusivamente en las tiendas de sus establecimientos, o a través del servicio de prensa de la institución.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* está dividida en siete series, Serie I: Prehistoria y Arqueología; Serie II: Historia Antigua; Serie III: Historia Medieval; Serie IV: Historia Moderna; Serie V: Historia Contemporánea; Serie VI: Geografía; Serie VII: Historia del Arte. La periodicidad de la revista es anual.

En el año 2013 se inicia una NUEVA ÉPOCA con la renumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I–VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Jornal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII publica TRABAJOS INÉDITOS DE INVESTIGACIÓN Y DEBATES SOBRE HISTORIA DEL ARTE, *en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico*, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII sólo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con dossieres temáticos coordinados por un investigador seleccionado por el Consejo de Redacción, quien bajo su criterio procederá a encargar colaboraciones para el mismo y a abrir un *call for papers* temático. Los originales invitados, con un máximo de dos contribuciones, no se someterán al proceso habitual de evaluación por pares, pero su

calidad estará supervisada por los miembros del Consejo de Redacción. Los originales para el dossier recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación externa.

2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en OJS bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría del trabajo y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- Los artículos de la sección Varia serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- Los artículos de los Dossieres Temáticos recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. Recepción de manuscrito (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma OJS de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. Filtro del Consejo de Redacción. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. Evaluación y revisión externa. Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de

especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser *doblemente ciegas* (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. Decisión editorial. A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en identificación (en la sección «Envíos *on line*») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de cinco pasos (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el paso 1 hay que seleccionar la *sección de la revista* (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el *idioma*; cotejar la *lista de comprobación de envío*; aceptar el *sistema de copyright*; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista *comentarios y observaciones* (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).

4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

* Archivo en *formato PDF* (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviará a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores *la obligatoriedad* de seguir para este archivo las *normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos*. Tampoco han de incorporarse imágenes, gráficos ni tablas en este archivo (se incorporan en el Paso 4 de manera independiente), aunque sí se debe dejar las llamadas en el texto a dichos elementos allá donde procedan. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE_DEL_ARTÍCULO.PDF. Las *normas de edición del texto* se encuentran más abajo, léalas con atención.

4.3. En el PASO 3 se rellenarán todos los campos que se indican con los *datos del autor o autores* (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos *Título* y *Resumen*, sólo en el idioma original del artículo, así como los principales *metadatos* del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como ETF SERIE VII facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: *de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor*, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

* Archivo en formato compatible con MS WORD con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).
* Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA 1, FIGURA 2…). Por su parte, los

cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).

* Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Sólo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el PASO 5, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma.Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera que vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO llegará a la pantalla con los datos completos de

su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas RESUMEN, REVISIÓN y EDITAR.

5.3.1.Si lo que quiere es *añadir algún archivo complementario* porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña RESUMEN y pulse sobre la posibilidad de *añadir fichero adicional*. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.

5.3.2. *Si el envío ha sido aceptado* en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña REVISIÓN, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña DECISIÓN EDITORIAL. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato .PDF.

5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la *corrección formal* del trabajo de cara a su publicación tanto en la edición electrónica como en la edición en papel de la revista. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña EDITAR y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el *archivo original* que en su momento remitió en .PDF para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora *enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con MS WORD*.

6. VERSIÓN *POST PRINT*

Además de lo anterior, *existe la posibilidad de publicar una versión post print de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada*. Para ello, en esta fase se le requerirá para que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD sólo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una *versión completa de su artículo en .PDF* ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado RESUMEN. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

7.1. Datos de cabecera

* En la primera página del trabajo deberá indicarse el TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS. Recuerde que *no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece* (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).

* Un RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS, *no superior a 1.000 caracteres con espacios*. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.

* Se añadirán también unas PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;), que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. Éstas *no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho*.

* En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.

* Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

7.2. Presentación del texto

* El FORMATO DEL DOCUMENTO debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.

* Las IMÁGENES Y TABLAS, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA 1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben

estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

7.3. Estilo

- El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
- Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación unicode.
- Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
- Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
- Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que verse el trabajo.
- Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ, on-line*.
- El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

7.4. Bibliografía

Las citas bibliográficas en las notas se atendrán a las siguientes normas:

- Libros. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año, y, en su caso, páginas indicadas.

  Kamen, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

  Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

  Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por comas y uniendo el último con «&». Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá *et alii* o «y otros»; otra posibilidad es indicar «vv.aa.»

- Los libros editados en series monográficas se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

  Mangas Manjarrés, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia 16*, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

* Cuando se trate de CAPÍTULOS incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

  MELCHOR GIL, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en NAVARRO, Francisco Javier, & RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

* Para las PONENCIAS, COMUNICACIONES DE CONGRESOS O SEMINARIOS, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

  GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

* Las TESIS DOCTORALES INÉDITAS se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

  ARCE SÁINZ, M.ª Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

* ARTÍCULOS DE REVISTA. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

  BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

* DOCUMENTOS. En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el documento tiene autor, se citan los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

  Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

* Repetición de citas. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

Blázquez Martínez, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

Blázquez Martínez, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

El trabajo debe concluir con una bibliografía, en la que se recojan los títulos citados en las notas a pie de página.

AUTHOR GUIDELINES

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

1. For possible publication

* A file (called 'original' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

2. For submission and review

* A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file INCLUDES images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

1. Title page

* The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

2. Text

- The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.

- Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.

- Avoid using bold where possible.

- Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).

- References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.

- *Figures and tables*: Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as "Figures" (*e.g.,* Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as "Table". Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text.
  The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.

- *Style*: Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (*e.g*. 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii, in situ.* If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

3. Footnotes

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

- Books. Capitalized small caps last name followed by the author's first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

* If the publication is part of a MONOGRAPHIC SERIES, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia 16*, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx–xx.

* When citing BOOK CHAPTERS, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word "in", and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215–228.

* When referencing SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

* When citing UNPUBLISHED DOCTORAL THESES, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

ARCE SÁINZ, M.ª Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

* For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

* Archival sources. The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. Arroyo, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

* Subsequent footnotes. When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

Blázquez Martínez, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

Blázquez Martínez, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *Ibidem.*

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

4 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED

Dossier by Mieke Bal: *Art Moves: Performativity in Time, Space and Form / El Arte (Se) Mueve: Performatividad en el Tiempo, el Espacio y la Forma* por Mieke Bal

15 Mieke Bal (guest editor)
Movement and the Still Image / El movimiento y la imagen fija

First reflections on movement

45 Miguel Ángel Hernández Navarro
Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia / Twisting Time: Fernando Bryce's Art of History

71 Nanna Verhoeff
Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time / Exploraciones de superficie: Imágenes 3D en movimiento como cartografías del tiempo

93 Ramón Salas Lamamié de Clairac
El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen / Dialectical Time: The Fourth Era of the Image

117 Mar García Ranedo
Desplazamientos (in)móviles / (Im)mobile Displacements

Technique: «mistakes» as movement

143 Jose Manuel Garcia Perera
El movimiento como simulacro en el mundo virtual: Michael Betancourt y el arte de la inmediatez / Movement as Simulacrum in the Virtual World: Michael Betancourt and the Art of Immediacy

159 Ernst Van Alphen
Exoticism or the Translation of Cultural Difference / Exotismo o la traducción de la diferencia cultural

171 Mónica Alonso Riveiro
Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible / Archaeology of Absence of Lucila Quieto: a Trip to the Impossible Image

193 Aylin Kuryel
Disorienting Images: A Bust with Multiple Faces / Imágenes que desorientan: una instalación con múltiples caras

219 Amparo Serrano de Haro
The Movement of Miracles / El movimiento de lo milagroso

Sharing space: discourses of display

235 Elisa de Souza Martínez
Ethnographic Image: In and Out of the Exhibition Space / La imagen etnográfica: dentro y fuera del espacio expositivo

261 Noa Roei
Making National Heritage Move: Ilya Rabinovich's «Museutopia» Projects / Dinamizando el patrimonio nacional: el proyecto «Museutopia» de Ilya Rabinovich

279 Fernando de Felipe & Iván Gómez
Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano / Chronoendoscopies: Imagining a Trip inside the Human Body

Being part of it: affect and the body

309 Jeffrey Manoel Pijpers
Affective Resonance: The Moving Potential of Music in Gilberto Gil's «Aquele Abraço» / Resonancia afectiva: el potencial dinámico de la música en «Aquele Abraço» de Gilberto Gil

329 Laia Manonelles Moner
Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal / Micro Utopias of the Quotidian, Meeting Spaces in Relational Art: An Approach to some Performances of Marina Abramović and Tino Sehgal

351 Patricia Limido & Hervé Regnaud
Les racines de l'œuvre : puissance émotionnelle et forme artistique. Deux examples de land-art en France / Roots of Art: Emotional Impact and Artistic Form. Two Cases of Land-Art in France

373 Clara Laguillo
Hibridación de medios en la confluencia de forma, tiempo y espacio: de la *Danse Serpentine* al *Capturing Dance* / Hybridization of Artistic Media on the Crossroad of Shape, Time and Space: From *Danse Serpentine* to *Capturing Dance*

ISSN 1130-4715 04
9 771130 471008

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

4 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Miscelánea · Miscellany

395 Raimundo Moreno Blanco
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del Sancti Spiritus de Ávila / Contributions to the Architecture and History of the Monastery of Sancti Spiritus in Ávila

417 José Manuel Almansa Moreno
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén) / Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

459 Manuel Gil Desco
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder / Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

483 Ignacio José López Hernández
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854 / Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1834

509 Noelia Fernández García
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol / The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

531 Rocío Garriga Inarejos
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage / Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

Reseñas · Book Review

551 Jose Antonio Vigara Zafra
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

555 Jesús Ángel Sánchez García
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

559 Joaquín Martínez Pino
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): Paradores de Turismo. La colección artística. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.