

Medio, cuerpo, imagen: narrativas en torno a la performidad de las imágenes: los Pisos García como objeto de investigación artística

Sergi Velasco Iglésias

**Tutor: Pol Capdevila Castells
Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny
Curs 2014/2015**



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

MEDIO CUERPO IMAGEN

**NARRATIVAS EN TORNO A LA
PERFORMATIVIDAD DE LAS IMÁGENES**

***Los Pisos García como objeto de
investigación artística***

Sergi Velasco Iglesias

**TFM - Master Universitario de Investigación en Arte y Diseño
EINA, 1 de septiembre de 2015**

MEDIO – CUERPO – IMAGEN

Narrativas en torno a la performatividad de las imágenes;

Los Pisos García como objeto de investigación artística

Trabajo de Final de Master

EINA, Master Universitario de Investigación en Arte y Diseño

Sergi Velasco Iglesias

Tutor: Pol Capdevila Castells



Mi cultura, con sus esteticismos, me dispone en una actitud crítica respecto de las cosas modernas entendidas como signos lingüísticos. Tu cultura, en cambio, te hace aceptar esas cosas modernas como naturales, y escuchar su enseñanza como absoluta. Yo podré tratar de descalabrar, o al menos de poner en duda, lo que te enseñan tus padres, maestros, televisiones, diarios y sobre todo los chicos de tu edad en la calle. Pero soy completamente impotente contra lo que te han enseñado y te enseñan las cosas. Su lenguaje es inarticulado y absolutamente rígido; por tanto, inarticulado y rígido es el espíritu de tu aprendizaje y el de las opiniones no verbales que a través de tu aprendizaje se han formado en ti.

PASOLONI, Pier Paolo, *Cartas luteranas*, Valladolid: Simancas Ediciones, 1997. p.38

MEDIO – CUERPO – IMAGEN**Narrativas en torno a la performatividad de las imágenes;*****Los Pisos García como objeto de investigación artística*****ÍNDICE**

1. INTRODUCCIÓN	10
1.1 LAS BELLAS IMÁGENES	10
1.2 OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	13
1.2.1 Sobre la contemporaneidad de la imagen performativa	13
1.3 DESARROLLO ESTRUCTURAL	17
1.3.1 Marco teórico	17
1.3.2 Marco práctico	18
1.4 METODOLOGÍA	20
1.4.1 Proceso de investigación	21
MARCO TEÓRICO: NARRATIVAS EN TORNO A LA PERFORMATIVIDAD DE LAS IMÁGENES	
2. MEDIO: HACIA UNA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO	26
2.1 INTRODUCCIÓN	26
2.2 HACIA UN NUEVO REPARTO DE LO SENSIBLE	28
2.2.1 Un tiempo convulso; La mirada crítica sobre el proceso creativo	30
2.3 EL RELATO DEL ACONTECER	33
2.3.1 Sonido de cristales rotos; Hacia una estética de lo performativo	34
2.4 ANEXO: ILUSTRACIONES	39
3. CUERPO: ACTITUDES CORPOREIZADAS	42
3.1 INTRODUCCIÓN	42
3.2 EL ERROR DE DESCARTES	43
3.3 I AM A MAN	45
3.3.1 <i>Checkup</i>	47
3.4 ANEXO: ILUSTRACIONES	53
4. IMAGEN: LA FÁBRICA DE IMÁGENES	56
4.1 INTRODUCCIÓN	56

4.2 MANERAS DE HACER MUNDOS	57
4.3 MANERAS DE (DES)HACER MUNDOS	65
4.3.1 Trazado del patrón para una cortina	66
4.3.1.1 <i>Retalls</i>	68
4.4 ANEXO: ILUSTRACIONES	70
 MARCO PRÁCTICO: LOS PISOS GARCÍA COMO OBJETO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA	
5. INTRODUCCIÓN: PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA	74
5.1 DESARROLLO CONCEPTUAL	74
6. MEDIO: CONSIDERACIONES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA	77
6.1 INTRODUCCIÓN	77
6.2 ASOMARSE A LO DESCONOCIDO; PRIMERAS CONSIDERACIONES	78
6.3 LA FICCIÓN COMO AXIOMA DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA	81
6.4 EL GIRO CULTURAL DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA	83
6.5 ANEXO: ILUSTRACIONES	85
7. CUERPO: LA ARQUITECTURA HECHA CARNE	88
7.1 INTRODUCCIÓN	88
7.2 LA ARQUITECTURA HECHA CARNE	89
7.3 EL CUERPO ARQUITECTÓNICO	94
7.3.1 Las atmósferas de Peter Zumthor, un caso de estudio	94
7.3.2 El camaleón	96
7.3.3 La Pantera Rosa	100
7.4 Anexo: ilustraciones	103
8. IMAGEN: APUNTES SOBRE LA IMAGEN DIALÉCTICA	106
8.1 DESCOMPARTIMENTAR LAS IMÁGENES	106
9. PROYECTO CURATORIAL: DECONSTRUCCIÓN -DE LA IMAGEN- DE LOS PISOS GARCÍA	112
9.1 INTRODUCCIÓN	112
9.2 OBJETO DE INVESTIGACIÓN	113
9.2.1 Proceso de documentación	114

9.3 PROPUESTA CURATORIAL	115
9.3.1 Realización práctica	118
9.4 ANEXO: ILUSTRACIONES	120
10. CONCLUSIONES	125
10.1 FUTUROS SOTERRADOS	125
BIBLIOGRAFÍA	129

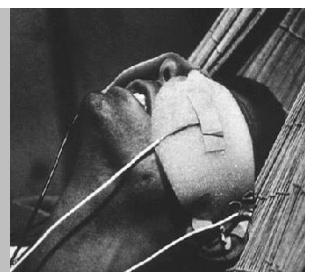
INTRODUCCIÓN:

1.1 *Las bellas imágenes*

1.2 *Objetivos y justificación del objeto de estudio*

1.3 *Desarrollo estructural*

1.4 *Metodología*



1. INTRODUCCIÓN

1.1 LAS BELLAS IMÁGENES

Pocos sabrán quién fue Florence Owens Thompson pero seguro que a una gran mayoría se le construye ante sí la mirada perdida de una madre migrante capturada por Dorothea Lange en 1936. Lo que tal vez nadie sepa es que dicha imagen se convertiría en una carga más para la familia Thompson, como afirmaba una de sus hijas a finales de los setenta, “*our life was hard long after that photograph was taken*”¹.

De una forma irrisoria, fútil o casi absurda, escenas de un pasado circunstancial, fortuito, quedan seducidas por los resquicios de la memoria para condicionar un presente, para detonarlo en un reverberar capaz de establecer nuevas realidades². “*Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance*”³, recita una voz insondable, sobre fondo negro, al inicio de la película *La jetée* (1962), y es que más de que por hechos, somos presos de imágenes del pasado.

“El pasado no está muerto ni enterrado. De hecho, ni siquiera es pasado”, exclama, citando a Faulkner, un divertido Gil Penders en *Midnight in Paris*⁴. La reflexión, más profunda de lo que pueda parecer, abre una importante brecha en la politización de la historia y la capacidad de actuar e incidir en ella.

Precisamente a finales de los sesenta afloró esa grieta que evidenciaba la fragilidad de las bellas imágenes. El desencanto por una estructura política, social y económica conducida por

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde a la película *La jetée*. MARKER, Chris (Dir.), *La jetée* [Vídeo], Francia: Argos Films, 1962, 1 videodisco (DVD): ca. 28 min.

¹ DENTE, Susan; MARTIN, Paul (Ed.), *Images that Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, Westport: Praeger Publisher, 2011. p.65.

² Ver “La primera lección me la dio una cortina”, en: PASOLONI, Pier Paolo, *Cartas luteranas*, Valladolid: Simancas Ediciones, 1997. p.33.

³ “Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de su niñez”. Primera frase de la película (foto novela) *La jetée*. MARKER, Chris (Dir.), *La jetée* [Vídeo], Francia: Argos Films, 1962, 1 videodisco (DVD): ca. 28 min.

⁴ ALLEN, Woody (Dir.), *Midnight in Paris* [Vídeo], Estados Unidos; España: Gravier Productions; Mediapro; Pontchartain Productions; Televisió de Catalunya; Versátil Cinema, 2011, 1 videodisco (DVD): ca. 94 min.

el cuerpo del consumo llevó a un cuestionamiento del sistema, a un malestar generacional⁵ que se despertaba ávido de transformaciones y que desembocó en la oleada de protestas de 1968, con el foco puesto en el mayo francés.

Sin duda el pasado no estaba muerto, como gritaba un exaltado eslogan del '68, estaba "detrás de ti"⁶, seguía anclado a la sociedad. La juventud de los sesenta, asociada con el *baby boom* que se produjo tras la Segunda Guerra Mundial crecería envuelta en un marco ideológico y cultural corroído por la Gran Depresión, la caída de los imperios coloniales, el nacimiento del Tercer Mundo, la segregación racial y el horror de Hiroshima y Nagasaki, la Guerra Fría, Vietnam,... Imágenes, todas ellas que quedarían latentes en el subconsciente de una sociedad que albergaba una voluntad de cambio⁷.

Seguramente hay testimonios, relatos, manifestaciones teóricas, etc. que contengan en sus palabras la agitación febril por el hoy y el estremecimiento exasperado por el mañana⁸ pero creo que son pocos los que pueden reflejar, como Simone de Beauvoir, el desasosiego por un mundo encorsetado, plástico e irreal, performado por las propias imágenes que iluminamos⁹.

⁵ Se puede considerar que por primera vez una actitud generacional ligada a la edad, adolescente y juvenil, marcada por una importante presencia del ámbito estudiantil, así como la de distintos movimientos sociales, tomaron el relevo de la división por sistema de clases. Cabe recordar que el lema de una de las consignas proclamaba: *No te fíes de alguien que tenga más de treinta años*. VVAA, *Protagonistas del siglo XX*, Madrid: El País, 2000. p. 497.

⁶ "Corre rápido, camarada, el viejo Mundo está detrás de ti!"; "Cours vite, camarade, le vieux Monde est derrière toi!". Dicho eslogan formaba parte de los lemas del Mayo del 68.

⁷ "El recuerdo del colapso económico en los años treinta, el gran cansancio y la confusión de la guerra, la dramática pero comprensible búsqueda de seguridad y distensión después de ella, el deslumbramiento de la nueva prosperidad, el intenso adormecimiento defensivo ante el terror termonuclear y el estado crónico de emergencia internacional durante los decenios cuarenta y cincuenta, los años de caza de brujas y barbarie terrorista del macartismo etc., todos estos motivos han influido sin duda en este resultado". ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura; Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona: Editorial Kairós, 1970. p.37.

⁸ Patricia Badenes hace un análisis exhaustivo del contexto, las ideas, la estética y las artes producidas en torno al marco del '68 en la publicación que cito a continuación. BADENES, Patricia, *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.

⁹ "Muchos de estos movimientos (nacidos en la década de los '60) cuestionaron y criticaron el estilo de vida plástico ofrecido por el mercado de consumo y la organización capitalista de la posguerra" VALENZUELA, José Manuel, *Tiempos de híbridos: entre siglos jóvenes*, México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2004 p. 136.

En la novela *Les belles images* (1966) Laurence, el personaje principal, escenifica el ideal burgués de la mujer de mediados de los sesenta. Es joven, hermosa, tiene dos hijas encantadoras, está felizmente casada con un próspero arquitecto e incluso se permite tener un amante. Pero Laurence, que trabaja en una agencia publicitaria, no puede dejar de pensar que al fin y al cabo toda su vida no es más que el reflejo de los ambientes, escenas y personajes que ella misma inventa¹⁰.

“Laurence comienza a cepillarse el pelo, después pone un poco de orden en su rostro. Para mí, la suerte está echada, piensa mirando su imagen [...]. Pero mis hijas tendrán su oportunidad. ¿Qué oportunidad? Ni siquiera lo sabe”¹¹.

Como cuando se desvela el truco de un mago o el actor se deshace de su personaje para recibir los aplausos, la moral, los valores, la construcción de la identidad burguesa, así como los cimientos de su propia existencia, quedaron diezmados por la misma realidad que los hacia posibles. Recogiendo una cita de Eric Hobsbawm se puede concluir que “la cultura de la época se vio amenazada por sus propios productos culturales”¹². Al fin quedaron al descubierto los metarrelatos de la modernidad, y con ellos se volvió a hacer patente el poder de las imágenes.

¹⁰ “Hace un momento, cuando las corté, eran flores vivas. Laurence piensa en ese rey que transformaba en oro todo aquello que tocaba y que había convertido a su hijita en una magnifica muñeca de metal. Todo lo que ella toca se transforma en imagen.” BEAUVOIR, Simone, *Las bellas imágenes*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1988. P.23.

¹¹ Ibíd. p.191.

¹² Cabe apreciar que Hobsbawm hace esta reflexión refiriéndose a las últimas décadas del s.XIX pero que, como él mismo indica, es perfectamente extrapolable a los sucesos que se devendrán a mediados del s.XX. HOBSBAWM, Eric, *La era del imperio*, Buenos Aires: Crítica, 2009. p. 267.

1.2 OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El estudio que presento conforma el Trabajo Final del Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño de EINA. Éste parte del examen sobre las teorías y discursos de la filosofía y de la teoría del arte, así como de la sociología y de la antropología culturales contemporáneas, propias de los estudios visuales, centradas en la performatividad de las imágenes.

El planteamiento conceptual responde a la voluntad e interés de entablar una conversación entre los distintos agentes partícipes no de un movimiento artístico, sino de una nueva forma de ver, aprehender y relacionarse con el mundo que estalló en la segunda mitad del siglo XX y del que hoy, más allá del mundo arte, somos herederos.

Entonces, el objeto del trabajo de investigación persigue cuestionar la distancia que existe entre lo que nos mira y nos toca, detectar qué factores inciden en el régimen de las imágenes, un régimen entendido como concepción y producto de un constructo, o, en palabras de Sartre, como “acto”¹³.

Así, a partir de distintos conceptos, autores y referencias de múltiples ámbitos, propongo desarrollar un relato desde lo vidente y lo visible, suscitando una mirada crítica, en torno al *medio* y al *cuerpo*, capaz de releer la imagen en el contexto contemporáneo.

De este modo, situando teórica e históricamente las nociones y enunciados que condujeron la práctica artística hacia un nuevo reparto de lo sensible, el análisis plantea los saltos y los principios reguladores de una nueva sensibilidad que se presenta crítica con el proceso creativo, siempre intentando narrar no tanto una *Art History*, sino más bien unas *stories of art*.

1.2.1 Sobre la contemporaneidad de la imagen performativa

Actualmente no existe una filosofía clara sobre las imágenes, es más, dentro de los innumerables discursos que podemos encontrar sobre el tema existen grandes diferencias e incluso contradicciones en cuanto a su naturaleza y capacidad operativa. Por este motivo he tratado de dar un enfoque concreto y específico dentro del llamado “giro pictorial”.

¹³ La tesis de Sartre apunta categóricamente que la imagen no es una cosa, sino un acto. Y remarca “*l'image est un certain type de conscience. L'image est conscience de quelque chose*”. SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, París: Presses Universitaires De France, 1969. p.162.

Sugerido por W.J.T. Mitchell, el *giro pictorial*¹⁴, no es más que la constatación de un cambio de paradigma que se da en la contemporaneidad, que conduce a “una transformación en las formas de estudio de la cultura, una mirada distinta que se acerca a la realidad a través de su cristalización, representación o definición en imágenes (y que por lo tanto y como consecuencia exigirá el esclarecimiento de los mecanismos de sentido de las mismas)”¹⁵.

Sin duda ésta no se trata de una apreciación aislada. A la par que Mitchell, el historiador del arte y filósofo alemán, Gottfried Boehm, también incidía en el tratamiento de un nuevo paradigma marcado por un “giro hacia la imagen” (*iconic turn*). Ambos diagnosticaron el mismo tipo de fenómeno aunque partían de hipótesis distintas. Son realmente ilustrativas las cartas que se dirigen mutuamente y dónde discuten sobre los puntos de vista de cada uno, trazando divergencias, pero también encuentros entre el *giro pictórico* de Mitchell, y el *giro icónico* de Boehm¹⁶.

El motivo por el que finalmente opté situar mi discurso a partir de la perspectiva de Mitchell se debe a que éste no delimita el “giro” a su vertiente filosófica, sino que lo extiende al ámbito social, artístico, político, etc. por medio de un cambio en los modelos retóricos, o lo que Foucault denominaría como “tropo” o “figura de conocimiento”:

“Para ti [aludiendo a Boehm], es ante todo un problema del lenguaje (y de las imágenes) en tanto que conceptos filosóficos; para mí, el problema se plantea en la filosofía, pero también

¹⁴ W.J.T. Mitchell proponía en 1992 una de las lecturas con más recorrido y que en cierta manera daría forma a los estudios visuales (*visual studies* o *visual cultural studies*) desde el contexto académico anglosajón. Tras ser publicado en *ArtForum*, más tarde, *The pictorial turn*, serviría como eje fundamental para estructurar la tesis del libro *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, del mismo autor (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

¹⁵ GARCIA VARAS, Ana, “Lógica(s) de la imagen”, en: GARCIA VARAS, Ana (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. p.18.

¹⁶ Boehm introduce el término “*iconic turn*” en 1994 como reivindicación del *logos* propio de la *imagen*, frente a su subordinación histórica ante el lenguaje. Ver: BOEHM, Gottfried, *Was ist ein Bild?*, Múnich: Fink, 1994. En 2006 los dos teóricos establecen un intercambio por correspondencia donde discuten sobre ambos conceptos. La reproducción de las cartas se puede encontrar en multitud de libros, manuales y textos académicos que hacen referencia al cambio de paradigma. Mi lectura proviene de las fuentes: GARCIA VARAS, Ana (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. pp.55-87; y en inglés: CURTIS, Neal (Ed.), *The pictorial turn*, Nueva York: Routledge, 2013. pp.8-27.

en las artes visuales y el cine, en las creencias populares, en la cultura de masas, en la política y en la ideología.”¹⁷

Precisamente esta conciencia de entablar unas narrativas abiertas que conciernen, más allá de un ámbito específico, una disposición, un carácter, una manera de pensar, de estar en el mundo, es la actitud con la que emprendo este trabajo, en el que, como he mencionado anteriormente, sitúo el discurso germinal al término de la *modernidad*.

Y es que si bien es cierto que la performatividad de las imágenes no es una característica únicamente propia de la contemporaneidad, (sino que existe, se da, desde que se toma conciencia de lo *visual*, así como de su producción) sí que podemos decir que a partir de la segunda mitad del siglo XX hay una preocupación creciente sobre el tema así como una disposición crítica que se refleja a nivel artístico, social y político.

Entonces, orientar la lectura y el análisis desde lo performativo me permitía tratar uno de los condicionantes más importantes del gesto contemporáneo. Además, esto me ha ayudado a trasladar al terreno de lo corpóreo la amalgama de consideraciones que componen lo que denominamos como *imágenes* para ir más allá de las interpretaciones superficiales y maniqueas que cosifican el término en un soporte, en un medio, ya sea fotográfico, pictórico, etc. y que en la mayoría de ocasiones asociamos estrictamente a la visualidad ocular.

Por imágenes aprecio todo aquello que implica a la imaginación y al imaginario, a la construcción de un sujeto, de un cuerpo social. Por este motivo el trabajo no se centra en el análisis formal del documento fotográfico o en la óptica pura de la percepción visual, sino en todo aquel espectro de casos que tienen en su haber la preocupación o inquietud crítica en torno a la dialéctica de la visualidad en el mundo contemporáneo.

You can hang a picture, but you cannot hang an image. The image seems to float without any visible means of support, a phantasmatic, virtual, or spectral appearance. It is what can be lifted off the picture, transferred to another medium, translated into verbal exphrasis, or protected by copyright law. The image is the ‘intellectual property’ that escapes the

¹⁷ MITCHELL, W.J. Thomas, “Mitchell, el giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boheim y W.J. Thomas Mitchell”, 2006, en: GARCIA VARAS, Ana (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. p.81.

*materiality of the picture when it is copied. The picture is the image plus the support; it is the appearance of the immaterial image in a material medium.*¹⁸

Así, no busco un listado de ilustraciones sino enunciar la red que se extiende entre un conjunto heterogéneo de *imágenes* que rasgan la reproducción del simulacro para establecer, presentar, producir -mediante la experiencia- la duda ante toda evidencia y estabilidad de aquellas otras imágenes que asumimos con los ojos cerrados.

Me propongo indagar en la *invención de lo cotidiano*, lo que Michel de Certeau describe como “fabricación de lo real”¹⁹, desde una multiplicidad de gramáticas, desnudando la ficción que define el campo, la condición y los objetos de la visión que nos envuelven y nos construyen. Con todo, arrojar luz a la vigencia de algo que la Escuela Racionalista de Ferrer i Guàrdia intentó llevar a cabo²⁰.

Tal vez más que nunca tiene sentido preguntarse cómo podemos ofrecer resistencia al poder de las imágenes cuando, según Michel Jafrenou, “*in twenty-first century they can't be broken or vilified or adored or worshipped anymore, because they don't exist, or they have been transformed, metamorphosed, mutated, morphed beyond recognition*”²¹.

¹⁸ MITCHELL, W.J. Thomas, “*What do pictures want? The lives and loves of images*”, Chicago: Chicago University Press, 2005. p.85. Citado en: CURTIS, Neal (Ed.), “*As if: Situating the pictorial turn*”, *The pictorial turn*, Nueva York: Routledge, 2013. p.3.

¹⁹ “La vida social multiplica las acciones y los comportamientos impresos por unos modelos narrativos; reproduce y amontona sin cesar las “copias” de relatos. Nuestra sociedad se ha convertido en una sociedad recitada, en un triple sentido: está definida a la vez por relatos (las fábulas de nuestras publicidades y nuestras informaciones), por sus citas y por su interminable recitación. Estos relatos tienen el doble y extraño poder de transformar el ver en un creer, y de fabricar lo real con las apariencias”. CERTEAU, Michel de, la *invención de lo cotidiano*; 1 *Artes de hacer*, México DF: Universidad Iberoamericana, 2000. p.203.

²⁰ En los años treinta, en el estado de Tabasco, México, se aplicó oficialmente el programa de las Escuela Racionalista de Ferrer y Guardia. En el campo de las artes, La educación por la forma, pretendía instruir a los niños sobre el poder de las imágenes y de los artefactos mágicos –no solo fetiches, también los pequeños adelantos tecnológicos que ya entonces disfrutaban-. VICENTE, Juan, *Ejercicios de memoria*, Lleida: Centre d’Art la Panera, 2011. pp.104-105.

²¹ JAFRENNOU, Michel, “*Ceci n'est plus une image!*”, en: LATOUR, Bruno ; WEIBEL, Peter (Eds.), *Iconoclash*, Londres: MIT Press, cop., 2002. p.479.

1.3 DESARROLLO ESTRUCTURAL

El trabajo queda dividido en dos grandes marcos de actuación, el teórico, que establece las bases del estudio que me ocupa; y el práctico, que propone el desarrollo de un proyecto *curatorial* de investigación artística.

Ambos apartados están concebidos bajo una estructura paralela, conjunta, permitiendo que los mismos ámbitos de análisis sujetos al marco teórico se vean redefinidos, concretados, por la práctica. Por ello comparten, como capítulos, cada uno en su apartado, los tres principios que fundamentan este trabajo: MEDIO – CUERPO – IMAGEN.

La selección de estos tres conceptos se debe a que, unidos, trazan una constelación de parámetros ineludibles desde los cuales configurar una reflexión crítica en torno a la condición performativa de las imágenes.

La concatenación de esta tríada proviene del historiador del arte alemán Hans Belting, con la que propone una nueva forma de abordar la cuestión de la iconología en la contemporaneidad.

*Medium, here, is to be understood not in the usual sense but in the sense of the agent by which images are transmitted, while body means either the performing or the perceiving body on which images depend no less than on their respective media.*²²

Con todo, el desarrollo estructural no hace sino cuestionarnos por sí mismo: ¿Qué implicaciones tiene el medio, cómo infiere el cuerpo en la producción de imágenes, y lo más relevante, qué tipo de imágenes se generan, en qué consiste su performatividad, qué posición crítica mantienen con el mundo contemporáneo?

1.3.1 Marco teórico: Narrativas en torno a la performatividad de las imágenes

Recogiendo el mismo planteamiento de Belting por el que las imágenes son constituidas, me adentro en el análisis de la alteración del medio artístico tras la obsolescencia de la modernidad; la implicación del cuerpo en los procesos cognitivos, así como de su reincorporación y presencia tanto en lo social como en la práctica e investigación artística; y finalmente en las consideraciones acerca de una ontología de las imágenes.

²² BELTING, Hans, “*Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*”, *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2005. p.302.

El primer capítulo, *Medio; Hacia una estética de lo performativo*, expone el panorama general por el que irrumpió el gesto performativo como una nueva estética capaz de revolver los cimientos del arte contemporáneo y asimismo conferir a los artistas, desde la transmedialidad, la posibilidad de reflexionar sobre los mundos de la imagen. Lo que empezó como una nerviosa reacción iconoclasta derivó hacia una discusión sobre lo que vemos, sobre lo que nos mira; nos llevó a ser críticos sobre las nociones de ficción y realidad, sobre la producción de sentido y significado (*sense making*).

El siguiente apartado, *Cuerpo: Actitudes corporeizadas*, propone los conceptos de “mente encarnada” (*embodied cognition*) y “enactivismo” (*enactivism*)²³. Ambas nociones, ligadas estrechamente con los discursos fenomenológicos, proponen una relectura del binomio mente/cuerpo que altera las dimensiones acerca de la experiencia humana, de los elementos actuantes de la cognición. Sin duda aspectos cruciales para entender cómo la percepción, la memoria, el imaginario, la representación etc. se despiertan a partir de un cuerpo pensante, en el sentido más estricto del término.

A continuación, con el capítulo *Imagen: La fábrica de imágenes*, concluyo el marco teórico con la intención de evidenciar la naturaleza de las imágenes, su constitución, los *mundos* que habita, así como su vinculación con lo real.

1.3.2 Marco práctico: Los Pisos García como objeto de investigación artística

El proyecto que presento toma los Pisos García, unos edificios construidos en 1964, situados en el municipio de Manlleu, provincia de Barcelona, como objeto de estudio relativo a la performatividad de las imágenes.

Como ya he mencionado, el marco práctico responde a una transposición de los principios que articulan el marco teórico, aunque inscritos y condicionados por el desarrollo de un proyecto de investigación artística. Así, dispongo de la misma tríada de conceptos, MEDIO – CUERPO – IMAGEN, para articular esta segunda parte del trabajo.

²³ J. VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, *The Embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge: MIT Press. 1991.

Más adelante desarrollaré con más profusión el proyecto, pero sí que me interesa remarcar la correspondencia entre los dos marcos de actuación.

Entonces, teniendo en cuenta que se trata de un proyecto *curatorial* de investigación artística en el que tanto la imagen arquitectónica como los procesos de construcción de identidad y memoria juegan un papel clave dentro de la propuesta: el capítulo que hace referencia al *medio* se ocupará de la praxis de la denominada *investigación artística*; el apartado del *cuerpo*, retomará las consideraciones sobre la *cognición encarnada* para llevarlas a las tensiones que se generan entre el sujeto y el cuerpo arquitectónico; y finalmente la sección correspondiente a la *imagen* concentrará el análisis en la *imagen dialéctica*, con las figuras de Aby Warburg y Walter Benjamin presentes. (*Medio: Consideraciones en torno a la investigación artística; Cuerpo: La arquitectura hecha carne; Imagen: Apuntes sobre la imagen dialéctica*).

En último lugar cerrará el trabajo el capítulo dedicado a la presentación de la práctica, del proyecto *curatorial* en sí, desglosando el objeto de investigación, el proceso de documentación y acabando con la descripción de la propuesta llevada a cabo.

1.4 METODOLOGÍA

Escultura, arquitectura, fotografía, performance, danza, cine, pero también literatura, proyectos de investigación artística o acciones protesta y manifestaciones serán escogidos en tanto que intervenciones críticas dispuestas en un mismo nivel de importancia.

Todas ellas articulan el texto a partir del estudio de casos, aunque remarcando, como apunta el mismo título, no tanto una intención enciclopédica, o de manual, sobre la imagen performativa, sino tejiendo, más bien, unas “narrativas” en torno al objeto de investigación. Realmente considero que ésta es una manera de proceder capaz de enriquecer los discursos muchas veces anquilosados de la teoría y estética contemporáneas, y es que en ocasiones hay que remover las teselas para obtener una buena perspectiva de un mundo que, simplemente, acontece.

La metodología utilizada, marcada por las líneas de actuación que propone José Luis Brea para una epistemología política de la visualidad, quiere desplegar un “escenario de aproximación transdisciplinar que potencie la comprensión crítica de su eficacia performativa”. ¿Cómo? Dando un paso más allá, abriendo el campo de estudio, orientando el análisis al “desmantelamiento crítico de todo el proceso de articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas”.²⁴

Esto nos conduce al enfoque en el que se encuentran los *estudios visuales* o de *cultura visual*. La voluntad de incluirlos se da para abrir y ampliar el prisma de los ámbitos académicos que gozan de una mayor tradición, para subvertir los aspectos más dogmáticos y el carácter más disciplinar de la historia y teoría artística, además de desactivar el valor de la autonomía en arte, con todo lo que ello implica.²⁵

²⁴ BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. p.6.

²⁵ Respecto a los *estudios visuales* existen posiciones realmente encontradas que van desde una defensa acérrima, como la del propio Brea, Nicholas Mirzoeff o Jessica Evans; a una crítica feroz y beligerante como las emitidas por los teóricos pertenecientes al ámbito intelectual de la revista *October*, como Rosalind Krauss o Hal Foster, temerosos de la pérdida de autonomía del arte, tanto como la del propio historiador. Ver: GUASCH, Anna María, “Los estudios visuales; Un estado de la cuestión”, *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. pp. 8-9. [En línea: Recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Consultado 20/02/2015)].

Para terminar, decir que, no a modo de metodología, pero sí como mapa conceptual he tenido muy presentes los doce puntos que expone Anna Maria Guasch, y que reproduzco a continuación, para sacudir y actualizar las agotadas disciplinas de estudio y análisis de la expresión contemporánea:

- Lo visual *versus* arte
- Giro de la imagen *versus* giro lingüístico
- Lo visual, entre lo cultural y lo social
- Cultura *versus* historia
- El modelo antropológico
- Interdisciplinariedad *versus* disciplina
- Estudios visuales y estética
- Cultura virtual *versus* cultura material
- Inclusión *versus* exclusión
- Campo epistemológico
- Estudios visuales y academia
- La semiótica visual ²⁶

Estas doce tomas de posición demarcan el modelo del trabajo y establecen los fundamentos críticos del mismo, promoviendo un acercamiento horizontal en la relación entre el objeto visual y el contexto, huyendo, a la vez, de aquellas *fábricas de valores* que dibujó Juan Antonio Ramírez, donde los regímenes de la institución artística se encargan de validar o abnegar los comportamientos creativos²⁷.

1.4.1 Proceso de investigación

El proceso de investigación que he seguido ha sido principalmente cosificado en lo bibliográfico, estableciendo marcos conceptuales desde los que recopilar, desglosar y analizar los distintos conceptos. Digo que ha sido *cosificado* en lo bibliográfico porque muchos de aquellos hechos que sin duda han actuado como motores germinales del trabajo, que han despertado en mí el interés, motivación, pero también la perspectiva crítica, no puedo asegurar que hayan partido exclusivamente de los libros de teoría, estética o historia del arte.

²⁶ GUASCH, Anna Maria, "Doce reglas para una nueva academia: la 'nueva historia del arte' y los estudios audiovisuales" en: BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. pp.62-72.

²⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes*, Madrid: Anagrama, 1994. p.22.

Y no me refiero específicamente a exposiciones, conferencias o workshops, que también, y a los que he intentado asistir con la máxima asiduidad para ofrecer un planteamiento actualizado, sino de aquellas pequeñas cosas del día a día que van alimentando nuestra mirada, construyéndola, sin darnos apenas cuenta.

*Images are neither on the wall (or on the screen) nor in the head alone. They do not exist by themselves, but they happen; they take place whether they are moving images (where this is so obvious) or not.*²⁸

Con ello quiero decir que la investigación misma se ha fraguado como proceso *rizomático*²⁹, donde a la par que me introducía en los estudios de Didi-Huberman leía en el tren, por ejemplo, a Simone de Beauvoir, participaba en un *reenactment*, alguien me descubría la *Nostalgia* de Hollis Frampton, se sucedían en el telediario las grabaciones de la destrucción del patrimonio sirio, volvía a fascinarme con la lógica del *Atlas Mnemosyne*, o el MACBA entero se descalabraba por una escultura. Y como estas, un sinfín de eventualidades que ni tan siquiera recuerdo pero que han condicionado, de una manera u otra, los ritmos y cadencias de mi argumentación. Es más, la estructuración misma del trabajo reproduce el gesto del *rizoma*, no busca una consecución, una jerarquía en sus apartados, una evolución discursiva capítulo tras capítulo, sino que cada uno pueda evocar los vínculos, los nexos, los enlaces de una realidad polimorfa, donde las imágenes, como apunta Belting, *happen*.

Retomando el tema, en el *Marco práctico*, en cambio, sí que el proceso de investigación se ha visto alterado por la naturaleza del mismo, incitando a un trabajo de campo específico sobre los Pisos García de Manlleu. Así, tras reunir y analizar toda la documentación técnica, histórica y social necesaria en archivos, bibliotecas y departamentos municipales de Manlleu y Osona, el siguiente paso ha sido mostrar un proceder casi etnográfico en el vecindario de los Pisos García, el Barri de l'Erm. Pero esto ya lo explicaré más adelante.³⁰

²⁸ BELTING, Hans, “*Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*”, *Critical inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2005. p.302.

²⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari fueron los responsables de acuñar y desarrollar el término sobretodo en el volumen titulado *Mil mesetas*, en el que proponen este tipo de pensamiento menos estructurado contra el que responde a una organización jerárquica arborescente. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1980), Valencia: Pre-Textos, 1988.

³⁰ El proceso de investigación y documentación de los Pisos García lo desarollo con más profundidad en el capítulo 9 junto a la descripción del propio proyecto.

MEDIO:

HACIA UNA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

2.1 *Introducción*

2.2 *Hacia un nuevo reparto de lo sensible*

2.3 *El relato del acontecer*

2.4 *Anexo: Ilustraciones*



2. MEDIO: HACIA UNA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

2.1 INTRODUCCIÓN

En el contexto contemporáneo es a partir de que se afronta el problema de los límites de la representación, junto a los procesos de desmaterialización del arte, la muerte del autor, las teorías postestructuralistas, etc., cuando surge el posicionamiento crítico ante la *imagen*. Un posicionamiento crítico que pretende romper la *pantalla total* de Baudrillard³¹, el simulacro.

El paralelepípedo de Donald Judd *no representa nada*, no representa nada como imagen de otra cosa. No se da como simulacro de nada. [...] No vuelve a poner en juego ninguna presencia, porque se da allí, frente a nosotros, como específico en su propia presencia.³²

Precisamente este descrédito hacia la representación, marcado por una crisis de identidad, social y política, es lo que lleva a indagar en lo cotidiano, lo experiencial y existencial; lo que lleva, a la *producción artística*, a originar “imágenes que no representan, sino que presentan las cosas; que no valen como *signos*, sino sobre todo como *presencias*, como cosas, cosas vivas”³³.

Sobre éste ámbito de estudio me ha parecido interesante evidenciar la naturaleza cáustica que cambió el paradigma del arte y el pensamiento de las sociedades occidentales a través de la proclamación de un anarquismo cultural, histórico y artístico que hizo tambalear los pilares que hasta el momento les parecían sostener tan firmemente.

Así, de este modo, he intentado identificar los principales aspectos que nos han llevado hacia una estética de lo performativo estableciendo una cartografía sobre la dimensión histórica y artística de las tensiones surgidas a mediados de siglo XX.

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde a: Graciela Carnevale: Acción de encierro, 1968.

³¹ “La pantalla, superficie virtual, nos protege bastante bien, dígase lo que se diga, de los contenidos reales de la imagen. Debido a la solución de continuidad de la pantalla no existe concatenación entre una violencia espectáculo y una violencia de comportamiento.” BAUDRILLARD, Jean, *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama, 2000. p.107.

³² “Se trataba de decir que ese [...] objeto minimalista existe como objeto tan evidentemente, tan abruptamente, tan fuerte y ‘específicamente’ como usted como sujeto.” DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p.35.

³³ ZAMORA ÁGUILA, Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. p.111.

Finalmente, he optado por realizar el análisis de una de las propuestas que se descubren paradigmáticas del devenir artístico y que guardan en su haber el umbral de las corrientes de pensamiento que rigen los debates actuales.

2.2 HACIA UN NUEVO REPARTO DE LO SENSIBLE

“Nada permite ya decir si las revoluciones culminan los antiguos regímenes o los rematan”³⁴ exclama Bruno Latour en *Nunca fuimos modernos*, y es que las legiones de *ismos* que conquistaron una primera modernidad muchos se preguntan si realmente fueron postergados por los *post* o reconducidos por la misma *modernidad* subyacente en ellos.

En todo caso, el gesto que articula lo que podemos denominar como *contemporáneo* se descubre consciente de una nueva identidad alejada de la mimesis aristotélica, circunstancialmente le da la vuelta, la pone patas arriba, y sucumbe a la mentira que Oscar Wilde reclamaba ya en 1889 contra el arte de su tiempo³⁵. Una *mentira* que permitirá al artista incidir en la realidad por medio de su acto, una *mentira* que conducirá a la vida a imitar al arte, más que el arte a la vida³⁶, una *mentira* que, como mencionaba Wilde, permitió que existiera niebla en Londres desde que Turner la pintó.

La ficción, ya sea escrita, pintada o representada, no se aplica realmente, pues, ni a la nada ni a los diáfanos mundos posibles, sino a los mundos reales.³⁷

El cambio de paradigma se da, entonces, por la transformación del discurso narrativo, “la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si fuera algo dado previamente, sino que hace referencia a ella de un modo productivo, es decir, la establece”³⁸.

Esta consideración transcurre a partir de una continua sucesión de investigaciones que plantean “el cuestionamiento de los materiales del medio artístico, las condiciones espaciales

³⁴ LATOUR, Bruno, *Nunca fuimos modernos; Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. p.28.

³⁵ Wilde en *La decadencia de la mentira* (Madrid: Siruela, 2000) hace una crítica contra el realismo imperante en la práctica artística de su época, concentrando su tesis en la afirmación de que “la mentira, contar cosas bellas y falsas, es el objetivo propio del arte”. p.82-83.

³⁶ “Art, which copies society copying itself, is not simply the mirror of life. Both are made up. Nature is an echo system”. KAPROW, Allan, *Essays on the blurring of art and life* (ed. Jeff Kelley), California: University of California Press, 2003. p.146.

³⁷ GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990. p.23.

³⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Crítica, 1988. p.19.

de percepción y las bases corpóreas de ésta percepción”³⁹, tratados de forma exponencial entre principios de los sesenta y setenta bajo las etiquetas del minimal, el conceptual y la performance.

Cuestionamientos, otra vez, que no hacen sino plantear la validez del discurso narrativo, del esquema preeminente de toda comunicación (emisor, receptor, canal, código, mensaje y contexto), y que sin duda entroncan, en su mayoría, con el estudio y confrontación de los mecanismos del poder que fue desarrollando en paralelo el pensamiento postestructuralista.

Todo esto confluye en un fenómeno que intenta rehuir de la construcción dieciochesca⁴⁰ del sistema de las artes (en todos sus aspectos, desde consideraciones como las de obra de arte, público o institución) que invita a buscar en sus límites un momento de disrupción, en lo que Rancière vendría a llamar un nuevo *reparto de lo sensible*⁴¹.

Y es que, como apuntaba Eric Hobsbawm, las líneas de ferrocarril construidas en el XIX discurrían, al cambio de siglo, por un paisaje distinto al que anuncian sus billetes⁴². Ya nada podía detener el ayer, ni tan solo mitigar las consecuencias de un descarrilamiento que, como el sufrido un 22 de octubre de 1895 en Montparnasse, parecía intuir una falta de perspectiva.

³⁹ FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.189.

⁴⁰ Ver: SHINER, Larry, *La invención del arte; Una historia cultural*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

⁴¹ En francés, “*partage du sensible*”. RANCIÈRE, Jaques, *El espectador emancipado*, Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

⁴² “Utilizando una metáfora adecuada a la optimista era del capital, las líneas de ferrocarril construidas por la humanidad debían conducir a unos destinos que los viajeros tal vez no conocían, porque no habían llegado a ellos todavía, pero de cuya existencia y naturaleza general no tenían auténticas dudas. De igual forma, los viajeros de Julio Verne hacia la luna no tenían duda sobre la existencia de ese satélite ni sobre lo que, una vez allí, ya conocerían y sobre lo que quedaría por descubrir mediante una inspección más atenta del terreno. Era posible predecir lo que sería el siglo XX, mediante una extrapolación, como una versión más perfecta y espléndida de los años centrales del siglo XIX. Pero en tanto que los viajeros miraban por la ventana del tren de la humanidad mientras avanzaba sin cesar hacia el futuro, ¿acaso realmente el paisaje que veían, desconocido, enigmático y problemático, era el camino hacia el destino que indicaban sus billetes? ¿No habrían tomado un tren equivocado? Pero aún: ¿habían tomado el tren correcto que de alguna forma les llevaba en una dirección que no deseaban y que no les agradaba?” HOBSBAWM, Eric, *La era del imperio*, Buenos Aires: Crítica, 2009. p. 267.

2.2.1 Un tiempo convulso; la mirada crítica sobre el proceso creativo

No es baladí que en las artes se produzca una significativa alteración cuando quedan al descubierto los metarrelatos de la modernidad. Ahora se ven con pies de barro los ídolos que representaban a una sociedad en constante progreso, que parecía dibujar una línea en el tiempo que la historia se encargaba de validar.

En un momento en que surgen nuevas subjetividades el mundo diacrónico se empieza a cuestionar a si mismo. Nacen entonces las reivindicaciones y la defensa por los derechos civiles, el multiculturalismo, el feminismo, la homosexualidad, movimientos sociales, etc.

Las instituciones, el poder y la historia, a su vez, anclajes propios a la burguesía, quedaron sujetos al imaginario con el que lidiar. El arte, el objeto, el fetiche, sus implicaciones, su lectura maniquea y su devenir *pictórico*, depurado, tal como lo entendía Clement Greenberg, se convirtieron en el punto del cual partir hacia las lindes de toda definición artística.

Entonces es aquí donde encontramos uno de los factores clave, el arte no promulgaría por encontrar su esencia, sino para desafiar sus límites⁴³, investigar la convención y esbozar en el presente la posibilidad de un contexto para diálogos interdisciplinares.

El mismo Clement Greenberg parecía atisbar ya en 1939, de manera casi profética al final de *Vanguardia y kitsch*, la misma apreciación, apuntando las razones por las que sería rechazada su lectura crítica del arte. Es curioso entrever como al término del texto parece sabedor de los motivos que condenaran sus propias palabras:

El capitalismo en declive se enfrenta a un dilema: cualquier producto de calidad que aún pueda producir se convierte casi invariablemente en una amenaza para su propia existencia. Los avances culturales, como los avances científicos e industriales, socavan la sociedad cuya égida los ha hecho posibles. En este sentido, más que nunca, hoy es necesario citar a Marx palabra por palabra. Hoy ya no podemos buscar en el socialismo una nueva cultura, que surgirá inevitablemente una vez llegue el socialismo. Hoy buscamos el socialismo simplemente para preservar cualquier cultura viva que tengamos actualmente⁴⁴.

Con suspicacia, expectante por el escenario que evoca, Greenberg prefigura un momento cero donde la práctica artística, más que responder a la voluntad de un avance epistemológico

⁴³ FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.55.

⁴⁴ GREENBERG, Clement, "Avant-Garde and Kitsch", en: BUCHLOCH, Benjamin, *Formalismo e historicidad; Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2004. p. 53.

ensimismado en las innovaciones que se puedan generar ante la tradición, se rija en favor del compromiso y la implicación hacia un nuevo proyecto político.

La crueldad ejercida por un contexto internacional bipolar, que se descubría caduco, desencadenó el auge de un sentimiento contracultural, término acuñado el mismo 1968 por Theodore Roszak, que promulgaría por una lucha contra la tecnocracia, el cientifismo, así como los modos de relación familiar y sexual tradicionales⁴⁵. Una lucha que pasaba por uno mismo, en la que si no había una sociedad, una comunidad, en la que depositar esperanzas, instaba Roszak, era el momento de hacerla, activarla, construirla, con las herramientas que proporcionaba el “*Do it Yourself*”.

Los movimientos por los derechos civiles, las luchas estudiantiles, las manifestaciones contra el imperialismo americano, la cultura hippy, etc., todos ellos testimonios de un seísmo íntimo, empezaban a sacudir la mirada retraída de quienes los habían visto nacer. Entre 1953 y 1968 la sangre negra que mostraba la inaugurada *sociedad del espectáculo* se volvía roja, México '68 fue un ejemplo de ello.

TV (its random movement) is the environment of today.⁴⁶

La censura se encargó de borrar la matanza de la plaza Tlatelolco pero no pudo hacer nada para controlar el impacto que produjo el saludo *Black Power* que inmortalizó a Tommie Smith y John Carlos durante la retransmisión de la ceremonia de entrega de medallas de la prueba de los 200 metros lisos [Fig.1]. La cabeza agachada, el puño en alto, blandiendo un guante, un emblema de la lucha contra la segregación racial, un gesto honesto, silencioso, que puso nerviosa a América y por el que recibieron amenazas de muerte, cartas, llamadas, el suicidio de la mujer de John y miedo⁴⁷. Pero ¿no es ésta una de las mejores escenificaciones del teatro

⁴⁵ Theodore Roszak hace un análisis exhaustivo de las razones que originaron el malestar social en los jóvenes de la década de los sesenta el mismo año que estalla la rebelión estudiantil del 68. ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura; Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona: Editorial Kairós, 1970. p.37.

⁴⁶ Anotación del artista Nam June Paik realizada en 1962, citado en: BELTING, Hans, “*Beyond iconoclasm; Nam June Paik, the zen gaze and the escape from representation*”, en: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (Eds.), *Iconoclash*, Londres: MIT Press, cop., 2002. p.392.

⁴⁷ Tommie Smith en una entrevista realizada en diciembre de 2008 para el periódico El País explicaba “Todo cambió para siempre. Recibimos amenazas de muerte, cartas, llamadas... Después de los Juegos Olímpicos, todos mis amigos desaparecieron. Tenían miedo de perder sus amistades blancas y sus puestos de trabajo. Yo tenía 11 récords del mundo, más que cualquier persona en el mundo, y el único trabajo que encontré fue lavando coches en un aparcamiento. Y me echaron porque mi jefe dijo que no quería que nadie trabajara conmigo. No quería que alguien que defendía la igualdad de derechos

de Brecht?, o lo que Leo Steinberg designaba “paradigma cultural de la imagen como red informacional”⁴⁸?

Llegados a éste término es cuando se empieza a desechar la autonomía de los medios para pasar a una autonomía de la ideas. Se decreta “la muerte del autor” y la transmedialidad deviene el dispositivo estratégico, la herramienta, el mecanismo, el nuevo escenario donde interactuar con distintas gramáticas. Esta apreciación, más importante de lo que parece rompió con la “pintura – pictórica” y la “escultura – escultórica”, rompió con el enmismamiento del arte al liberar, igual que hizo de forma explícita Carnevale con su *Acción del encierro* (Rosario, 1968), la idea del medio. Situó la mirada crítica sobre el proceso creativo: no hay obra única ni resultado final, el autor muere y la *imagen* deviene un hipertexto procesual sujeto a la *eredità immateriale*⁴⁹.

estuviera en su plantilla. [...] Destruyeron mi vida, la de John, la de Norman... La esposa de John se suicidó, yo me divorcié... Todo, por pedir que las personas seamos iguales. Todo eso lo consintió el COI y el comité estadounidense no hizo nada por pararlo”. MORENILLA, Juan, Entrevista a Tommie Smith, ex atleta y símbolo del 'black power', Madrid: Ediciones El País, 4 de diciembre de 2008. [En línea: http://elpais.com/diario/2008/12/04/deportes/1228345201_850215.html (Consultado el: 12/3/14.)]

⁴⁸ Leo Steinberg lanza, según Hal Foster, “la primera sugerencia seria de la posmodernidad”. En el afán de dar un vuelco a la forma de leer el arte, Steinberg en *Other Criteria* (1968) plantea un modelo horizontal del arte contemporáneo, un modelo que determina el cuadro como texto, diferenciándolo del eje dominante de gran parte del arte vanguardista, entendido como vertical. Si bien hasta el momento se podía establecer una práctica que actuaba sobre el marco temporal, que indagaba en las prácticas del pasado a fin de devolverlas, transformadas, al presente, la nueva actitud respondía al plano espacial, moviéndose de debate en debate. FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.18.

⁴⁹ La reconsideración de la microhistoria, de Giovanni Levi, es considerada como una de las aportaciones teóricas más importantes que se han hecho a los estudios históricos a partir de la Revolución Cultural que significó 1968. LEVI, Giovanni, *La herencia inmaterial: la historia de un exorcista piemontés del siglo XVIII*, Madrid: Nerea, 1990.

2.3 EL RELATO DEL ACONTECER

Los jóvenes, los nacidos después de 1940, se descubren a sí mismos viviendo en una sociedad que ni pide ni merece respeto... ¿Acaso el hombre moderno, en su existencia colectiva, venera otro dios o tiene otro ideal que no sea la posesión y el goce y la ilimitada satisfacción de necesidades materiales? ¿Ofrece alguna razón para trabajar salvo la recompensa del placer y la prosperidad? ¿Ha sido capaz de crear algo importante salvo su sociedad de consumo, tan fácil y falsamente repudiada? ⁵⁰

El arte, como gran parte de la sociedad, gritaba basta. Cuando Asger Jorn intervenía a brochazos paisajes campestres, no estaba manchando un cuadro sino que estaba manchando toda la tradición artística en un gesto puramente iconoclasta [Fig.2].

Ya en 1946 Lucio Fontana, en el *Manifiesto Blanco*, anunciaba cómo los hombres de este siglo, forjados en el materialismo se habían vuelto insensibles ante la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias repetidas hasta la saciedad. Fontana, que parecía atisbar los resortes de un nuevo arte, reclamaba la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía y de la música, “la era artística de los colores y las formas paralíticas toca su fin. [...] Abandonemos la práctica y las formas de arte conocidas y abordemos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio.”, exclamaba⁵¹.

El arte parecía rasgarse las vestiduras, de forma literal en el caso de los *Concetti spaziale* [Fig.3], tenía que sacrificar ciertos aspectos que hasta el momento lo habían acompañado. La desmaterialización del arte no empezó precisamente por un acto limpio, pulcro, liviano, parecía inevitable pasar por un proceso violento de destrucción, lo que había que desenmascarar ya no eran los mitos, sino que “era el signo mismo lo que debía sacudirse”⁵².

En 1968 se organizó en el Finch College Museum of Art de Nueva York la muestra titulada *Destruction Art, Destroy to Create*, en la que participaban artistas como Raphael Montañez

⁵⁰ Fragmento de un artículo de Nicola Chiaromonte explicando la rebeldía de los jóvenes de los sesenta en: ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura; Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona: Editorial Kairós, 1970. p.37.

⁵¹ ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín, *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid: ISTMO, 1998. p. 371.

⁵² BARTHES, Roland, "Change the Object Itself", en *Image - Music - Text*, Nueva York: Hill and Wang, 1977. p.167.

Ortiz, Jean Tinguely y sus máquinas autodestructivas *Méta-matic*, Niki de Saint Phalle, y el mismo Fontana, entre otros⁵³.

Estas actitudes que bebían de prácticas como el Dadá fueron, para los artistas europeos y norteamericanos de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, alternativas reales desde las cuales partir y desarrollar experimentos alejados del formalismo capitalizado por Roger Fry y Clive Bell para el postimpresionismo y más profusamente por Clement Greenberg y Michael Fried para la Escuela de Nueva York. Entonces, escapar de la “autonomía intrínseca de la pintura moderna”, así como de los ideales de la “forma significante” o la “opacidad pura” requería o bien actuar contra la institución arte, o bien, como hizo el Constructivismo Ruso, transformarla a partir de las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria. En ambos casos, “reubicar el arte en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social”⁵⁴, como hiciera la Internacional Situacionista⁵⁵.

Múltiples enfoques que se sucedían en relación a los modos de concebir la imagen, la palabra y la acción con la entrada en circulación en el arte contemporáneo de conceptos como son la *performatividad* y la *narratividad*. Un escenario donde, al fin y al cabo, las bellas imágenes estallaban frente a su propio reflejo, dejando un mar de esquirlas en el limo de una memoria social herida.

2.3.1 Sonido de cristales rotos; Hacia una estética de lo performativo

Yves Klein, en 1962, realizó una performance que consistía en descolgar los cuadros de las salas del Museo de Arte Moderno de París. Esta acción, toda una declaración de intenciones, denota que si el artista “quiere trabajar para la construcción de una nueva sociedad, debe comenzar por enfrentarse a los fundamentos del arte y asumir su total ruptura con el mismo”⁵⁶.

⁵³ ARANDA, Rocio, *Unmaking: The Work of Raphael Montañez Ortiz*, New Jersey: Jersey City Museum, 2007. p. 8.

⁵⁴ FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.7.

⁵⁵ “It is impossible to understand what conceptualism achieved without understanding the sixties, and appreciat[ing] CA for what it was: the art of the Vietnam war era.” Decía Joseph Kosuth en la revista *The Fox*, vol. 1, no. 2 (1975). p. 87–96. en: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge: MIT press, 1999. p. 345.

⁵⁶ BUREN, Daniel, “Is Teaching Art Necessary?” (1968) en: LIPPARD, Lucy, *La desmaterialización del objeto artístico; de 1966 a 1972* (1973), Madrid: Akal, 2004. p.96.

Así, decididos a hacer tabula rasa del pasado, abolieron la tradición, fundaron desde cero un nuevo mundo, radicalmente distinto de aquél que encontraron al nacer. En el año '53 ya Rauschenberg presentaba un *Dibujo borrado de Willem de Kooning* [Fig.4], más tarde Mel Bochner afirmaría “I do not make art. I do art”⁵⁷ y Lawrence Weiner proclamaría la constatación de algo totalmente ausente alegando que:

1. El artista puede construir la obra.
2. La obra puede ser fabricada.
3. La obra no necesita ser construida.

Siendo estas tres opciones idénticas y consecuentes con la Intención del artista, la decisión sobre la condición de la obra corresponde al receptor en el momento que la recibe.⁵⁸

Se reafirma el hecho de la idea como arte, de la agitación provocadora que hizo variar el sentir artístico del arte objetual al arte de concepto; que denostó el interés por el cuerpo mercantilizado en favor de una estética centrada en lo procesual, en lo performativo, acuñando un comportamiento en el que irrumpía con lo ausente, lo intangible, la nada.

Una de las acciones que encuentro más significativas y que ilustran, mediante una conciencia crítica de la historia y de la producción artística, el zozobrar de los valores y los límites tradicionales del arte, es la nombrada *Acción del encierro*, realizada en el Ciclo de Arte Experimental de Rosario, Argentina, por Graciela Carnevale un 8 de octubre de 1968 [Fig.5]. La acción, en tanto que participativa, se dibuja en los albores del happening, la performance o la instalación, y consistía en encerrar a los asistentes de la inauguración del ciclo dentro de la galería, dándoles como única escapatoria el valor para romper los cristales, previamente cubiertos por carteles, que los mantenían presos y ocultos.

Una ‘imagen’ es aquello que presenta un complejo intelectual en un instante temporal. Solo esa imagen, esa poesía, puede proporcionarnos ese sentido de liberación súbita, ese sentido de libertad de los límites temporales y espaciales, ese sentido de crecimiento repentino que experimentamos en presencia de las mejores obras de arte.⁵⁹

⁵⁷ COMBALIA, Victoria, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona: Anagrama, 1975. P.17

⁵⁸ ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge: MIT press, 1999. p.528.

⁵⁹ POUND, Ezra, citado en: PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014. p.6.

El público, sin explicación ni previo aviso, quedó encerrado durante más de una hora en la sala de exposiciones sin la posibilidad de llamar la atención a alguien del exterior. Pero finalmente sucedió, la violencia liberadora se desató entre los asistentes, rompieron el cristal y escaparon de su moral opresora⁶⁰.

Al pensar en ello me viene a la cabeza la película *El ángel exterminador* de Luis Buñuel⁶¹ [Fig.6]. En ésta un grupo de personas de la burguesía mexicana se dan cita, después de asistir a la ópera, a una cena en la mansión de los Nobile. La sorpresa viene cuando los invitados se percatan de que no pueden salir de la estancia en la que se encuentran sin motivo aparente, sin ninguna barrera física que se impusiera ante ellos. Al final, después de unos días de encierro, despojados ya de la imagen, la razón y las maneras sociales autoimpuestas deciden retornar a la posición inicial, los gestos, los comentarios y las miradas que lucían antes del calamitoso infortunio; reproduciendo, escenificando de forma exacta los mismos códigos que los atraparon, ofreciendo una imagen grotesca, para así ser libres.

Es interesante plantear una lectura conjunta de estos dos ejemplos, jugar un poco a las siete diferencias y desgranar la articulación del ejercicio realizado por Carnevale. Podemos partir de que ambos casos parecen buscar en el encierro la evidencia sobre la construcción social, la identidad, el reflejo y la puesta en cuestión del escenario común. La violencia muda de un paisaje compartido. Mas aún, si ahondamos en el tema, incluso se pueden llegar a leer retazos de lo que Michel Foucault vendría a denominar como biopolítica o biocapitalismo, de cómo el cuerpo y el individuo forman parte del sistema, de cómo el sistema se comporta como un agente opresor, de control⁶².

Por otro lado, las connotaciones que se pueden discernir entre un y otro caso en el “ejercicio liberador” son cuanto menos contrarias. Aunque sí que es verdad que los dos parten del acto

⁶⁰ Grant Kester desarrolla las implicaciones artísticas, sociales e históricas de ésta y distintas acciones similares en el artículo “The Sound of Breaking Glass, Part I: Spontaneity and Consciousness in Revolutionary Theory” y su segunda parte, “The Sound of Breaking Glass, Part II: Agonism and the Taming of Dissent” publicados en *e-flux* en 2011 y 2012, respectivamente. [En línea: <http://www.e-flux.com/journal/the-sound-of-breaking-glass-part-ii-agonism-and-the-taming-of-dissent/> (Consultado el 12/02/15)].

⁶¹ BUÑUEL, Luis (Dir.), *El ángel exterminador* [Video], México DF: Producciones Gustavo Alatriste, 1962. 1 videodisco (DVD): ca. 95 min.

⁶² Estos conceptos después han estado desarrollados por otros autores como Antonio Negri, Michael Hardt, o de forma sintomática por Beatriz Preciado, ésta en cuestiones de género, identidad y sexualidad.

performativo como catalizador en la convención, el gesto de Carnevale se antoja disruptivo, espontáneo, natural, primigenio, vital, alejado de cualquier regla. En cambio, en *El ángel exterminador* nos encontramos con un mensaje, una puesta en escena, la de reproducir los códigos preexistentes, que ya forma parte del contexto habitual para ser reconocido.

Si lo analizamos a partir de teóricos que han trabajado aspectos lingüísticos la diferencia entre los dos casos resulta más manifiesta. John L. Austin, filósofo del lenguaje, se opone a la “falacia descriptiva” de las expresiones, argumentando que: de una forma rápida, por ejemplo, decir “Sí, quiero”, en el contexto y convención de una boda, ante el altar, la oración no describe ni enuncia lo que se está produciendo sino que lo está llevando a cabo. “Sí, quiero”, no está informando acerca de un acto, lo está ejecutando, lo está estableciendo por sí mismo. De este modo, evidenciando la capacidad del lenguaje de producir realidad delimita dos tipos de enunciados, los “realizativos” o performativos (*performative utterances*) y los “constatativos”⁶³.

Si hubiéramos de emparejar estos conceptos con las acciones que venimos comparando, el hecho producido en Rosario, el romper el cristal de la sala de exposiciones, se enmarcaría dentro de las expresiones realizativas ya que transforma la realidad, la constituye; mientras que la operación representativa que activan el grupo de burgueses de la película de Buñuel no hace sino que constatar una realidad ya acordada. Así, si en el primer caso vemos la importancia del mismo individuo, que es el que al romper el cristal provoca una situación de empoderamiento, en el segundo caso tenemos que es el “otro”, el “burgués desburguesizado”, quien mediante la interpelación pone en juego la identidad incitada por algo reconocido, pactado, que se repite pero que a la vez se actualiza, dejándolos salir de su cautiverio casi como tras haber practicado un exorcismo o haber entrado en un trance como los que se muestran en *Les maîtres fous*⁶⁴ (1955), donde pueblos de Nigeria colonizados representan, imbuidos por la posesión del hombre occidental, gestos, actos, e incluso ceremonias militares propias del opresor blanco que los ha colonizado.

⁶³ Los argumentos de J. L. Austin se presentan en una publicación póstuma (1962) que recoge las conferencias realizadas en sus clases y en un ciclo ofrecido en la Universidad de Harvard, las William James Lectures. AUSTIN, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1971.

⁶⁴ Película documental que muestra el movimiento Hauka, un movimiento religioso que surgió en las colonias francesas de África y que constaba de rituales, incluyendo la mímica y el baile, en la que los participantes entraban en trance para realizar las elaboradas ceremonias militares de sus propios ocupantes coloniales. ROUCH, Jean (Dir.), *Les maîtres fous* [Video], París: Les Films de la Pléiade, 1 videodisco (DVD): ca. 36 min.

En el drama de Buñuel los personajes quedan sujetos, atrapados por su propia imaginería, en el regurgitar del sistema capitalista. En Rosario sucedió algo bien distinto, el público, en tanto que espectador, quedó emancipado, se produjo una “alteración de la frontera entre los agentes que actuaban y los que miraban, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo”

⁶⁵

El “espectador emancipado”, entonces, un concepto desarrollado por Jaques Rancière, se da “cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción”⁶⁶.

Es posible que muchos discutan si la propuesta de Carnevale más que un punto de inflexión en torno al surgimiento de una nueva sensibilidad artística, no es sino tan solo el exhalar nervioso de una juventud en lucha por la situación política que les enclaustraba, pero no son políticos todos los actos heredados del arte que ahora vemos suscritos por el sonido de cristales rotos?

⁶⁷

⁶⁵ RANCIÈRE, Jaques, *El espectador emancipado*, Castellón: Ellago Ediciones, 2010. p.24.

⁶⁶ RANCIÈRE, Jaques, *El espectador emancipado*, Castellón: Ellago Ediciones, 2010. p.19.

⁶⁷ De una forma prudente se pueden establecer conexiones entre los artistas de América Latina, como es el caso de Graciela Carnevale y el proyecto colectivo al cual pertenecía, Tucumán Arde, con el pensamiento desarrollado por Frantz Fanon sobretodo en *Los condenados de la tierra*, un texto que traza un diagnóstico psiquiátrico, político, cultural e histórico de la colonización que fue leído asiduamente por esa generación.

2.4 ANEXO: ILUSTRACIONES

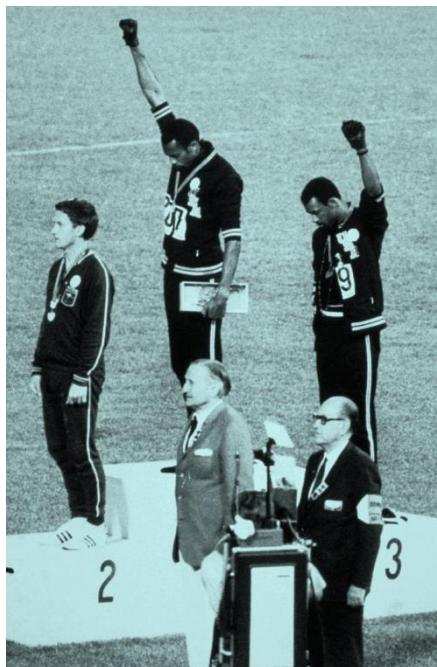


Fig.1. Tommie Smith y John Carlos: *Saludo Black Power* durante la ceremonia de entrega de medallas de la prueba de los 200 metros lisos de los JJOO de México, 1968.



Fig.2. Asger Jorn: *Le canard inquiétant*, 1959.



Fig.6. Luis Buñuel: *El ángel exterminador* (fotograma), 1962.



Fig.3. Lucio Fontana: *Concetto Spaziale*, 1960.



Fig.4. Robert Rauschenberg : *Dibujo borrado de Willem de Kooning*, 1953.



Fig.5. Graciela Carnevale: *Acción de encierro*, 1968.



CUERPO:

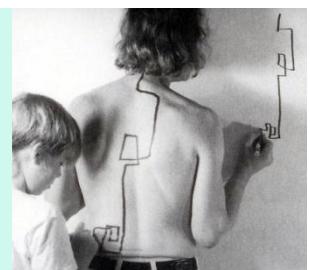
ACTITUDES CORPOREIZADAS

3.1 *Introducción*

3.2 *El error de Descartes*

3.3 *I AM A MAN*

3.4 *Anexo: Ilustraciones*



3. CUERPO: ACTITUDES CORPOREIZADAS

3.1 INTRODUCCIÓN

La visión se topa siempre con el ineluctable volumen de los cuerpos humanos. [...] Los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar, obstáculos contra los cuales ‘golpearse su sesera’; pero también cosas de las que salir y a las que entrar, volúmenes dotados de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos, bocas, sexos, tal vez el ojo mismo.⁶⁸

Este capítulo quiere proponer como praxis discursiva los conceptos de “mente encarnada” (*embodied cognition*) y “enactivismo” (*enactivism*) como rasgos distintivos que caracterizan el presente de la investigación y el conocimiento artístico en el panorama académico internacional.

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde a: Dennis Oppenheim y su hijo: *Two stage transfer drawing*, 1971.

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p.14.

3.2 EL ERROR DE DESCARTES

“*Je pense, donc je suis*”, “*cogito, ergo sum*”⁶⁹, tal vez una de las locuciones filosóficas más repetidas de la historia, una de las máximas del pensamiento occidental, algo más, incluso una manera de entender el mundo y aprehenderlo. Sin embargo, ¿no es importante el lugar desde donde se construye el devenir cognitivo?

Descartes parece omitir el cuerpo, las emociones y los sentimientos, proyectando la mente como un ente independiente. La idea cartesiana de una mente incorpórea sugiere que pensar, y la conciencia de pensar, son los substartos reales del ser, pero que éstos, “la cosa pensante” (*res cogitans*), es ajena de lo que denomina como *res extensa*.⁷⁰

Antonio Damasio, Gerald Edelman, Mark Johnson, George Lakoff, Eleanor Rosch y Francisco Varela, entre otros, detectan el error en el pensamiento de Descartes y promulgan con sus trabajos por una mente corporeizada.

El concepto de mente se ha mudado del lugar etéreo y misterioso que ocupaba en el siglo diecisiete, hasta su lugar actual de residencia, en o alrededor del cerebro; vecindario digno, aunque menos sublime.⁷¹

La apreciación, más compleja de lo que pueda parecer, pone en jaque al dualismo cartesiano y subraya la dependencia cognitiva de las interacciones con el cuerpo. El organismo, todo, interactúa con el entorno, ajustándose, reajustándose, con el contexto en un devenir continuo, en un hacer que se da y se reprende al mismo tiempo, como sucede en las famosas *Drawing Hands* de Escher. Dicha consideración responde al paradigma del *enactivismo*, a la imagen del alfarero, de quien se puede decir, de forma rápida, que piensa con las manos y amasa con la cabeza.

Una de las síntesis del planteamiento lo realiza Margaret Wilson, que descompone en seis puntos los distintos aspectos que forman lo que mencionamos como *embodied mind*. A menudo los parámetros que fraguan esta capacidad de agencia corpórea se presentan bajo un

⁶⁹ El planteamiento de Descartes fue formulado en: DESCARTES, René, *Discurso del método* (1637), Barcelona: Planeta, 1989; y DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas* (1641), Madrid: Alfaguara, 1977, convirtiéndose en uno de los principios fundamentales de la filosofía moderna y sobretodo del racionalismo

⁷⁰ DAMASIO, Antonio, *El error de Descartes*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1999. p.251.

⁷¹ Ibíd. p.276.

el mismo concepto como si representaran un solo punto de vista, al enunciarlos de forma independiente surgen nuevos matices que enriquecen la reflexión sobre la experiencia:

- 1. Cognition is situated.** Cognitive activity takes place in the context of a real-world environment, and it inherently involves perception and action.
- 2. Cognition is time pressured.** We are “mind on the hoof” (Clark, 1997), and cognition must be understood in terms of how it functions under the pressures of real-time interaction with the environment.
- 3. We off-load cognitive work onto the environment.** Because of limits on our information-processing abilities (e.g., limits on attention and working memory), we exploit the environment to reduce the cognitive workload. We make the environment hold or even manipulate information for us, and we harvest that information only on a need-to-know basis.
- 4. The environment is part of the cognitive system.** The information flow between mind and world is so dense and continuous that, for scientists studying the nature of cognitive activity, the mind alone is not a meaningful unit of analysis.
- 5. Cognition is for action.** The function of the mind is to guide action, and cognitive mechanisms such as perception and memory must be understood in terms of their ultimate contribution to situation-appropriate behavior.
- 6. Off-line cognition is body based.** Even when decoupled from the environment, the activity of the mind is grounded in mechanisms that evolved for interaction with the environment that is, mechanisms of sensory processing and motor control.⁷²

Entonces, podemos afirmar que sin cuerpo, no hay mente. Pensar es sólo posible con un cuerpo, está intrínsecamente sujeto a él, si no hay cuerpo no hay pensamiento. El hecho de que el cuerpo esté situado y esté interactuando con un contexto es condición *sine qua non* para el acto cognitivo. De ello depende la afirmación de sentido y significado (*sense making*), la capacidad de constituir el mundo en el que se encuentra el cuerpo y la mente como lugar significante.

⁷² WILSON, Margaret, “Six views of embodied cognition”, *Psychonomic Bulletin & Review*, Volume 9, Issue 4 (pp.625-636), Santa Cruz: University of California. 2002. p.626.

3.3 I AM A MAN

En los orígenes del arte están los cuerpos, no las cosas.⁷³

Sin lugar a duda, las consideraciones que se desprenden de la cognición corporizada y de la *enacción* atañen también a la práctica e investigación artística. Las primeras manifestaciones que responden a dicho juicio podrían ser aquellas que se dieron antes de que el arte fuera propiamente “arte”, es decir, en aquellas expresiones primigenias donde arte y vida eran indiscernibles la una de la otra y que también podemos apreciar en distintos pueblos indígenas en forma de rituales, danzas, magia, prácticas vudú, etc.

Curiosamente, la reflexión por parte de la comunidad artística acerca de esta disposición del *cogito* se da cuando el relato busca, “en el esfuerzo primitivizante de identificación sensual y envolvente, una obra tan expandida que sea inseparable de su entorno de no-arte”⁷⁴. Y precisamente en la nueva disposición de lo sensible es donde entra en juego lo corpóreo.

El cuerpo humano tal vez haya sido el elemento más recurrente de la producción artística desde sus orígenes, pero es a partir de mediados de siglo XX, en el momento en que ésta se desprende de la representación mimética, cuando la corporeidad toma conciencia de sí misma. Pero veamos su contexto:

Allí estaban las manifestaciones contra la segregación racial, contra la Guerra del Vietnam, por la lucha de mejoras en los derechos civiles, sociales o por la reivindicación sexual. Allí estaban miles de cuerpos, cuerpos que reclamaban su propia fisicidad mediante la disposición de *estar-en-el-mundo*, evidenciando su existencia corpórea [Fig.7].

Así lo muestra el discurso que Martin Luther King realizó un día antes de ser asesinado en el balcón del Lorraine Motel, era un 3 de abril de 1968:

⁷³ RAMÍREZ, Juan Antonio, “Art corporel o el mordisco hecho arte”, *Hitos del arte reciente* (1975), en: “El cuerpo como campo experimental”, *El Cultural.es*, publicado el 18/12/2009. [En línea: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Art-corporel-o-el-mordisco-hecho-arte/26345>. (Consultado: 29/04/2015)].

⁷⁴ LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John, “The dematerialization of art”, *Art International*, Febrero 1968, p. 31–36. en: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge: MIT press, 1999. p. 46.

Saben, varios años atrás estaba en la ciudad de Nueva York, firmando los ejemplares del primer libro que había escrito. Y mientras estaba allí sentado autografiando libros, vino una mujer demente negra. La única pregunta que escuché de ella fue, ¿Es usted Martin Luther King? Y yo estaba mirando hacia abajo y le dije, Sí.

El próximo minuto sentí algo golpeando mi pecho. Antes que me diera cuenta, había sido apuñalado por esa mujer demente. Me llevaron rápido al hospital de Harlem. Era un oscuro Sábado por la tarde. Y la navaja se había enterrado, y los rayos x revelaron que la punta de la navaja estaba en la orilla de mi aorta, la arteria principal, y una vez que esté perforada te ahogas en tu propia sangre; ese es tu final. El día siguiente salió en el New York Times, que si nada más hubiera estornudado, me hubiera muerto.

Porque si hubiera estornudado, no hubiese estado aquí en 1960, cuando los estudiantes en todas partes del sur comenzaron a sentarse sobre las mesas del almuerzo. Y supe que mientras ellos participaban sentándose, realmente ellos estaban levantándose por lo mejor del sueño americano y tomando toda la nación de regreso a esos grandes pozos de democracia, los cuales fueron cavados a profundidad por nuestros padres fundadores en la Declaración de la Independencia y la Constitución.

Si hubiera estornudado, no hubiera estado por aquí en 1961, cuando decidimos tomar un viaje por la libertad y terminamos la segregación en los viajes interestatales.

Si hubiera estornudado, no hubiera estado por aquí en 1962, cuando los negros en Albany, Georgia, decidieron enderezar sus espaldas.

Si hubiera estornudado, no hubiera estado por aquí en 1963, cuando la gente negra de Birmingham, Alabama, elevó la conciencia de esta nación y le dio existencia al proyecto ley de los derechos humanos.

Si hubiera estornudado, no hubiera tenido la oportunidad ese año, en Agosto, para tratar de contarle a América un sueño que yo había tenido.

Si hubiera estornudado, no hubiera estado allá abajo en Selma, Alabama, para ver el gran movimiento que allí se estaba produciendo.

Si hubiera estornudado, no hubiera estado en Memphis para ver a una comunidad unirse a esos hermanos y hermanas que estaban sufriendo. Estoy muy feliz que no estornudé.⁷⁵

⁷⁵ Fragmento del discurso popularmente conocido como "I've been to the mountaintop" de Martin Luther King, 3 de abril de 1968, en Memphis. CARSON, Clayborne; SHEPARD, Kris (Ed.), *A Call to Conscience: The Landmark Speeches of Dr. Martin Luther King*, Nueva York: Hachette Book Group, 2001. p.201 – 224.

Martin Luther King otorga al cuerpo, a la corporización (*embodied mind*), la base de su ser. “No hubiera estado aquí [...]” repite una y otra vez, emplazando al cuerpo, a los procedimientos y reacciones corporales, como sujetos responsables de su lucha al frente del Movimiento por los derechos civiles.

El actor no le presta su cuerpo a una mente, no encarna en este sentido algo mental, esto es, significados preexistentes, sino que hace que la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (*agency*) a su cuerpo.⁷⁶

Una de las protestas que más remarcen esta disposición corpórea es la conocida como *Sanitation Workers Strike*, llevada a cabo el 28 de marzo de 1968 en Memphis, donde cada uno de los manifestantes llevaba consigo un cartel con la frase *I AM A MAN* [Fig.8]. Dicha acción ilustra a la perfección la actitud corporeizada de dicha época, en la cual la cognición pasa por la fisicidad de la carne. Igualmente, las luchas estudiantiles del mayo del '68, las manifestaciones por la libertad sexual, la cultura hippy, etc., todos ellos son testimonios de un seísmo íntimo donde el cuerpo parte como el medio desde el cual erigir el mundo (*situated cognition*), y generar significado (*sense making*).⁷⁷

3.3.1 *Checkup*

No es de extrañar que este panorama convulso de la segunda mitad del siglo XX, de crisis social, identitaria, existencial, y de lucha por un cambio estructural en las instituciones, fuera el campo de cultivo que propiciara el surgimiento de una preocupación por el cuerpo, también en el ámbito artístico.

El cuerpo debe ser visto como la expresión mediante la cual nuestra identidad, y la de los otros, son creadas, comparadas y validadas en el seno de una sociedad históricamente determinada⁷⁸.

⁷⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011. p.169.

⁷⁷ “La imagen del ser humano y la imagen del cuerpo están más relacionadas entre sí de lo que quieren admitir las teorías actuales. Un indicio que delata esto es que el reclamo por la pérdida de lo humano se da simultáneamente con el reclamo por la pérdida del cuerpo”. BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz, 2007. p. 109.

⁷⁸ CORTÉS, José Miguel, “Paseos entre el amor y la muerte; La ficción del YO o una lectura nómada del cuerpo”, en: MADERUELO, Javier (Ed.), *Medio siglo de arte, últimas tendencias*, Madrid: Abada Editores, 2008. p.131.

Así, empezaron a instaurarse una serie de relaciones específicas que partían de la deriva minimal y potminimal del arte y la preocupación fenomenológica por el cuerpo y la experiencia corpórea.⁷⁹

Es el caso de propuestas como *Untitled (Three L-Beams)* de Robert Morris, 1965 [Fig.9]. En ésta se manifiesta perfectamente el paso de la escultura a la instalación; el paso de la autonomía objetual a la experiencia del sujeto; del encuentro directo, único e inmutable de la obra con el ojo, al encuentro espacial, temporal y corporal de una situación con un sujeto capaz de redefinir, de aportar, múltiples representaciones de la propuesta artística, igual que de sí mismo. Pero hay algo más, en definitiva se puede decir que este tipo de piezas anticipan lo que más tarde quedará definido como *pensamiento rizomático*⁸⁰, en frente del *pensamiento lineal*.

Rosalind Krauss apuntaba:

Poco importa, en efecto, que comprendamos perfectamente que las tres L son idénticas; es imposible percibirlas –la primera erguida, la segunda recostada sobre un lado y la tercera apoyada en sus dos extremos- como realmente iguales. La experiencia diferente que se hace de cada forma depende, sin duda, de la orientación de las L en el espacio que comparten con nuestro propio cuerpo; así, su tamaño cambia en función de la relación específica (*specific relation*) del objeto con el suelo, a la vez en términos de dimensiones globales y de comparación interna entre los dos brazos de una L dada.⁸¹

⁷⁹ “Son precisamente tales dualismos metafísicos de sujeto y objeto lo que el minimalismo trata de superar en la experiencia fenomenológica. Así, lejos del idealismo, la obra minimalista complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción, del cuerpo en un espacio y un tiempo particulares”. FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.44.

⁸⁰ Como ya he mencionado anteriormente, Gilles Deleuze y Félix Guattari fueron los responsables de acuñar y desarrollar el término sobretodo en el volumen titulado *Mil mesetas*, en el que proponen este tipo de pensamiento menos estructurado contra el que responde a una organización jerárquica arborescente. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1980), Valencia: Pre-Textos, 1988.

⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p.37.

Todas estas consideraciones corporeizadas del cogito, Erika Fischer-Lichte las sitúa entre la filosofía de Merleau-Ponty y la práctica teatral de Jerzy Grotowski.⁸² Y es que el hecho escénico, ya sea teatro o danza, fue uno de los elementos de los que se sirvieron estos primeros gestos performativos. Así lo indica el mismo Morris en una entrevista:

Simon Grant: Before you came to New York, you were involved with theatre and dance, including the workshop of Ann Halprin, and you married the dancer Simone Forti. How did your wife's work influence you at the time?

Robert Morris: Forti is the most brilliant woman I've known. Her investigations into 'ordinary movement', the employment of objects and 'rules' to generate movement, her refusal of the narcissistic body, and the use of language in dance performance – all these things influenced me in the choreography I did. In more subtle ways, her strategic structural investigations involving the use of one set of things to generate results entirely different from the first set of intentions affected my work with objects and spaces.⁸³

Asimismo, el trabajo coreográfico de Yvonne Rainer, *The Mind Is a Muscle* (1968), habla por sí mismo, conduciéndonos a una percepción física, corporal, carnal de la mente, invitándonos a reflexionar sobre la disposición del cuerpo y los diálogos que éste establece con su entorno.⁸⁴ Algo muy parecido a lo que proponían otros artistas como Richard Long, con *A Line Made by Walking* (1967) o Terry Fox, con *Push Wall* (1970) [Fig.10]:

Era como tener un diálogo con la pared, intercambiando energía con ella. Empujé tanto como pude durante unos ocho o nueve minutos hasta que estaba tan cansado que ya no podía empujar más. Solía aparcar mi coche cada día en el callejón y siempre miraba esas paredes, pero nunca las tocaba. Luego un día toqué, uno de los muros, sentí su solidez, su vientre. Me

⁸² FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011. p.169.

⁸³ Fragmento de la entrevista realizada por Simon Grant a Robert Morris. GRANT, Simon; MORRIS, Robert, "Simon Grant interviews Robert Morris", *Tate Etc. Magazine*, Issue 14, Londres: Tate, 1/9/2008. [En línea: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris> (Consultado: 16/4/2015)].

⁸⁴ "It is my overall concern to reveal people as they are engaged in various kinds of activities—alone, with each other, with objects—and to weigh the quality of the human body toward that of objects and away from the superstylization of the dancer." Texto escrito por Yvonne Rainer distribuido en el programa de mano de *The Mind Is a Muscle* (1968). En: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge: MIT press, 1999. p.61.

di cuenta de que éramos iguales, pero que en cierto modo no habíamos dialogado.

Normalmente pasamos al lado de esas cosas, pero sin sentirnos conectados con ellas.⁸⁵

Si Morris, Rainer, Long y Fox expresan en su haber las constantes de la *situated cognition*, donde la materia es en la medida de su experimentación, Donald Burgy, con *Checkup* (1969) nos remite al cuestionamiento del YO, del *self*, de la identidad a través del cuerpo, "is our body our self?"⁸⁶ [Fig.11]. *Checkup*, como anuncia por sí mismo, es una propuesta que consistía en una comprobación de datos de todo tipo sobre el cuerpo del artista y sus procesos corporales durante varios días en un hospital. Cabe decir que estas analíticas formaban, a su vez, parte de un proyecto de mayor envergadura del mismo Burgy (*Order Idea No.1*) con el que pretendía observar "*the order of yourself at several levels of magnitude: atom, molecule, cell, organ, organism, society, species*"⁸⁷.

Finalmente, en la misma publicación en la que aparecen plasmados los registros de *Checkup*, el artista claudica con unas máximas que bien podrían pertenecer a cualquier artículo sobre *embodied mind*. Dicen así:

Explore the unknown outside. Form your inside.

Explore someone's inside. Form your inside.

Explore your outside. Form your inside.

Explore your inside. Form your outside.

Explore your inside. Form someone's outside.

Explore your outside. Form the unknown inside.⁸⁸

Interioridad y exterioridad se dan sin más, se complementan, se confunden, interaccionan, nos dotan de sentido y significado, la exploración de una, es la formación de la otra y viceversa. De repente me surge la imagen del juego infantil donde uno escribe o dibuja con el dedo, en la

⁸⁵ Extracto de la entrevista realizada a Terry Fox en el número 2 de la revista *Avalanche*, en enero de 1971. En: LIPPARD, Lucy, *Seis años; La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (1973), Madrid: Akal, 2004. p.305.

⁸⁶ J. VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, *The Embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge: MIT Press. 1991. p.65.

⁸⁷ Publicado originalmente en la revista *Art in America*, en el número de marzo-abril de 1970. En: LIPPARD, Lucy, *Seis años; La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (1973), Madrid: Akal, 2004. p.233.

⁸⁸ Ibíd. p.233.

espalda del compañero, números, letras o figuras y éste tiene que adivinarlas. Ahí tenemos a Dennis Oppenheim y a su hijo con el mismo procedimiento en *Two stage transfer drawing* (1971), un ejercicio de apariencia fútil que ejemplifica muchas de las características de la cognición corporeizada [Fig.12].

La apertura por carne; las dos hojas de mi cuerpo y las hojas del mundo visible... Entre esas hojas intercaladas es donde hay visibilidad... Mi cuerpo modelo de las cosas y las cosas modelo de mi cuerpo: el cuerpo ligado por todas sus partes al mundo, contra él (pegado a él). Todo eso quiere decir: el mundo, la carne no como hecho o suma de hechos, sino como lugar de una inscripción de verdad.⁸⁹

Dejando atrás el sinfín de posiciones más violentas, realizadas, sobretodo, entre las décadas de los '60 y '70 (llevadas a cabo por el denominado *accionismo vienes* -con Günter Brus, Otto Muehl o Rudolf Schwarzkogler-, así como Chris Burden, Gina Pane o Marina Abramović, entre los más representativos), en la actualidad, es realmente interesante ver como este tipo de actitudes que confieren al cuerpo una capacidad de agencia propia se trasladan al ámbito de la investigación artística.

De esta modalidad tenemos ejemplos como los de *The Battle of Orgreave* (2001), de Jeremy Deller; o *80064* (2004), de Artur Zmijewski. Ambos ejemplos tienen en común que son un *reenactment*, una recreación histórica. Este hecho hace que en el devenir del proyecto artístico jueguen con el *cogito*, además de la mente y el cuerpo, la memoria, las emociones y los sentimientos, elementos también desechados por el pensamiento cartesiano. Hay que decir que ninguna de las dos propuestas comparten la misma violencia física que las acciones de Günter Brus o Gina Pane, sin embargo en estas últimas hay algo más visceral, que atañe tanto a lo más profundo de la mente desde lo emocional, como a lo más físico de las entrañas.

En el caso de *The Battle of Orgreave* Jeremy Deller propuso re-presentar la carga policial a caballo que en 1984 llevó a cabo Margaret Thatcher contra los mineros de la población de Orgreave y que significaría el fracaso de los huelguistas. Así, en 2001, los mismos protagonistas, ahora junto a sus hijos y familiares, que hacía diecisiete años habían sucumbido a "la batalla", volvían al mismo escenario encarnando un pasado latente más allá de la conciencia colectiva, puesto que persiste en el día a día, en los quehaceres, economía, en la vida de quienes lo sufrieron.

⁸⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península, 1977. p.120.

Con una carga, si cabe, aún más potente es el contexto con el que trabaja la ‘pieza’ 80064. En esta, Artur Zmijewski propuso realizar a un superviviente del campo de concentración de Auschwitz, Józef Tarnawa la posibilidad de renovar, a sus noventa-y-dos años, el tatuaje de preso que desde la II Guerra Mundial ha llevado en el antebrazo, el número 80064.

En las dos propuestas se acusa y manifiesta la *embodied cognition*, ya que ésta “únicamente existe en su ejecución física: llega a existir a partir de sus actos performativos y de la singular corporalidad del *actor*”.⁹⁰

En suma, los conceptos tanto de *embodied and situated mind*, así como la *enacción*, se ensayan en el arte, en mayor o menor medida, a partir del devenir del gesto performativo. Por otra parte, no podemos olvidar nuevas líneas de investigación que centran el discurso corporeizado en base a cuestiones relativas a la estética gustatoria⁹¹ y que ensanchan los límites establecidos en las ciencias preocupadas en la experiencia humana.

⁹⁰ FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011. p.172.

⁹¹ Ver: AAVV, “Feeding Thought”, *Disturbis*, n. 12, 2012.

JAQUES, Jèssica, “Food (Aesthetics)”, *Oxford Encyclopedia of Aesthetics*, 2014.

KAPLAN, David M. (Ed.), *The Philosophy of Food*, Berkeley: University of California Press, 2012.

3.4 ANEXO: ILUSTRACIONES

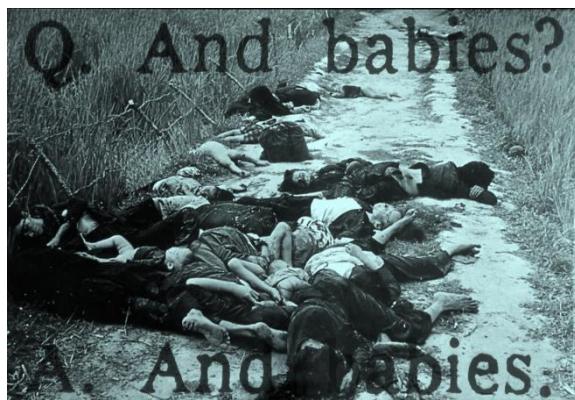


Fig.7. Ronald L. Haeberle: *And babies*, 1968.



Fig.8. Sanitation Workers Strike: *I AM A MAN*, 1968.

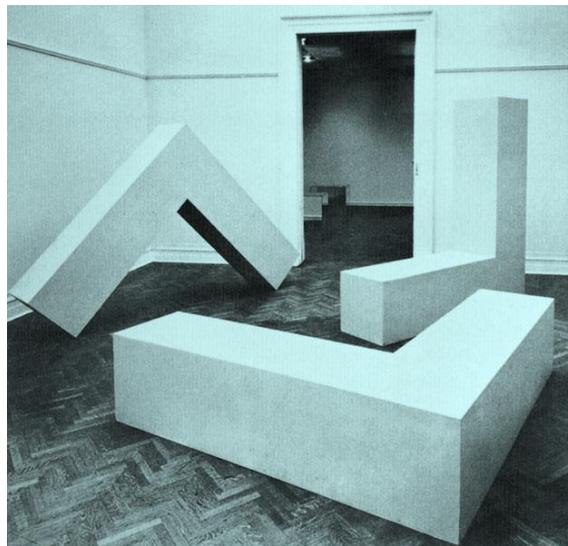


Fig.9. Robert Morris: *Untitled (Three L-Beams)*, 1965.

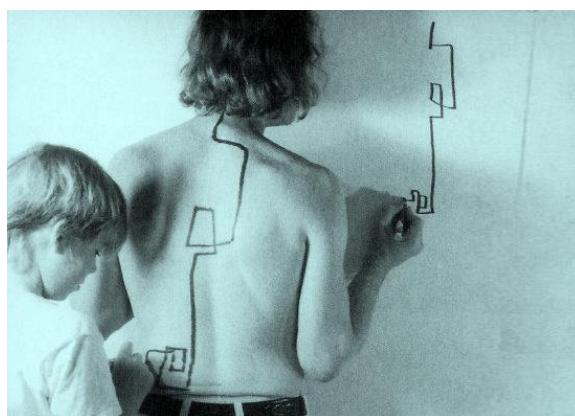


Fig.12. Dennis Oppenheim y su hijo, *Two stage transfer drawing* 1971.

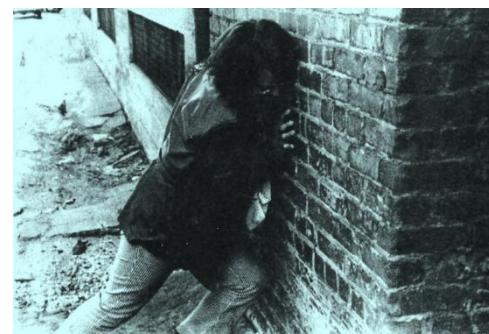


Fig.10. Terry Fox: *Push wall*, 1970.

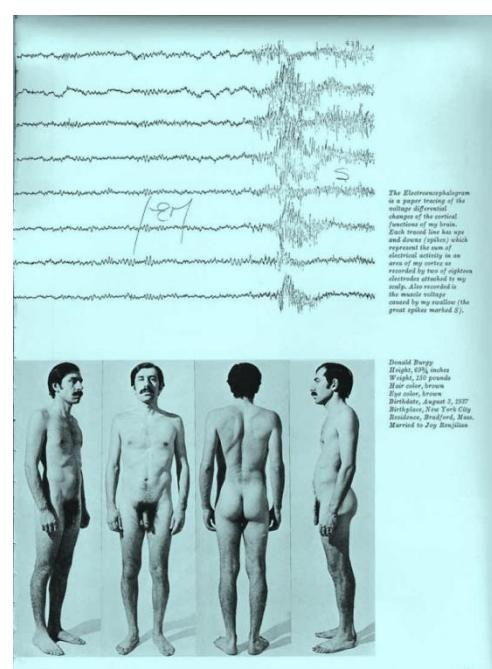


Fig.11. Donald Burgy, *Checkup*, 1969.

IMAGEN:

LA FÁBRICA DE LAS IMÁGENES

4.1 *Introducción*

4.2 *Maneras de hacer mundos*

4.3 *Maneras de (des)hacer mundos*

4.4 *Anexo: ilustraciones*



4. IMAGEN: LA FÁBRICA DE IMÁGENES

4.1 INTRODUCCIÓN

Tras analizar el carácter medial y corporal que han conducido a establecer una lectura crítica sobre la performatividad de las imágenes desde mediados del siglo XX, es el momento de preguntarse por una ontología de las mismas. ¿Cuál es la naturaleza de las imágenes? ¿Cómo surgen? ¿Cómo devienen? ¿Cuál es su relación con lo real?

Situar estas cuestiones después de plantear los paradigmas de una estética performativa y corporeizada no es baladí. Tratar el carácter, los aspectos motores, la idiosincrasia de la performatividad de las imágenes en el contexto contemporáneo, antes de trazar una interpretación de los engranajes que condicionan la producción de imágenes, hace que se tome una mayor conciencia del espejo más que del reflejo en sí.

Entablar ahora una discusión sobre las circunstancias por las que la imagen es capaz de fijar nuestras memorias, nuestros temores, nuestros deseos y nuestra identidad es una manera de concluir, hacer desembocar el tema bajo la criticidad de los sedimentos que trascienden de los anteriores apartados del trabajo.

Así, con este capítulo, quiero poner de manifiesto los modos de percibir y constituir las imágenes y, consiguientemente, el mundo que nos rodea. Para ello propongo un análisis que ataña la cuestión de lo general a lo particular, trazando un discurso en dos partes que presenta: una mirada epistemológica sobre formas de pensar las imágenes, y una aproximación a la génesis y desarrollo de éstas, junto a un subapartado que expone como caso de estudio un proyecto de pedagogía artística referente a sistemas de empoderamiento frente al mundo visual que suscita la *sociedad del espectáculo*.

Didi-Huberman apunta que “el acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos construye”⁹². Entonces, vamos a indagar en la *fábrica de las imágenes* para ver de qué modos acontece.

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde a la película *Teorema*. PASOLINI, Pier Paolo (Dir.), *Teorema* [Vídeo], Italia: Euro International Films, 1968, 1 videodisco (DVD): ca. 105 min.

⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p.15.

4.2 MANERAS DE HACER MUNDOS

Las imágenes, en el contexto filosófico occidental, han estado mayormente denostadas desde sus orígenes. Ya Platón situó en el estadio más bajo de las facultades mentales a la imaginación, calificándola como una degradación de la reflexión pura⁹³. Pero preguntémonos, ¿Puede existir el pensamiento sin imágenes, puede prescindir de ellas?

El filósofo estadounidense Nelson Goodman, seguramente, respondería con un tajante *no*. Precisamente Goodman realiza un “estudio analítico de los tipos y de las funciones de los símbolos, así como de los sistemas simbólicos”⁹⁴ que alimentan la construcción de un mundo.

Las muchas estofas de las que están hechos los mundos –la materia, la energía, las ondas, los fenómenos- están hechas a la vez que esos mismos mundos.⁹⁵

Entonces, las imágenes que de él se originan son indisociables del pensamiento que las originó, que a su vez fue fraguado en un devenir cognitivo, experiencial y existencial a coalición de las *mismas*. Suscitando el paralelismo se podría decir que *las imágenes están hechas a la vez que el mismo pensamiento*, por lo tanto no es que no pueda existir sin imágenes sino que el pensamiento *es*, se constituye, a la vez que éstas. Así, si en el capítulo anterior trataba la corporeidad del acto cognitivo, aquí debo plantear la corporeidad, también, de las *imágenes*.

Mi percepción no es, pues, una suma de datos visuales, táctiles, auditivos; yo percibo de manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez a todos mis sentidos.⁹⁶

Detengámonos un segundo, estamos en el mismo vuelco con el que nos encontrábamos unas páginas atrás. Es interesante apreciar cómo las *imágenes* han estado apartadas de los procesos de pensamiento occidental al igual que el *cuerpo* y lo *corpóreo*, menoscambiando sus interacciones en una disposición ensimismada de una concepción puramente mental, absorta en sus intereses logocéntricos, propugnando un pensar níveo, abstraído y escéptico de los agentes que lo prenden, que lo accionan y posibilitan. Y, como ambos, en la actualidad gozan de una gran importancia en distintos ámbitos académicos, incluso incidiendo como parte motora de su reforma y actualización:

⁹³ CASEY, Edward, *Imagining: A phenomenological study*, Bloomington: Indiana University Press, 2000. p.XX.

⁹⁴ GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990. p.23.

⁹⁵ Ibíd. p.24.

⁹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Ed. Península, 1977. p.258.

Se ha dado una transformación de la historia del arte en una ‘historia de las imágenes’ poniendo énfasis en el lado social de lo visual, así como en los procesos cotidianos de mirar a los otros y ser mirados por ellos. En ningún caso este giro de la imagen significaría un retorno a las cuestiones *naïves* de parecido o mimesis ni a las teorías de la representación: se trata más bien de un descubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen, una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso y el cuerpo.⁹⁷

De este modo surge el concepto de “imagen corpórea”, fagocitada por los estudios que rompen con el dualismo cartesiano como la fenomenología, o las comentadas tesis de Varela, Thompson y Rosh, con las consideraciones acerca de una *embodied and situated cognition*, de las que ya he hecho referencia anteriormente⁹⁸.

Sin duda, uno de los teóricos que han acuñado y desarrollado con mayor profusión el término es Juhani Pallasmaa. En el libro que lleva por título *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Pallasmaa considera innegables la operatividad y trascendencia de las imágenes en ámbitos como la percepción, el pensamiento, la memoria y el lenguaje, estableciendo el carácter *encarnado* de las mismas como elemento idiosincrático en la configuración de la mente humana.⁹⁹

La imagen corpórea es una experiencia vivida especializada, materializada y multisensorial. Las imágenes evocan una realidad imaginaria y simultáneamente forman parte de nuestra experiencia existencial y del sentido de nuestra propia identidad. Gracias a su corporeidad desempeñan un papel decisivo en nuestro mundo mental interior, el *Weltinnenraum*, por utilizar un concepto de Rainer Maria Rilke.¹⁰⁰

Realidad imaginaria, experiencia existencial, identidad,... son aspectos donde las imágenes acontecen como representaciones animadas tanto por una exterioridad como por una interioridad del sujeto. Las imágenes mentales y las físicas tan solo son las dos caras de una

⁹⁷ GUASCH, Anna Maria, “Los estudios visuales; Un estado de la cuestión”, *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. p.10. [En línea, recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Consultado 20/02/2015)].

⁹⁸ J. VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, *The Embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge: MIT Press. 1991. p.65.

⁹⁹ PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014. p.31.

¹⁰⁰ Ibíd. p.9.

misma moneda¹⁰¹. ¿Pero qué determina el material de la misma, su peso, su forma, su valor, su curso, su cambio, las interacciones que facilita y en consecuencia, el mundo que genera?

Volviendo a Goodman, éste ofrece una respuesta a los procesos por los que se constituyen y desde los cuales se puede analizar cualquier *mundo*:

Composición,
Ponderación,
Ordenación,
Supresión y complementación, y
Deformación.¹⁰²

Pero ¿cuáles son los principios por los cuales son producidos, bajo qué perspectiva o modelos? O, parafraseando la pregunta inicial, dándole la vuelta, ¿pueden existir imágenes sin pensamiento, pueden prescindir de él?

Aquí la réplica también es negativa y viene argumentada por parte de la exposición *La Fabrique des images*, comisariada por el antropólogo francés Philippe Descola¹⁰³.

En consecuencia, Descola, apuesta por estructurar cuatro grandes modos de ver el mundo, cuatro grandes “ontologías” que dan cuenta de las distintas perspectivas des de las cuales las imágenes han sido y son creadas.

Éstas son:

¹⁰¹ “The ambivalence of endogene images and exogene images, which interact on many different levels, is inherent in the image practice of humanity. Dreams and Icons, as Marc Augé calls them in his book ‘La Guerre des rêves’, are dependent on each other. The interaction of mental images and physical images is a field still largely unexplored, one that concerns the politics of images no less than what the French call the ‘imaginaire’ of a given society”. BELTING, Hans, “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, *Critical inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2005. p.304.

¹⁰² GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990. pp.17-36.

¹⁰³ Exposición del Musée du quai Branly, abierta del 16 febrero de 2010 al 17 julio de 2011. Ésta tenía como propósito “hacer visible lo que no se ve fácilmente en una imagen”, sacar a la luz aquellos efectos que quien la creó, quería transmitir, producir, a/en sus receptores. Efectos que se dejan sentir a través de los siglos y de la diversidad cultural pero que, sin embargo, no somos capaces de percibir en su gesto, su voluntad original, pues nuestra mirada está formada, y condicionada, principalmente por la tradición del arte occidental. Catálogo: DESCOLA, Philippe (Ed.), *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, París: Somogy Éditions d’Art, 2010.

Animismo: un mundo animado;
Naturalismo: un mundo objetivo;
Totemismo: un mundo subdividido; y
Analogismo: un mundo enmarañado.¹⁰⁴

Dichos enunciados nos permiten atisbar los tipos de relación, de correspondencia, de reciprocidad con la identidad física, pero también imaginaria de los cuerpos, imágenes y realidades, que se despiertan a nuestro alrededor.

La identidad o la constancia que existen y operan en un mundo es la identidad con respecto a aquello que está en ese mundo, en tanto está organizado en él.¹⁰⁵

Y es que sin duda si un objeto, una planta o animal, son considerados sujetos, y percibidos como tal (animismo), su representación distará mucho de si éstos son vistos y entendidos sin una interioridad subyacente animada de intenciones propias (naturalismo). Parece una cosa muy obvia pero es francamente lúcido para entender cómo interaccionan el *medio*, el *cuerpo* y la *imagen*, para entender que existen distintos modos de hacer mundos mediante la disposición *enactiva* de una *situated cognition*, para entender nuestra construcción occidental, nuestra mirada, nuestra experiencia humana a través de las imágenes.

No hace falta decir que nuestra percepción es fundada en el *naturalismo* i que esto delimita nuestra forma de ver y configurar el mundo. Un buen ejemplo de ello puede ser la magistral producción del cineasta Chris Marker en la película *Las estatuas también mueren*¹⁰⁶, donde ya en la primera frase anuncia “cuando las estatuas mueren, se vuelven arte”.

Pero, si bien es cierto que la condición naturalista imprime cierta disposición unitaria, esto no implica que se dé en todos los contextos y a lo largo de la historia, puesto que ésta no es ni

¹⁰⁴ Al final de éste apartado, 4.2 *Maneras de hacer mundos*, facilitó la reproducción de una síntesis de las definiciones de cada una de las ontologías desarrolladas por Descola.

¹⁰⁵ GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990. p.23.

¹⁰⁶ MARKER, Chris; RESNAIS, Alain (Dir.), *Las estatuas también mueren* [Video], Paris: Tadié Cinéma, 1 videodisco (DVD), 1953. ca. 30 min.

sólida ni estática¹⁰⁷. Y es que, tal como anuncia el mismo Goodman, “la construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes”¹⁰⁸.

Para terminar, y enlazando con la cita, me gustaría concluir cuestionando cómo se da esta *construcción de mundos a partir de otros mundos preexistentes*. Para ello me he servido del original planteamiento del filósofo Gilbert Simondon, cuya tesis compara de forma análoga la vida, como sistema orgánico en desarrollo, en crecimiento, al ciclo de génesis de las imágenes, a su proceso de invención.¹⁰⁹

Para Simondon, la anticipación, la experiencia y la sistematización, son las tres fases por las que transcurre cada ciclo que da origen al mundo de las imágenes, que, como he comentado, equipara correlativamente a la juventud, a la madurez y a la vejez, para producirse.

El primer tiempo, el de la juventud – anticipación, se caracteriza por una proyección ilimitada de todas las realidades posibles:

Dans l'élan de l'être jeune, l'illimité du vouloir projette pour la vie entière l'enveloppe de toutes les réalités possibles.¹¹⁰

El segundo tiempo, marcado por la madurez y experiencia se encarga de modular los primeros hechos proyectados:

Le sujet organise sa relation au réel comme un territoire où tout n'est pas construit, voulu, prémedité, fait selon un plan, mais où le plan du construit tient compte du donné.¹¹¹

La vejez por su parte, el tercer tiempo, le corresponde llevar a cabo la sistematización de las imágenes, y con ella la posibilidad de la invención.¹¹²

¹⁰⁷ Por ejemplo se puede apreciar el contraste entre las representaciones del hombre “inscrito en el círculo del cosmos divino (según el analogismo medieval) y el hombre inscrito en el círculo de su propia medida (según el naturalismo del Renacimiento)” como ontologías distintas.

¹⁰⁸ “¿Pero de qué están hechas, a su vez tales estofas? No están hechas, evidentemente, de la nada, sino que están hechas de otros mundos. La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer”. GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990. p.24.

¹⁰⁹ Simondon también ilustra mediante el ciclo de las estaciones o el devenir de las civilizaciones la misma analogía para explicar los procesos de configuración, de vida, de las imágenes. SIMONDON, Gilbert, *Imagination et invention* (1965-66), Chatou: Les Éditions de La Transparence, 2008.

¹¹⁰ Ibíd. p.25.

¹¹¹ Ibíd. p.25.

Simondon aquí indica que ésta, *la invención*, no se da en nuestra sociedad contemporánea occidental, aludiendo a que el rol profético del anciano ha sido reemplazado¹¹³:

Le soir de la vie, au moment où le sujet renonce partiellement à l'activité insérée, laisse la première place aux images-symboles, prenant, sous forme d'honneurs et de titres, une dimension sociale, mais aussi une résonance subjective et une force magique dans la conscience de soi, comme moyen de communication et de réévocation post facto des actes fondamentaux de la vie. Et pour aller jusqu'au bout de l'hypothèse analogique, il faudrait dire que la vieillesse correspond à la possibilité de l'invention, du renouvellement. Il n'en va pas ainsi dans nos sociétés, mais le rôle prophétique du vieillard s'ajoutait dans l'Antiquité à la possession de la sagesse, fruit d'une longue expérience.¹¹⁴

Estos tres tiempos de Simondon quedan perfectamente recogidos en cualquier proceso de confrontación con las imágenes pero creo que se presentan de forma sintomática con el episodio sucedido en el MOMA a principios de los '40 cuando se invitó a un grupo de indios navajo a realizar unos dibujos con arena [Fig.13]:

On Navaho reservations the sand painting is made by the medicine man and his assistants in a hogahn, or House of Song, built of cedar logs and earth.¹¹⁵

¹¹² “Para que haya invención, las imágenes deben abrirse camino entre la percepción, los contenidos cognitivos y los aspectos afecto-emotivos. La invención implica un cambio de organización del sistema de las imágenes, que por un cambio de nivel conduce la actividad mental a un nuevo estado de imágenes libres. El renacimiento de cada ciclo permite el recomienzo de la circularidad recurrente de la imaginación”. MONTOYA, Jorge, *La individuación y la técnica en la obra de Simondon*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006. p.51.

¹¹³ Aludiendo a esta consideración, Simondon indica más adelante que aunque el rol del ‘anciano profético’ haya sido reemplazado, la posibilidad de una invención como partida y final del ciclo vital de las imágenes se da desde otros ámbitos como, por ejemplo, la expresión artística en cualquiera de sus formas. “La pintura está emparentada con el arte y la vida”, reza un famoso lema de Rauschenberg. “Ni una ni otra cosa están hechas. Yo trato de actuar en la brecha abierta entre ambas”. FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.18.

¹¹⁴ SIMONDON, Gilbert, *Imagination et invention* (1965-66), Chatou: Les Éditions de La Transparence, 2008. p.25.

¹¹⁵ Museum Of Modern Art, *Navaho medicine men make sacred sand paintings at MOMA* [Nota de prensa], Nueva York: MOMA, 1941. [En línea, recuperado de *Press Release Archives* del MOMA: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/683/releases/MOMA_1941_0022_1941-03-25_41325-21.pdf?2010 (Consultado el 18/4/15)].

La apreciación “*the sand painting is made*” nos da constancia del fin de un ciclo imaginario y del inicio de otro.

There is no pattern for the picture except in the mind of the medicine man.¹¹⁶

Al no tener un patrón preestablecido se favorece a la proyección de todas las realidades posibles. (Anticipación).

Clean sand is sprinkled on the floor over a space about fifteen feet in diameter. On this background the medicine man and his assistants start work in the center and move toward the four sides, pouring between thumb and forefinger a fine trickle of colored rock finely powdered.¹¹⁷

La demarcación del lugar y el inicio del dibujo de arena son acciones relativas a la experiencia, organizan su relación con lo real.

Pero el tercer tiempo, el de la sistematización de la imagen, que lleva hacia la invención, no llega a producirse. ¿Por qué? Aquí es cuando salta el hecho anecdótico en que los responsables de la exposición, al ver que siempre dejaban algún fragmento inacabado de la composición, les pidieron que si no podrían terminar un dibujo, completarlo, para luego copiarlo y depositarlo en el Museo de Arte Navajo. Los indios se rieron, y dijeron que si lo terminaban, a la mañana siguiente todas las mujeres de Manhattan se despertarían embarazadas. He aquí la sistematización, y con ella el rol profético inherente al proceso de invención de la imagen.

Finalmente solo recalcar la interacción de los ámbitos de incidencia en la *fábrica de imágenes*, en los modos de hacer mundos aquí expuestos, ver como los procesos de Goodman (composición, ponderación, deformación,...) se encuentran en el desarrollo del *ciclo orgánico* de Simondon (concretamente en el segundo tiempo, el que parte de la experiencia), y como éste a su vez actúa de motor en el desarrollo de las distintas *ontologías* de Descola (naturalismo, animismo, analogismo,...). Así, el caso de las pinturas de los indios navajos en el MOMA, no solo contiene la evidencia circular de Simondon, sino que comparte, casi en un *mise en abyme*, la plasmación de los tres niveles, cada uno de ellos más específico que el anterior, por los que se dan las imágenes.

¹¹⁶ Ibíd.

¹¹⁷ Ibíd.

Reproducción de las definiciones de las distintas ontologías propuestas por Philippe Descola:

Dans la nôtre - l'**ontologie naturaliste** qui domine en Occident depuis l'âge classique -, les humains se distinguent du reste des êtres et des choses car l'on dit qu'ils sont les seuls à posséder une intériorité (un esprit, une âme, une subjectivité), bien qu'ils se rattachent aux non-humains par leurs caractéristiques matérielles (les éléments et processus physico-chimiques de leur organisme).

Dans l'**ontologie animiste** (en Amazonie, dans le nord de l'Amérique du Nord, en Sibérie, dans certaines parties de l'Asie du sud-est et de la Mélanésie), c'est l'inverse qui prévaut : bien des animaux, des plantes et des objets sont réputés avoir une intériorité semblable à celle des humains, mais ils se distinguent tous les uns des autres par la forme de leurs corps.

Dans l'**ontologie totémique** (parmi les aborigènes australiens par exemple), certains humains et non-humains partagent, à l'intérieur d'une classe nommée, les mêmes qualités physiques et morales issues d'un prototype, tout en se distinguant en bloc d'autres classes du même type.

Dans l'**ontologie analogiste**, enfin, tous les occupants du monde, y compris leurs composantes élémentaires, sont dits différents les uns des autres, raison pour laquelle on s'efforce de trouver entre eux des rapports de correspondance (Chine, Europe de la Renaissance, Afrique de l'Ouest, Andes, Méso-Amérique...).¹¹⁸

¹¹⁸ DESCOLA, Philippe (Ed.), *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, París: Somogy Éditions d'Art, 2010.

4.3 MANERAS DE (DES)HACER MUNDOS

Algo que podemos afirmar indiscutiblemente cuando estamos frente a una imagen es que vemos cosas en ella¹¹⁹. Para materializar esta sensación hay una parábola de Lacan que me parece especialmente remarcable. En ésta, sitúa el sujeto, el objeto y la imagen que de éste se desprende. Para ilustrarla, Lacan, utiliza el juego que consiste en entrelazar hilos o un cordel con ambas manos, dibujando así la estructura del “campo escópico”. Las manos encarnan al observador y lo observado, unidos por una serie de “interacciones dialécticas” junto a la *imagen* proyectada, que se crea, surge, en el centro del enmarañado espacio.¹²⁰

Esta puesta en escena ofrece una exemplificación simple, clara y concisa que se refiere al acto constitutivo de la imagen como un proceso psico-social en el que intervienen múltiples relaciones simbólicas por las que deviene la identidad imaginaria.

En palabras de W.J.T. Mitchell:

Aporta un poderoso instrumento para la comprensión del porqué las imágenes concretadas por las obras de arte, *media*, figuras y metáforas poseen una ‘vida propia’ y no pueden ser explicadas, simplemente, como instrumentos comunicativos y retóricos o, en otros casos, como ventanas a la realidad. La visión intersubjetiva implícita en el referido juego nos ayuda a comprender la causa por la cual esos objetos e imágenes nos ‘devuelven la mirada’.¹²¹

Justo en el apartado anterior acabo de trazar una cartografía sobre la génesis de las imágenes a distintos niveles de actuación, tal vez ahora podamos preguntarnos a quién le corresponde su identidad imaginaria, de qué color son los ojos que nos “devuelven la mirada” a través de las imágenes.

Para ello aprovecharé dos posiciones encontradas, la de Gilbert Simondon y la de Jean-Paul Sartre y las dispondré bajo el análisis de un pequeño fragmento de las *Cartas luteranas* de Pier Paolo Pasolini plenamente pertinente para esta reflexión.

¹¹⁹ GARCIA VARAS, Ana, “Lógica(s) de la imagen”, en: GARCIA VARAS, Ana (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. p.43.

¹²⁰ MITCHELL, W.J. Thomas, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. p.35. [En línea, recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> (Consultado 20/02/2015)].

¹²¹ Ibíd. p.35.

4.3.1 Trazado del patrón para una cortina

Georges Didi-Huberman nos plantea el siguiente escenario:

Cuando un niño pequeño al que se ha dejado solo observa ante él los pocos objetos que pueblan su soledad –por ejemplo una muñeca, una bobina, un cubo o simplemente la sábana de su cama-, ¿Qué ve exactamente o, mejor, cómo ve? ¿Qué hace?¹²²

El caso es realmente complejo, muchos teóricos del arte han promulgado para la expresión artística por una mirada infantil, ingenua, no connotada, que “lo ve todo como novedad” diría Baudelaire¹²³, ante el mundo que se le descubre ante sí. Pero ¿cómo es el encuentro con las imágenes? ¿Éstas producen algo *nuevo* o reproducen un patrón imaginante?¹²⁴

Pier Paolo Pasolini, expone en sus *Cartas luteranas* el lenguaje pedagógico de las cosas, y especialmente en uno de los episodios narra como la primera lección se la dio una cortina:

La primera imagen de mi vida es una cortina, blanca, transparente, que cuelga creo inmóvil ante una ventana que da a una calleja más bien triste y oscura. Esa cortina me aterroriza y me angustia; pero no como algo amenazador o desagradable, sino como algo cósmico.¹²⁵

La apreciación de algo *cósmico*, sin duda expresa algo que va más allá, que en cierta forma se escapa, de la mera experiencia, algo que forma parte de un conjunto preexistente que delataría una exterioridad de las imágenes. Veamos como continúa:

En aquella cortina se comprendía y tomaba cuerpo todo el espíritu de la casa en que nací. Era una casa burguesa, en Bolonia. [...] Lo que me dijo y lo que me enseñó aquella cortina no admitía (ni admite) réplicas. Con ella no era posible ni admisible ningún diálogo ni acto autoeducativo alguno. [...] La educación que a un muchacho le dan los objetos, las cosas, la

¹²² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. pp.49-50.

¹²³ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 1995. p.85.

¹²⁴ “Originally, iconology, in art history’s terms, was restricted to art alone. Today, it is the task of a new iconology to draw a link between art and images in general but also to reintroduce the body, which has either been marginalized by our fascination with media or defamiliarized as a stranger in our world. The present mass consumption of images needs our critical response, which in turn needs our insights on how images work on us”. BELTING, Hans, “*Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*”, *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2005. p.319.

¹²⁵ PASOLONI, Pier Paolo, “La primera lección me la dio una cortina”, *Cartas luteranas*, Valladolid: Simancas Ediciones, 1997. p.33.

realidad física, convierte a ese muchacho al mismo tiempo en lo que es y en lo que será durante toda su vida. Es su carne la que es educada como forma de espíritu.¹²⁶

A partir de aquí podríamos decir, como argumenta Gilbert Simondon, que las imágenes, las imágenes de las cosas, no son más que la circularidad recurrente que existe como parte de un mundo pre-subjetivo, de una exterioridad primitiva¹²⁷. Pero la cortina de Pasolini pone de manifiesto que hay algo más, una *consciencia imaginante*, diría Sartre¹²⁸, que evidenciaría su condición, su lenguaje inarticulado, rígido, que transmite, que educa la carne del sujeto que mira “como forma de espíritu”. Si no fuera así Winckelmann nunca hubiera visto en la escultura griega la utopía de la sociedad helénica, la idealidad de lo marmóreo, la pureza del blanco; y tal vez hoy no nos costaría tanto despegarnos de la narrativa perfecta.

Simondon acusa a la concepción sarteana de un “antropocentrismo extremo, que reduce los fenómenos a actos de una conciencia constituyente”¹²⁹, sin embargo considero que ambas posiciones confluyen, son propias e inherentes en el acto de establecimiento de la identidad imaginaria. Volviendo a la escena de Didi-Huberman:

[...] Lo imagino viendo alrededor de él, muy lejos todavía de toda certeza y de todo cinismo, muy lejos todavía de creer en algo. Hasta el momento en que lo que ve se abra de improviso, alcanzado por algo que, en el fondo lo hiende, lo mira. Algo de lo cual, finalmente, hará una imagen. La imagen más simple, sin duda: pura acometida, pura herida visual. Pura moción o desplazamiento imaginario. [...]Lo que vemos instaurarse aquí es, en efecto, la identidad imaginaria del niño.¹³⁰

¹²⁶ Ibíd. pp.33 -34.

¹²⁷ SIMONDON, Gilbert, *Imagination et invention* (1965-66), Chatou: Les Éditions de La Transparence, 2008. p.25.

¹²⁸ “La imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo”. SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, París: Presses Universitaires De France, 1969. p.162.

¹²⁹ MONTOYA, Jorge, *La individuación y la técnica en la obra de Simondon*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006. p.42.

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. pp.49-50.

4.3.1.1 Retalls

Las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron.¹³¹

Desde mediados del siglo XX en el ámbito artístico, y muy profusamente, con las prácticas de crítica institucional, se ha tratado el tema de la construcción de la identidad imaginaria desde las estructuras de poder. Así podríamos listar un sinfín de artistas como Barbara Kruger, las Guerrilla Girls, o más recientemente Ibrahim Mahma, quién con la instalación *Out of bounds* [Fig.14], (un *patchwork* de grandes dimensiones realizado con viejos sacos de fibra de yute) presentado en la 56a edición de la Bienal de Venecia¹³², me ha remitido a la lección que explica Pasolini sobre la cortina, aquí, pero, aunque el trazado del patrón sea el mismo, el sentir que moldea la carne no tiene nada que ver, otro tiempo, otro contexto, otro mundo.

También, más próximos, tenemos a, por ejemplo, Daniela Ortiz o Antonio Gagliano, participantes en la exposición *Nonument*, comisariada por Josep Bohigas y Bartomeu Marí (MACBA, Barcelona. 10 SEP. 2014 - 08 FEB. 2015) y que pretendía repensar las gramáticas del monumento.

Sin embargo, una de las acciones que me ha suscitado más interés es la cometida por el programa de la Escuela Racionalista de Ferrer y Guardia en el México de los años treinta:

En el campo de las artes, La educación por la forma, pretendía instruir a los niños sobre el poder de las imágenes y de los artefactos mágicos –no solo fetiches, también los pequeños adelantos tecnológicos que ya entonces disfrutaban-. Para ello se les proponía aprender a fabricarlos, entendiendo mediante esta práctica dónde residía el “poder” de la cosa misma. La fiesta final de curso consistía en que los niños destruían el trabajo realizado durante al año, en escayola se estrellaban los santos contra el suelo y en carpintería se daban a la hoguera. No sólo era importante esta actitud en cuanto a las imágenes, también en relación al trabajo mismo, a una forma determinada de estar en el mundo.¹³³

¹³¹ MOXEY, Keith, “Nostalgia de lo real; La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, citado en: GUASCH, Anna Maria, “Los estudios visuales; Un estado de la cuestión”, *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. p.16. [En línea, recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Consultado 20/02/2015)].

¹³² OKWUI, Enwezor (Com.) “All The World’s Futures”, 56a Bienal de Venecia, celebrada entre 09 MAY. – 22 NOV. 2015.

¹³³ VICENTE, Juan, *Ejercicios de memoria*, Lleida: Centre d’Art la Panera, 2011. p.104-105.

Durante los meses de febrero, marzo y abril de 2013 pude participar, en calidad de estudiante en prácticas, como colaborador en el desarrollo del proyecto de pedagogía artística *Retalls*, de Pau Farell y el equipamiento artístico Roca Umbert; fàbrica de les arts, en el que participaban un grupo de estudiantes del instituto IES Carles Vallbona de Granollers [Fig.15].

El proyecto actualizaba de alguna manera las bases del ejercicio descrito de la Escuela Racionalista de Ferrer y Guardia, pues ahora tal vez ya no tiene sentido moldear figuras de santos pero sí todo lo que recibimos de los *mass media*, y esto es precisamente lo que proponía la actividad; seleccionar, analizar, debatir, recrear y registrar de forma audiovisual aquellas noticias, videos, anuncios, que ofrecían a los estudiantes de ESO una oportunidad para reflexionar sobre las imágenes del mundo contemporáneo¹³⁴. Por ello me ha parecido un buen caso de estudio a recalcar.

¹³⁴ “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatisada por imágenes”. DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo* (1967), Valencia: Pre-textos, 2002.

4.4 ANEXO: ILUSTRACIONES



Fig.13. Indios Navajo: *Dibujos de arena en el MOMA*, 1941.

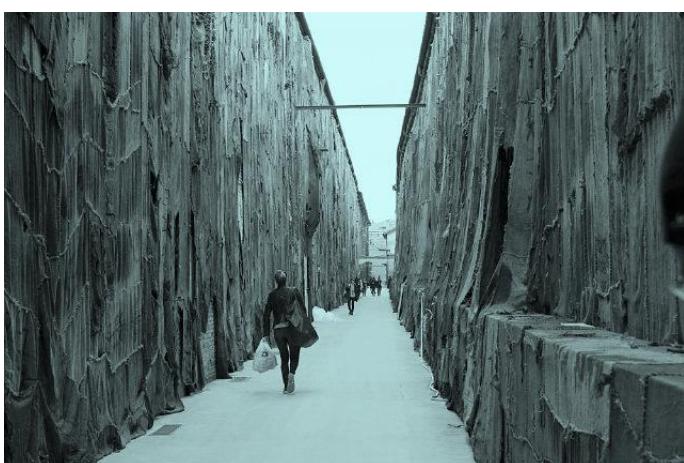
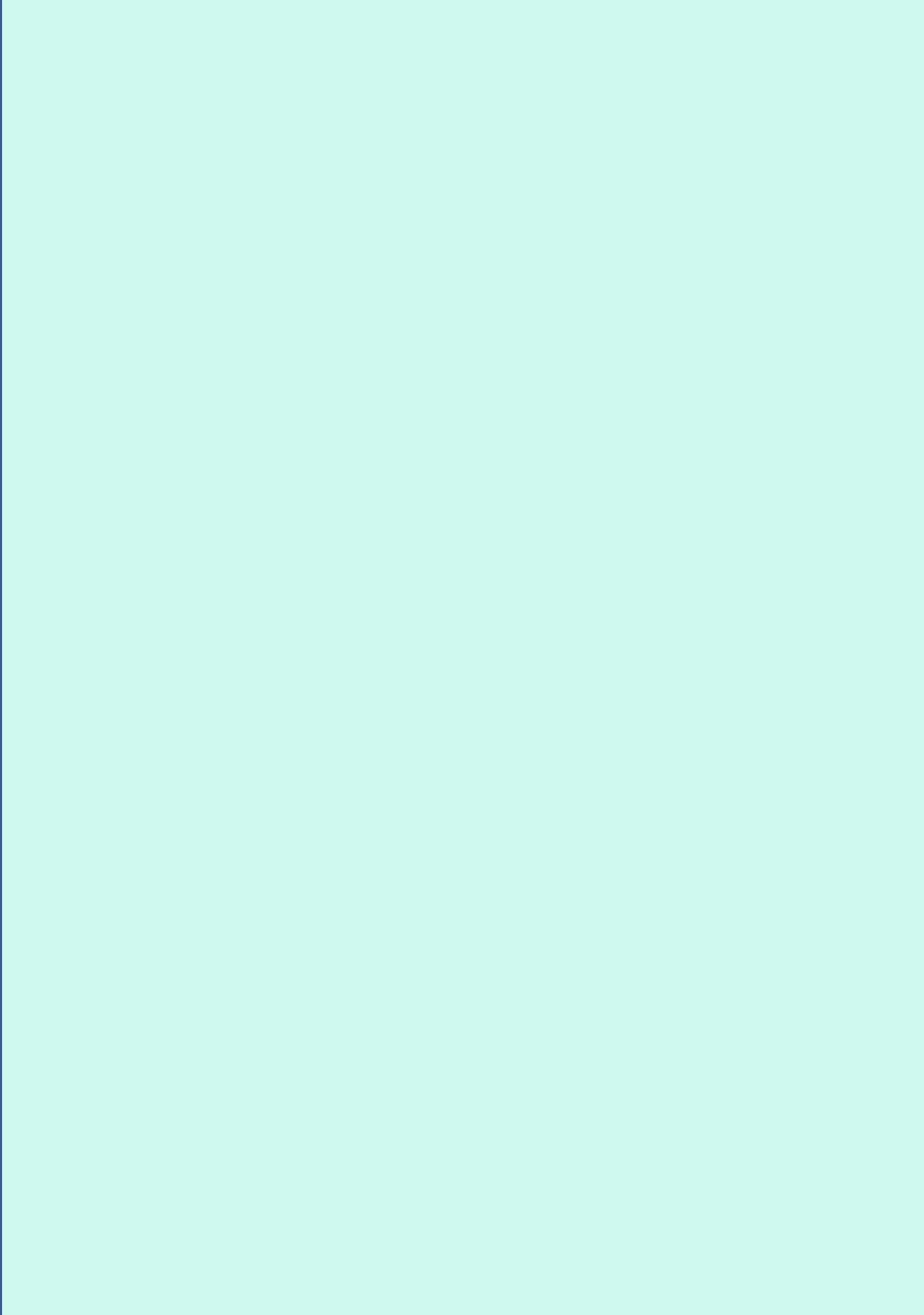


Fig.14. Ibrahim Mahama; *Out of bounds*, 2015.



Fig.15. Pau Farell; IES Carles Vallbona: *Retalls*, 2013.



MARCO PRÁCTICO

INTRODUCCIÓN:

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

5.1 Desarrollo conceptual

5. INTRODUCCIÓN: PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

5.1 DESARROLLO CONCEPTUAL

Como ya he comentado anteriormente, el *marco práctico* comparte la estructura MEDIO – CUERPO – IMAGEN con el *marco teórico*, con la voluntad de concretar los distintos conceptos, temas y planteamientos a favor del proyecto de investigación artística.

Éste girará en torno a la imagen, imaginación e imaginario arquitectónicos de los pisos García de Manlleu a través del método dialéctico propuesto por Benjamin y desarrollado por Aby Warburg.

Entonces, teniendo en cuenta que se trata de un proyecto *curatorial* de investigación artística en el que tanto la imagen arquitectónica como los procesos de construcción de identidad y memoria juegan un papel clave dentro de la propuesta: el capítulo que hace referencia al *medio* se ocupará de la praxis de la denominada *investigación artística*; el apartado del *cuerpo*, retomará las consideraciones sobre la *cognición encarnada* para llevarlas a las tensiones que se generan entre el sujeto y el cuerpo arquitectónico; y finalmente la sección correspondiente a la *imagen* concentrará el análisis en la *imagen dialéctica*, con las figuras de Aby Warburg y Walter Benjamin presentes.

En último lugar cerrará el trabajo el capítulo dedicado a la presentación de la práctica, del proyecto *curatorial* en sí, desglosando el objeto de investigación, el proceso de documentación y acabando con la descripción de la propuesta llevada a cabo.

MEDIO:

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

6.1 *Introducción*

6.2 *Asomarse a lo desconocido; primeras consideraciones*

6.3 *La ficción como axioma de la investigación artística*

6.4 *El giro cultural de la investigación artística*

6.5 *Anexo: Ilustraciones*



6. MEDIO: CONSIDERACIONES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

6.1 INTRODUCCIÓN

Nos hallamos frente a una rara forma de investigación atenta, como no lo había estado nunca, a la ecuación que equipara producción artística y comprensión del mundo. Esta investigación da nombre al afán del arte desde Marcel Duchamp –y quizá desde mucho antes; quizá desde siempre– por alojar un conocimiento distinto al de los géneros académicos que se atreven con él, y por constituir la causa última de su necesaria modificación.¹³⁵

El discurso que presento pretende configurar un análisis de la naturaleza, mecanismos y desarrollo de la investigación artística actual. Para ello he dividido el texto en tres apartados que intentan sistematizar los aspectos que considero esenciales del tema.

De esta manera, si el primer punto corresponde a una lectura que señala las características generales de lo que llamamos ‘Investigación Artística’, con las principales líneas discursivas y problemáticas, los dos siguientes intentan proyectar cuestiones menos comunes en las narrativas referentes al tema, como pueden ser ‘la ficción como axioma de la investigación artística’ y ‘el giro cultural’ experimentado en dicho campo.

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde a Michael Rakowitz: *What dust will rise?*, 2012.

¹³⁵ MARTÍNEZ, Chus, “Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?”, *ÍNDEX; investigación artística, pensamiento y educación*, nº 0, Barcelona: MACBA, 2010. p.10.

6.2 ASOMARSE A LO DESCONOCIDO; PRIMERAS CONSIDERACIONES

En las últimas décadas la denominada ‘investigación artística’ parece haberse convertido en el *must have* de la producción artística contemporánea. Ésta, además reúne distintas acepciones que Henk Borgdoff y Christopher Frayling se encargan de puntualizar en tres registros diferenciados:

Así, debemos tener en cuenta la investigación *dentro de / sobre* las artes, la investigación *para* las artes, y la investigación *a través de / en* las artes¹³⁶. La primera hace referencia a la aproximación desde una distancia teórica, la segunda tipología incide en el arte no como el objeto de investigación sino como su objetivo, denotando una perspectiva instrumental, mientras que la tercera no establece una separación entre objeto y sujeto, por lo que, no considera que exista una distancia entre el investigador y la práctica artística ya que ésta es en sí un elemento fundamental del proceso de investigación y de los resultados de la misma.

Pero ¿qué diferencia la investigación artística con los otros tipos de investigación? Sin duda las cuestiones referentes a la ontología, la epistemología y la metodología correspondientes:

Representa, por un lado, un intento de definir y afirmar la producción artística dentro del marco de la economía del saber en el que nos movemos, respondiendo de este modo a la cuestión de la naturaleza y función del arte en las sociedades contemporáneas.¹³⁷

La investigación artística, por tanto, abre el campo de actuación para disolver las barreras entre lenguajes, prácticas, experiencias y conocimientos de distinta índole. Rompe así con la separación tradicional de dos categorías consideradas autónomas, en beneficio de un proceso de carácter simbiótico, en que la teoría se presta a ser modificada en la práctica, al tiempo que ésta se nutre de la teoría.

Entonces entendemos que esta manifestación (que algunos han precisado como una nueva disciplina) reafirma y amplía el carácter discursivo desarrollado por las prácticas inscritas en la

¹³⁶ FRAYLING, Christopher, *Research in art and design*, Londres: Royal College of art, 1993. p.5.

¹³⁷ VVAA; MACBA (ed.) *En torno a la investigación artística; Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, 2011. p.9.

desmaterialización del arte y proyecta nuevas potencialidades entre la investigación y la práctica artística.¹³⁸

Los artistas, como los científicos, son pioneros a la hora de crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común. Se han lanzado a escribir novelas, a concebir tratados, a descubrir archivos, a idear terapias, a coreografiar el cuerpo, al estudio infinito de todo aquello que contribuya a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos realidad. Es banal calificar este esfuerzo de mero juego.¹³⁹

Como apunta Chus Martínez, sin duda no nos encontramos ante un mero juego, por esta razón proyectos como Grid_Spinoza¹⁴⁰ demuestran que se toman muy en serio su buen funcionamiento al realizarse cuestiones que interrelacionan y convergen en las problemáticas subyacentes propias de este tipo de prácticas. Cuestiones como:

¿Qué condiciones son óptimas para la investigación?

¿Qué podemos/debemos planificar en una investigación?

¿Podemos identificar recursos y necesidades comunes?

¿Con qué herramientas contamos y cuáles serían necesarias?

¿Qué caracteriza a los tiempos de investigación?

¹³⁸ “Cuando hablamos de investigación artística no nos estamos refiriendo al hecho de que muchos artistas emprendan investigaciones exhaustivas antes de formalizar una obra. Tampoco debe confundirse investigación artística con el acercamiento por parte del arte contemporáneo al lenguaje de las ciencias sociales y a sus métodos de análisis. El término se acuña para ponernos sobre aviso de que también el arte se ha convertido en un fenómeno cuántico. Es decir, que el principio de indeterminación está vigente del mismo modo en las ciencias sociales, en la estética o en la filosofía.” MARTÍNEZ, Chus, “Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?”, *ÍNDEX*, nº 0, Barcelona: MACBA, 2010. p.10.

¹³⁹ MARTÍNEZ, Chus, “Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?”, *ÍNDEX; investigación artística, pensamiento y educación*, nº 0, Barcelona: MACBA, 2010. p.10.

¹⁴⁰ *Grid Spinoza* es un proyecto sobre investigación artística y científica (impulsado por Hangar - Centro de Experimentación y Producción Artística y el Parque de Investigación Biomédica de Barcelona (PRBB)) que explora los procesos, metodologías y dinámicas de la investigación artística y científica, prestando atención a los espacios de confluencia y formas de transferencia de conocimiento de un campo a otro. El proyecto se basa en una plataforma en línea que contiene un archivo abierto de artículos y entrevistas audiovisuales con artistas y científicos; al mismo tiempo que desarrolla un programa de experimentos, residencias y talleres vinculado a diferentes redes nacionales y europeas. Basándose en las dinámicas de los colaboratorios, *Grid Spinoza* tiene el objetivo de generar herramientas de investigación cruzada que se extiendan entre los dos ámbitos sin respetar los compartimentos estancos que el desarrollo profesional tiende a construir. [En línea: <http://www.gridspinoza.net/> (Consultado el: 2/1/15)].

¿Cómo interactúan con los tiempos de la producción o la comunicación?

¿Y con el tiempo "personal"?

¿Qué papel tiene el error en los procesos de investigación?

¿Cómo explotar y evaluar su potencial?

¿Cómo gestionar su impacto?

¿Qué incentivos existen para asumir riesgos?

¿Cuáles son los riesgos en cada caso?

¿Qué procesos y metodologías de descarte y enfoque podemos identificar?

¿Qué ocurre luego con estos descartes?

¿Podemos imaginar una nueva vida para ellos?

¿Qué parte de los descartes se ofrecen al dominio público para su reciclaje?

¿Por qué procesos ocurre esto y cómo se podrían optimizar?

Sin embargo, la profesionalidad y el buen hacer de Grid_Spinoza no siempre se dan en dichos grupos de investigación, en muchos de ellos queda puesta en tela de juicio la interdisciplinariedad de los agentes participantes, así como el préstamo de ideas y de conceptos entre ciencias. En la mayoría de contextos la investigación artística se da a partir de una justificación burocrática o institucional en la que hay unas reglas de juego sujetas a la administración. Este hecho provoca que la investigación nunca o casi nunca sea autónoma, encontrándose siempre entre las restricciones de una convocatoria o de un concurso de becas a las que se intenta amoldar.

También es importante destacar que en numerosos proyectos de carácter colaborativo existen jerarquías que impiden la permeabilidad de las distintas disciplinas implicadas.

6.3 LA FICCIÓN COMO AXIOMA DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

La investigación artística nombra un esfuerzo, el de reconocer la importancia y explorar las consecuencias del siguiente enunciado: el sentido no emerge de la Historia, sino de la Ficción¹⁴¹.

Esta importante máxima no hace sino construir el campo y la condición de lo real, favorecer la tangibilidad de la imaginación como realidad verosímil y propiciar el desarrollo de conocimiento no con objetivos analíticos sino creativos.

Pensar, con Deleuze, que el significado emerge de la ficción, implica caer en la cuenta de que quien hace posible un espectador emancipado no es el filósofo, sino una práctica artística que ha realizado un esfuerzo sin precedentes por entenderse frente a esa figura. Esa comprensión nos obliga a todos a hacernos eco de ella¹⁴².

Seguramente se encuentren miles de propuestas que respondan a esta rúbrica, pero la que me parece una de las más representativas es la que llevó a cabo Michael Rakowitz para la Documenta 13 bajo el epígrafe ‘*What dust will rise?*’¹⁴³ [Fig.16]. El trabajo que realizó le condujo a investigar los episodios siguientes:

Es conocido que en Afganistán los talibanes prohíben y destruyen todo el arte que contenga representaciones animales o de seres humanos. Mohammad Yusuf Asefi, nativo de Kabul, en un intento por salvaguardar la memoria cultural del país consiguió poner a salvo unos 80 cuadros de la destrucción, echando sobre ellos pintura soluble al agua. Menos suerte tuvieron los Budas de Bamiyan, dos estatuas monumentales del siglo V, esculpidas a más de 2.500 metros sobre el nivel del mar, cuando el gobierno islamista talibán decidió que al tratarse de ídolos, y por tanto contrarios al Corán, ordenó su destrucción en 2001.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el Freidricianum, uno de los primeros museos públicos de Europa, y donde actualmente se desarrolla parte de la Documenta de Kassel, fue bombardeado, al igual que el resto de la ciudad, hasta la saciedad por los Aliados. Sólo

¹⁴¹ MARTÍNEZ, Chus, “Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?”, *ÍNDEX; investigación artística, pensamiento y educación*, nº 0, Barcelona: MACBA, 2010. p.12.

¹⁴² MARTÍNEZ, Chus, “Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?”, *ÍNDEX; investigación artística, pensamiento y educación*, nº 0, Barcelona: MACBA, 2010. p.12.

¹⁴³ BOLDRICK, Stacy; BRUBAKER, Leslie; CLAY, Richard, *Striking Images, Iconoclasm; Past and Present*, Brulington: Ashgate, 2013. p.145.

quedaron ruinas y algunos libros quemados de la extensa biblioteca que albergaba importantes ejemplares, muchos de ellos incunables.

Aunando estas dos historias el artista estadounidense Michael Rakowitz organizó a talladores y escultores afganos para convertir lo que quedaba de los Budas de Bamiyan en las copias desaparecidas de los libros de Kassel. En el devenir del proyecto, Rakowitz condujo talleres en Bamiyan para reintroducir en la comunidad local el arte de la talla de piedra, una tradición abandonada durante los años de conflicto.

Así, el proyecto cruza y entrelaza un país con el otro, dos realidades, dos mundos, dos historias aparentemente ajena la una con la otra y genera una nueva lectura de los hechos acaecidos. “Los artistas, como los científicos, son pioneros a la hora de crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común, [...] contribuyendo a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos realidad”¹⁴⁴.

Constatando este ejemplo se puede decir que “tomarse en serio la investigación artística significa aceptar que se ha producido una desorganización en las relaciones entre las disciplinas que se ocupaban del arte contemporáneo”. A las imágenes me remito.

¹⁴⁴ MARTÍNEZ, Chus, “Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?”, *ÍNDEX; investigación artística, pensamiento y educación*, nº 0, Barcelona: MACBA, 2010. p.10..

6.4 EL GIRO CULTURAL DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Teniendo en cuenta el tema que nos concierne, me ha parecido enriquecedor tratar lo que Montse Romaní describe e identifica como el ‘giro cultural de la investigación artística’¹⁴⁵.

Sin duda es un aspecto clave, idiosincrático de la situación política y social en la que estamos inmersos y que resulta poco tratado, por no decir del todo obviado, en el compendio teórico de los principales autores.

Romaní, en cambio, desgrana la naturaleza de este hecho notable con precisión, intentando discernir los enfoques que vehiculan este nuevo entorno de aplicación del conocimiento, así como las actitudes que lo han originado.

Gràcies a la influència del pensament teòric de la crítica cultural, les epistemologies feminist, *queer* i postcolonial, entre d’altres, en la darrera dècada han tingut lloc un conjunt de projectes i experiències artístiques que han contestat les complexes relacions entre l’educació, la tecnologia i el treball; tres àmbits centrals en els processos de recomposició de l’economia del coneixement.

Pero ¿cuáles son las aptitudes que propician?

El coneixement singular que pot aportar la práctica artística es fonamenta en processos de subjectivació i socialització (de l’individu) que posin en marxa formes i modes de cooperació i d’intercanvi col·lectives.

Modelos de cooperación y de intercambio que intentan anticiparse a las tendencias neoliberales del sistema favoreciendo la porosidad de sus relaciones:

Conscients del perill que aquest model d’economia sotmeti les nocions de ‘recerca’, ‘pedagogies autogestionades’, ‘producció de coneixement’ als criteris i demandes de les polítiques neolibertaries, aquests projectes han assajat metodologies específiques (qualitativa, etnogràfica, coinvestigació participativa) mitjançant eines (entrevista, enquesta, diagrames visuals, microrelat, arxiu col·lectiu, etc.) que puguin ser adoptades com a possibles elements d’empoderament per part de grups i individus diversos amb l’objectiu de produir teixit social crític.

¹⁴⁵ ROMANÍ, Montse, “Apunts sobre el gir cultural de la recerca artística”, *Sala d’Art Jove 2009*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2009. p.152-155.

Así, estas actuaciones de carácter estratégico constituyen un proceder realmente significativo desde el momento en que consiguen desplazar las tradicionales relaciones de poder i autoridad entre el objeto de investigación y el sujeto a través del cual se investiga.

Montserrat Romaní también apunta cómo el giro cultural de la investigación artística ha encontrado su marco de desarrollo cultural, científico, tecnológico y social en la figura del *Think Tank*, poniendo sobre la mesa la idea de cultura como laboratorio para generar conceptos, estrategias, herramientas y entornos de creación que permitan a los creadores, juntamente con otros actores, encontrar ideas innovadoras aplicando técnicas y métodos como la flexibilidad, la descentralización, la comunicación interdisciplinar o el *networking*. Todo ello, eso sí, respondiendo a las alternativas que ofrece la denominada cultura libre, que, lejos de secuestrar el saber a la lógica propietaria del copyright, propugna por devolverlo al servicio de lo común.

6.5 ANEXO: ILUSTRACIONES

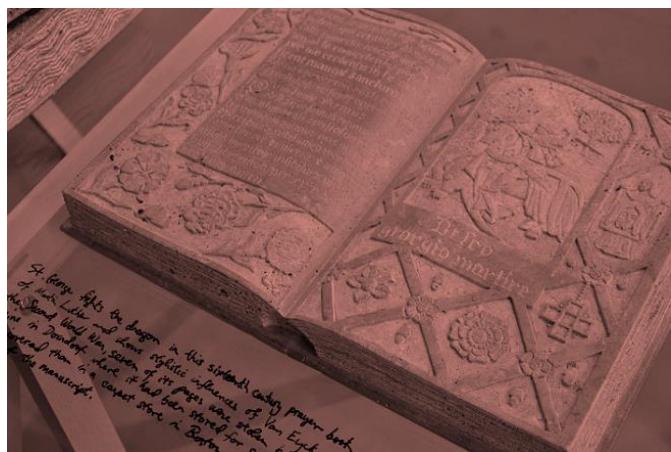


Fig.16. Michael Rakowitz: *What dust will rise?* , 2012.

CUERPO:

LA ARQUITECTURA HECHA CARNE

7.1 *Introducción*

7.2 *La arquitectura hecha carne*

7.3 *El cuerpo arquitectónico*

7.4 *Anexo: ilustraciones*



7. CUERPO: LA ARQUITECTURA HECHA CARNE

7.1 INTRODUCCIÓN

La Carne es ahí donde el Ser es ser de indistinción, ser indiviso, campo de los entrelazos, confusión y comunicación de todos los seres, zona de contactos.¹⁴⁶

A continuación, intentaré aproximar las narrativas de las *embodied attitudes* a la práctica arquitectónica, tanto desde el análisis que genera la posición artística como desde el caso de estudio del concepto de *atmósferas* que el arquitecto suizo Peter Zumthor aporta sobre el tema.

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde a Andrea Fraser, *Little Frank and his carp*, 2001.

¹⁴⁶ RAMÍREZ, Mario, El quiasmo. Ensayo sobre la filosofía de Merleau-Ponty, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México: Secretaría de Difusión Cultural, Editorial Universitaria Morelia, 1994. p.118.

7.2 LA ARQUITECTURA HECHA CARNE

Era como tener un diálogo con la pared, intercambiando energía con ella. Empujé tanto como pude durante unos ocho o nueve minutos hasta que estaba tan cansado que ya no podía empujar más. Solía aparcar mi coche cada día en el callejón y siempre miraba esas paredes, pero nunca las tocaba. Luego un día toqué, uno de los muros, sentí su solidez, su vientre. Me di cuenta de que éramos iguales, pero que en cierto modo no habíamos dialogado. Normalmente pasamos al lado de esas cosas, pero sin sentirnos conectados con ellas.¹⁴⁷

Me tomo la licencia de reproducir otra vez el fragmento en que Terry Fox describe *Push Wall* (1970), y es que realmente en cuatro palabras transmite a la perfección el sentir corpóreo de la arquitectura como un agente más en la constitución de *sense making*. Fox nos da cuenta de cómo una simple pared va más allá de una construcción material, de cómo nos interpela, de cómo nos condiciona y nos hace conscientes de una realidad física, situada, corporal. Una pared, una ventana, una puerta, un pasillo, nos prohíben el paso, o nos lo ceden, nos conducen la mirada, o nos la niegan, hacen reverberar las palabras o las acallan; en consecuencia, nos dotan de un contexto y nos construyen, nos amasan, en un diálogo, como apunta el mismo Fox, en una relación, que establece nuestra experiencia cognitiva y la lleva a devenir *encarnada*.

Siempre que trabajo sobre estos temas me vienen a la memoria las clases de arquitectura gótica que hice en la carrera. El gótico consiguió entonces unir lo material y lo inmaterial mediante la luz, igual que en la recepción del Santo Sacramento, impregnando la forma artística de toda una teoría estética.¹⁴⁸ Con Saint Denis, el abad Suger materializó por primera vez y de forma programada la metafísica de la luz y la doctrina cristiana mediante los planteamientos neoplatónicos en los oros, piedras preciosas, vitrales y demás materiales nobles, concediéndoles la *vera lux* para acercar un poco más a Dios y bajar de los cielos la visión de la Jerusalén Celestial¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Extracto de la entrevista realizada a Terry Fox en el número 2 de la revista *Avalanche*, en enero de 1971. En: LIPPARD, Lucy, *Seis años; La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (1973), Madrid: Akal, 2004. p.305.

¹⁴⁸ POCHAT, Götz, *Historia de la estética y la teoría del arte*. Akal, 2008. p.135

¹⁴⁹ PANOFSKY, Erwin, "El abad Suger de San Denis", en *El significado de las artes visuales*, Alianza, 1979.

Sin duda la arquitectura nos interpela, violenta una conexión íntima con el espacio, fija en su haber más que una proyección, una producción de significados, dota de sentido al habitar.

Michael Asher en la instalación que realizó en el Pomona College (Gladys K. Montgomery Art Center, California, 1970) [Fig.17] quiso enfatizar todos estos conceptos alterando el espacio de la galería. Asher abrió el centro de arte al exterior, eliminó paredes y reconfiguró la sala dejando filtrar las condiciones ambientales, luz natural, temperatura y sonido, directamente desde la calle. Así hizo patente la incidencia de las variaciones lumínicas, la presión atmosférica o el sonido bajo la clara mirada fenomenológica en la que se basaba el postminimalismo. El artista, al incorporar la distancia de tiempo, al ofrecer una realidad cinestésica que se experimenta y se mide con el cuerpo, transformó en un plano horizontal la verticalidad que se le supone a la arquitectura. Además, cabe añadir que desmontó la lógica del *white cube* evidenciando la instrumentalización de la que se sirve el ámbito expositivo, como han venido haciendo muchos artistas desde prácticas de crítica institucional, como por ejemplo Daniel Buren (*Exposition d'une exposition: une pièce en sept tableaux. Rebondissements*, 1972) [Fig.18].

Las tensiones con el cuerpo arquitectónico han sido una constante en los proyectos artísticos dada la capacidad de *embodiment* que generan. En consecuencia, nos encontramos el acercamiento de las distintas disciplinas a la arquitectura y a lo que se desprende de ella.

En los últimos años han incrementado los trabajos que buscan a través de la investigación artística las encarnaciones del gesto arquitectónico, ya sea en primera persona o desde el sujeto habitante, en un claro ejercicio de *situated cognition*, interpelando al contexto en el que se da.

[...] nacemos en el contexto de la arquitectura y, por consiguiente, nuestra experiencia existencial está siempre mediada y estructurada por la arquitectura desde el inicio mismo de nuestra vida. Incluso en ausencia de una casa concreta, las imágenes de casas existentes en nuestra memoria y nuestra imaginación estructuran nuestras experiencias.¹⁵⁰

Daniela Ortiz da cuenta de ello en el proyecto *Habitaciones de Servicio* (2012) [Fig19]. En éste, Ortiz realiza un análisis arquitectónico de casas pertenecientes a la clase alta limeña donde señala las características de la “arquitectura de servicio”, el espacio vital otorgado a la trabajadora del hogar, en dimensiones y respecto a su ubicación dentro del hogar. En una

¹⁵⁰ Planteamientos de Gaston Bachelard (*La Poética del espacio*, 1957), en: PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014. p.152.

selección de 16 casas construidas entre 1930 y 2012, recoge de forma documental la fachada de la casa, los planos, la comparativa de dimensiones entre todas las habitaciones y el currículum vitae del arquitecto.

También incidiendo en los trazos ocultos del cuerpo arquitectónico, pero vinculando directamente el proyecto en el peso de la memoria histórica, Hito Steyerl en *Der Bau (The Building, 2009)* [Fig.20] interviene el edificio de la Academia de Arte de Linz (Austria) para arrancarle y hacer visible los rastros de un pasado cegado bajo capas de yeso y pintura, el del nazismo, el de los campos de concentración.

Hay al menos dos maneras diferentes de describir este edificio. De una misma piedra utilizada para el edificio se puede decir que adquirió su forma de acuerdo con el paradigma de la arquitectura neoclásica, lo cual coincidiría con la descripción oficial dada sobre el propio edificio. O se puede decir que posiblemente la moldeó un mampostero del campo de concentración de Mauthausen, que con gran probabilidad era un ex combatiente de la República española. La conclusión es evidente: es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto.¹⁵¹

Así, si Daniela Ortiz, con *Habitaciones de servicio*, se sustenta en el soporte documental, e Hito Steyerl performance la propia arquitectura, el siguiente paso concierne directamente al propio cuerpo:

Raquel Friera en *1.432.327 m²* (2012), nos muestra una producción audiovisual donde encarna, a partir de testimonios que han sido retenidos en Centros de Internamiento de Extranjeros (CIEs), la descripción de esos espacios de retención a los que no puede acceder por su condición de ciudadana europea.¹⁵²

También se enmarca en un tono reivindicativo la propuesta de Roger Bernat, *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* (2014) [Fig.21]. En ella, una maqueta, de grandes dimensiones, de la sede presidencial de Chile fue trasladada en procesión por el barrio más degradado de

¹⁵¹ STEYERL, Hito, "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict," *MaHKUzine Journal of Artistic Research*, n.8, Utrecht, 2010. En español, "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto", *eipcp*, 2010. [En línea: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>. (Consultado: 12/4/2015)]

¹⁵² "El título, *1.432.327 m²*, es una estimación de la superficie total que este vacío legal —"el estado de excepción" que suponen los CIEs— ocupa en la Unión Europea." [En línea: <http://www.raquelfriera.net/?p=1395> (Consultado: 12/4/2015)]

Santiago donde distintos colectivos sociales reivindicaron su derecho de hablar “en la casa de todos los ciudadanos”.

Sin duda, tanto en los trabajos de Raquel Friera como de Roger Bernat la arquitectura toma un papel corpóreo, algo así como cuando Terry Fox narra: “un día toqué, sentí su solidez, su vientre. Me di cuenta de que éramos iguales”. Ciertamente los tres artistas evidencian cómo la interacción entre ambos cuerpos, entre sujetos, es tan fuerte que la imagen de uno mismo se funde con el contexto espacial y situacional en el que se encuentra, haciendo imposible discernir donde empieza y donde acaba cada uno.

“Yo soy el espacio donde estoy”¹⁵³, recita Noël Arnaud, y es que, si como hemos ido viendo, la arquitectura ocupa una gran parte de nuestra experiencia cognitiva, proyectos como los de Jordi Canudas, que combinan tanto aspectos de ética como de estética, dentro del contexto infantil, se descubren imprescindibles.

La arquitectura articula el encuentro entre el mundo y la mente humana. Estructura la “carne del mundo” a través de imágenes espaciales y materiales que articulan y dan significado a nuestras situaciones existenciales básicas.¹⁵⁴

Al portal de casa i els constructors (2011) [Fig.22] pasa por hacer tomar conciencia a los más pequeños de los elementos arquitectónicos que nos rodean, tocándolos, midiéndolos, analizándolos de forma directa, para después, con los modelos extraídos de los originales, generar un juego de construcción desde el cual generar, conocer y experimentar, nuevas sinergias con la construcción del espacio, con la capacidad de agencia.

En definitiva, éstas son algunos ensayos de investigación artística que pretenden ir más allá de la percepción objetual de la arquitectura para trasladarla, leerla a través de una *embodied cognition*, configurarla como dispositivo, y sobretodo entendiéndola, como anuncia el

¹⁵³ Verso de Noël Arnaud, citado por Gaston Bachelard en: BACHELARD, Gaston, *La Poética del espacio* (1957), México: Fondo de Cultura Económica, 1975. p.172.

¹⁵⁴ (El concepto de ‘carne del mundo’ proviene de la filosofía de Maurice Merleau-Ponty. El término presenta al sujeto con capacidad de agencia, partípate del mundo que lo envuelve, en lugar de descubrirlo como mero espectador). PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014. p.153.

arquitecto Peter Zumthor, “no como la idea de cuerpo, ¡sino el cuerpo! Un cuerpo que me puede tocar”¹⁵⁵.

¹⁵⁵ ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor; Atmósferas; Entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006. p.22.

7.3 EL CUERPO ARQUITECTÓNICO

Como hemos visto, la arquitectura también participa de los conceptos de *enacción* y *embodied cognition*, explotándolos y proponiendo unas bases des de las cuales infraestructurar el sentir.

Las *atmósferas* que nos presenta Peter Zumthor, o mejor dicho, el hecho o voluntad de su construcción, no son más que una de las consecuencias acaecidas que surgen, precisamente, al quedar al descubierto los metarrelatos de la modernidad.

Como arquitecto me pregunto: La magia de lo real de, por ejemplo, el café de la residencia de estudiantes de Hans Baumgartner, construida allá por la década de 1930. Esos hombres están sentados ahí y disfrutan. Me pregunto: como arquitecto, ¿puedo proyectar algo con esa atmósfera, con esa densidad, ese tono? Y si es así, ¿Cómo? ¹⁵⁶

Y es que al preguntarse por la capacidad de articular el sentir, de arquitecturizar el ambiente que todos respiramos, no con la arquitectura sino desde ella, está poniendo sobre la mesa la negación de una atmósfera natural, de un estado *per se* del espacio. Entonces si “lo real”, lo verdadero, lo inmutable, deviene de una ficción, responde a un constructo, ¿por qué el arquitecto no puede también participar en la construcción de realidades desde el cuerpo arquitectónico?

7.3.1 Las atmósferas de Peter Zumthor, un caso de estudio

Tomando como caso de estudio la conferencia impartida en junio de 2003 por Peter Zumthor en el marco del Festival de Literatura y Música de Alemania, intento aproximar los factores que inciden en la voluntad de creación de este sentir arquitectónico, esclarecer cómo incurren en su relación del YO con el espacio, así como la capacidad del sujeto para re-accionarlas.

Tras leer y analizar el carácter que imprime Peter Zumthor en el planteamiento arquitectónico del diseño de atmósferas uno puede preguntarse si está ante una voluntad, por parte del arquitecto suizo, de construir a partir de las cualidades del diseño como cuerpo transductor supeditado a la naturaleza del espacio y al surgimiento del lugar. Lo delata su formación como ebanista, la posesión de su mirada táctil, la experiencia, el gesto henchido del artesano, diría Richard Sennett¹⁵⁷, y que se descubre en un hacer que se da y se reprende al mismo tiempo.

¹⁵⁶ ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor; Atmósferas; Entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006. p.19.

¹⁵⁷ SENNETT, Richard, *El Artesano*, Barcelona: Anagrama, 2009.

Esto permite que el objeto, el lugar, lo arquitectónico en sí, sea capaz de actuar no como contenedor sino como elemento de contingencia, actualizando las nociones de sentido y significado.

Los nueve puntos que propone Zumthor para desarrollar un corpus de uso y manejo en el proyectar espacial desde el *sense making* son:

- El cuerpo de la arquitectura;
- La consonancia de los materiales;
- El sonido del espacio;
- La temperatura del espacio;
- Las cosas de mi alrededor;
- Entre el sosiego y la seducción;
- La tensión entre interior y exterior;
- Grados de intimidad; y
- La luz sobre las cosas.¹⁵⁸

Todos ellos remiten a disposiciones del ánimo, otorgan a la fisicidad de las emociones un papel preponderante. Sin duda aquí están también las nociones de *enacción* y *embodiement*¹⁵⁹, tal como refleja la descripción que realiza Zumthor para argumentar su posición crítica.

¿Qué me ha conmovido de allí? Todo. Todo, las cosas, la gente, el aire, los ruidos, los colores, las presencias materiales, las texturas, y también las formas. Formas que puedo entender. Formas que puedo intentar leer. Formas que encuentro bellas. ¿Y qué más me ha conmovido? Mi propio estado de ánimo, mis sentimientos, mis expectativas cuando estaba sentado allí. Me viene a la cabeza esa célebre frase inglesa, que remite a Platón: “Beauty is in the eye of the beholder” [“La belleza está en los ojos de quien mira”]. Es decir: todo está solamente dentro de mí. Pero entonces hago el experimento de quitarme la plaza de delante, y ya no tengo los mismos sentimientos. Un sencillo experimento, disculpad la simplicidad de la idea. Lo cierto es que, al quitarme la plaza de delante, mis sentimientos desaparecen con ella. Nunca hubiera tenido tales sentimientos sin esa atmósfera de la plaza. Lógico.

¹⁵⁸ ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor; Atmósferas; Entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006.

¹⁵⁹ “By using the term embodied we mean to highlight two points: first that cognition depends upon the kinds of experience that come from having a body with various sensorimotor capacities, and second, that these individual sensorimotor capacities are themselves embedded in a more encompassing biological, psychological and cultural context”. J. VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, *The Embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge: MIT Press. 1991. p.172-173.

Hay un intercambio entre las personas y las cosas. Con esto tengo que tratar como arquitecto.

Y pienso: ésta es mi pasión. Existe una magia de lo real. Conozco muy bien la magia del pensamiento. Y la pasión del pensamiento bello. Pero me refiero a algo que, con frecuencia, encuentro más increíble: la magia de lo verdadero y de lo real.¹⁶⁰

Asimismo, como desarrollaré a continuación, también hay cuestiones propias del diseñar de Zumthor que se pueden problematizar, abriendo nuevas consideraciones sobre el espacio y la arquitectura que conciernen a la instrumentalización cognitiva de la experiencia.

7.3.2 El camaleón

Como ya he mencionado anteriormente, es entre las décadas de los 60 y 70 del siglo XX, con la deriva hacia una estética de lo performativo, junto con el marco histórico-político del mayo del 68, así como un seguido de reivindicaciones y defensa por los derechos civiles, el multiculturalismo, el feminismo, la homosexualidad, movimientos sociales, etc., cuando éste “retorno de lo real” propició que muchos artistas desnudaran los mecanismos velados “del discurso estético tradicional”¹⁶¹. Un discurso que, plasmado en la idiosincrasia del *White Cube*, no era tan blanco ni tan neutro como pretendía hacernos ver.¹⁶²

Es el espacio y por el espacio donde se produce la reproducción de las relaciones de producción capitalista. El espacio deviene cada vez más un espacio instrumental.¹⁶³

Para Zumthor, precisamente, es a partir de lo instrumental que logra la composición de la atmósfera deseada. De este modo, afirma:

¹⁶⁰ ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor; Atmósferas; Entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006. p.16.

¹⁶¹ “Tales prácticas tienen como fin revelar las condiciones materiales de la obra de arte, su modo de producción y recepción, los apoyos institucionales que permiten su circulación y las relaciones de poder que representan dichas instituciones; en una palabra, todo aquello que esconde el discurso estético tradicional”. CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid: Akal, cop. 2005. p. 76.

¹⁶² Véase: O'DOHERTY, Brian, (1976 – 1981) *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*, Murcia: CENDEAC, 2011.

¹⁶³ LEFEBVRE, Henri, “La producción del espacio”, *Papers: revista de sociología*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1974. Num.3. p.223.

Para nosotros era increíblemente importante inducir a la gente a moverse libremente, a su aire, en una atmósfera de seducción y no de conducción.¹⁶⁴

Pero me pregunto cómo la gente puede realmente moverse libremente cuando es inducida a ello. Crear la sensación de un espacio liberado, a mi entender, puede ser igual de restrictivo, o peor aún, ya que crea la ilusión de un estado natural siendo éste estrictamente diseñado bajo unos propósitos deliberados. “Todos nosotros somos ya Tasaday”, diría Baudrillard¹⁶⁵.

También me sorprende que plantea la *seducción* como una característica atmosférica contraria u opuesta a la de *conducción*, entendiéndola como más honesta y menos impositiva.

Podemos pasar de una galería a la siguiente como nos plazca, pero estamos obligados a regresar siempre *aquí*. No es un movimiento lineal por una sucesión de salas, sino una espiral ascendente a través del espacio. Las enormes escaleras de los museos de bellas artes nos ayudaban a ascender a la civilización. Para entrar al Guggenheim de Bilbao, sin embargo, primero hay que descender hasta el vestíbulo del museo a través de unas escaleras con forma de embudo. Sólo entonces es posible iniciar el ascenso. En el constante movimiento entre la nave central y las galerías pasamos de la inspiración al asombro, a la comunión sensual, [...] para culminar en una dialéctica de la transformación estética que promete diluirnos en un flujo y, finalmente, incluso en el aire.¹⁶⁶

“Promete diluirnos en un flujo y, finalmente, incluso en el aire”. Sé que es una locura comparar a Peter Zumthor con Frank Gehry:

El primero deja a la vista los elementos, las huellas que rasgan el cuerpo arquitectónico e inundan cada uno de los resquicios del ‘Yo’, hace patente lo instrumental del espacio, aquella *mentira* de la que hablaba Wilde. Es algo que contienen todos sus edificios y que se manifiesta abiertamente en la *Brother Klaus Field Chapel* (Wachendorf, Eifel, Alemania, 2007), pero también en el *Kunsthaus Bregenz* (Vorarlgerger Landesgalerie, Bregenz, Austria, 1997) mediante la intromisión luminiscente del exterior, o en el *Kolumba - Erzbischöfliches Diözesanmuseum* (Cologne, Alemania, 2007) donde dialoga con el pasado.

¹⁶⁴ ZUMTHOR, Peter, *Peter Zumthor; Atmósferas; Entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*, Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006. p.40-42.

¹⁶⁵ BAUDRILLARD, JEAN. “La precesión de los simulacros”, en: *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978. p.22.

¹⁶⁶ FRASER, Andrea, “¿No es un lugar maravilloso? El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao”, en; GUASCH, Anna Maria; ZULAIKA, Joseba (eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: Akal, 2007. p.45.

Gehry, en cambio, oculta el truco, lo enmascara, lo niega bajo “cavidades hechas de recuerdos masturbatorios (¿qué otra cosa podía estar haciendo el pequeño Frank con ese pescado en la bañera?); fantasías de curvas sensuales, formas sinuosas y poderosas escamas; la fantasía de sobreponerse a la debilidad y pequeñez de las minúsculas individualidades con la magia de erigir miembros ciberneticos”¹⁶⁷.

Y de repente me fijo en Andrea Fraser y su performance *Little Frank and his carp*¹⁶⁸, restregándose, como si de un encuentro erótico se tratase, contra los muros del Guggenheim Bilbao a instancia de la audio-guía del museo. ¿Qué demonios está pasando ahí?

[...] Intérnese en el enorme y elevado espacio de la nave central. ¿No es un lugar maravilloso?
Es sublime.

Es posible sentir cómo el alma se eleva a la par con el edificio que nos rodea.

Este edificio [...] intenta hacerte sentir como en casa para que puedas relajarte y absorber con mayor facilidad todo lo que ves.

Dichas curvas son suaves, pero, dado su enorme tamaño, resultan poderosamente sensuales. No será difícil ver a alguien tocando los muros mientras sube las escaleras; incluso usted mismo se verá tentado a hacerlo. La atracción inmediata que ejercen estas superficies curvas no tiene nada que ver con la edad, la clase social o la educación, y la calidez del edificio, esa sensación de bienvenida depende de éstas.¹⁶⁹

Sin duda al cruzar edificios de sendos arquitectos se nos hacen obvias cuales son las siete diferencias, pero ambos, tanto Zumthor como Gehry, persiguen, cada uno a su manera, esa experiencia “sublime”, de seducción, que pretende “dirigir todos los sentidos simultáneamente y fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo”¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Ibíd. p.41.

¹⁶⁸ Acción performativa de 6 minutos registrada en canal audiovisual, realizada en el vestíbulo del Guggenheim Bilbao, adquirida por la Tate en 2007.

¹⁶⁹ Transcripción de fragmentos de la audio-guía del Museo Guggenheim Bilbao realizada por Andrea Fraser, junio de 2001. FRASER, Andrea, “¿No es un lugar maravilloso? El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao”, en; GUASCH, Anna Maria; ZULAIKA, Joseba (eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: Akal, 2007. p.39-41.

¹⁷⁰ PALLASMAA, Juhani, (1996) *Los ojos de la piel; la arquitectura y los sentidos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p.11.

Como aboga Peter Zumthor la arquitectura debe inducir a una “disposición del ánimo”¹⁷¹ pero no sé si éste se encontraría muy a gusto siendo increpado por las “provocativas” paredes del museo bilbaíno. Y es que hay algo en todo el planteamiento del arquitecto suizo que me inquieta, puesto que no deja de recordarme a la voluntad de una empatía mimética, conducida por unas características atmosféricas, sujetas a su existencia espacial y situacional, que ponen en práctica la mayoría de marcas comerciales en sus establecimientos con el denominado “*look & feel*”.

Causan furor cafeterías, reposterías y panaderías que acaban de pagar la entrada del alquiler y ya lucen mesas deterioradas, sillas tortuosas y paredes con alguna grieta, nada de ello casual, y de hecho consiguen que el croissant te sepa más bueno que si lo compras en cualquier otro sitio.

Las tiendas, cada vez más, tienden a ofrecer a sus clientes una experiencia acorde con la identidad de la firma, una experiencia que va dirigida a seducir la sensibilidad emocional del consumidor, persiguen una intención de *embodied cognition*. En cualquier *Desigual*, *Natura* o centro *Apple* encontramos los nueve puntos de Zumthor estudiados al milímetro. Pero lo peor de todo es que aquí también se articulan para que, al igual que en la primera imagen del café de la residencia de estudiantes de Hans Baumgartner, “estemos allí y disfrutemos”, o al menos tengamos esa sensación. Sólo hay que ver los nuevos ambientes de *Pull&Bear* de Plaza Catalunya, una verdadera instalación artística con todos y cada uno de los “post-“ correspondientes, nos asaltan luces de neón, grandes pantallas, señales luminiscentes, elementos en movimiento, grafismos en las paredes, objetos dispares, música a todo volumen, etc. Entonces me pregunto si las atmosferas de Zumthor serán más permeables que las que proponen el consumismo desaforado de Barcelona o la poderosa cultura empresarial del Guggenheim Bilbao. Si en las atmosferas de Zumthor hay la posibilidad de no ser secuestrado por el cuerpo arquitectónico y ser instigado a mutar de disposición anímica como si ésta se tratara de una epidermis camaleónica.

Andrea Fraser, en 2001 con la performance *Little Frank and his carp*, escenificó la dominación de estas atmosferas que nos propone Peter Zumthor, evidenciando el hecho de que, para que un espacio sea habilitante no puede hacer prisionero de un sentir al usuario.

Entonces es el momento de preguntarnos si podemos poner en jaque al medio arquitectónico.

¹⁷¹ ZUMTHOR, Op. Cit. p.6.

7.3.3 La Pantera Rosa

De las dos entradas del café, siempre prefería la más estrecha, la que llamaban la puerta de la sombra. Escogía la misma mesa, al fondo del local, que era pequeño. Al principio, no hablaba con nadie; luego ya conocía a los parroquianos de *Le Condé*, la mayoría de los cuales tenía nuestra edad, entre los diecinueve y los veinticinco años, diría yo. En ocasiones se sentaba en las mesas de ellos, pero, las más de las veces, seguía siendo adicta a su sitio, al fondo del todo.

No llegaba a una hora fija. Podía vérsela ahí sentada por la mañana muy temprano. O se presentaba a eso de las doce de la noche y se quedaba hasta la hora de cerrar. Era el café que más tarde cerraba en el barrio, junto con *Le Bouquet* y *La Pergola*, y el que tenía una clientela más peculiar. Ahora que ha pasado el tiempo me pregunto si no era sólo su presencia la que hacía peculiares el local y a las personas que en él había, como si lo hubiera impregnado todo con su perfume.¹⁷²

Hasta el momento, las consideraciones que he ido tratando en el apartado del *cuerpo arquitectónico* ataúnen al sujeto como un simple receptor de estímulos que actúa, siente y padece miméticamente respecto al espacio arquitectónico que lo envuelve y condiciona. Resuena una vez más la meta a la que aspira Zumthor: “esos hombres están sentados ahí y disfrutan”¹⁷³, aludiendo a la atmósfera del café de la residencia de estudiantes de Hans Baumgartner.

Vayamos ahora a otro café. En *Le Condé*, del relato de Patrick Modiano cuyo fragmento encabeza este apartado, nos encontramos con la sospecha de la percepción. Una sospecha que evidencia la fragilidad de lo sensible: “me pregunto si no era sólo su presencia la que hacía peculiares el local y a las personas que en él había, como si lo hubiera impregnado todo con su perfume”.

Como Ballard, Modiano parece también creer en “los olores corporales”¹⁷⁴. Unos olores capaces de transformar el entorno al fundirse en el tejido de sus interacciones y disolverse en las convenciones que lo constituyen (*enacción* y producción de *sense making*). Louki, la misteriosa chica a la que hace referencia el texto de Modiano, no se limita a “estar allí sentada

¹⁷² MODIANO, Patrick, *En el café de la juventud perdida*, Barcelona: Anagrama, 2014. p.9.

¹⁷³ ZUMTHOR, Op. Cit. p.19.

¹⁷⁴ J. G. Ballard publica en febrero de 1984 (en la revista francesa *Science Fiction* #1, ed. Daniel Riche) un poema en prosa con estructura de credo, titulado “What I Believe”, en el que aparece la sentencia “Creo en los olores corporales de la Princesa Diana”.

y disfrutar”, sino que es al estar allí que su presencia pone de manifiesto las sensibilidades, el sentir, del lugar, de sus gentes y de la misma arquitectura, apelando a su confrontación (*embodied and situated cognition*).

Sin duda aquí se encontraría lo que apuntaba Merleau-Ponty:

El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema¹⁷⁵.

Entonces el sujeto es mucho más que un lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, puesto que se presenta como “un lugar de referencia, memoria, imaginación e integración”¹⁷⁶ capaz de agenciar la producción simbólica de lo real.

Pero ¿cómo sucede?

El cuerpo, como el corazón, enferma, se convierte en un ente extraño, en un intruso. Jean-Luc Nancy respondería matizando que ahora éste es “indisociable de una disociación polimorfa”¹⁷⁷, algo que, por ejemplo, se hace patente en el relato del café Le Condé o en la propuesta performativa de Andrea Fraser en el Guggenheim Bilbao.

Retomando de nuevo este ejemplo podemos apreciar cómo Fraser a través del sometimiento tácito a los sensuales espacios, materiales y formas del museo bilbaíno los excede, propiciando y consiguiendo una liberación atmosférica, fraguando como motor una nueva percepción, un nuevo sentir a través de una experiencia que se da gracias al extrañamiento que suscita y del

¹⁷⁵ PONTY, Maurice Merleau, (1945) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 1975. p.219.

¹⁷⁶ PALLASMAA, Juhani, (1996) *Los ojos de la piel; la arquitectura y los sentidos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p.11.

¹⁷⁷ Estoy, junto con mis semejantes [...] en los comienzos de una mutación [...] el hombre comienza a sobrepasar infinitamente al hombre [...] Se convierte en lo que es: el más terrorífico y perturbador técnico [...] el que desnaturaliza y rehace la naturaleza, el que recrea la creación, el que la saca de la nada y el que, quizá, vuelva a llevarla a la nada. El que es capaz del origen y del fin. El intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo. No otro que el mismo que no termina de alterarse, a la vez aguzado y agotado, desnudado y sobreequipado, intruso en el mundo tanto como en sí mismo, inquietante oleada de lo ajeno, conatus de una infinidad excreciente. NANCY, Jean-Luc, *El Intruso*, Madrid: Amorrortu, cop., 2006. P.42.

cual participa y es partícipe. “Tener la experiencia de una estructura no es recibirla pasivamente en sí: es vivirla, recogerla, asumirla, encontrar su sentido inmanente”¹⁷⁸.

A todo esto, si en el capítulo anterior era la figura del camaleón el arquetipo del sujeto pasivo ante el espacio instrumentalizado, en este caso, donde el cuerpo ha dejado de ser natural y el sujeto presume de ser también exterioridad, el personaje que mejor encarna dicha actitud es el de la Pantera Rosa. Mientras el primero, el camaleón, se mimetiza con el entorno para camuflarse, la Pantera Rosa transforma y altera su entorno, pintándolo de rosa, para poder desenvolverse libremente por el lugar donde se inscribe.

La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo”¹⁷⁹.

Y así toma fuerza la sospecha inicial de Modiano, descubriendo en el ardid retazos de color rosa: “me pregunto si no era sólo su presencia la que hacía peculiares el local y a las personas que en él había, como si lo hubiera impregnado todo con su perfume”.

Pero ¿qué es propio del local, de la arquitectura, del espacio, y qué lo es del sujeto, de la presencia, de la persona? Sin duda, otra vez Arnaud, “yo soy el espacio donde estoy”¹⁸⁰, un espacio carnal, que se piensa, experimenta y expresa con y a través del cuerpo, gracias a la disposición de una *embodied cognition*.

¹⁷⁸ PONTY, Op. Cit. p.273.

¹⁷⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, (1980) *Mil Mesetas; Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004. p.16.

¹⁸⁰ Verso de Noël Arnaud, citado por Gaston Bachelard en: BACHELARD, Gaston, *La Poética del espacio* (1957), México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p.172.

7.4 Anexo: ilustraciones



Fig.17. Michael Asher: *Pomona College (Gladys K. Montgomery Art Center, California)*, 1970.



Fig.18. Daniel Buren : *Exposition d'une exposition: une pièce en sept tableaux. Rebondissements*, 1972.



Fig.19. Daniela Ortiz : *Habitaciones de servicio*, 2012.



Fig.20. Hito Steyerl: *Der Bau*, 2009.

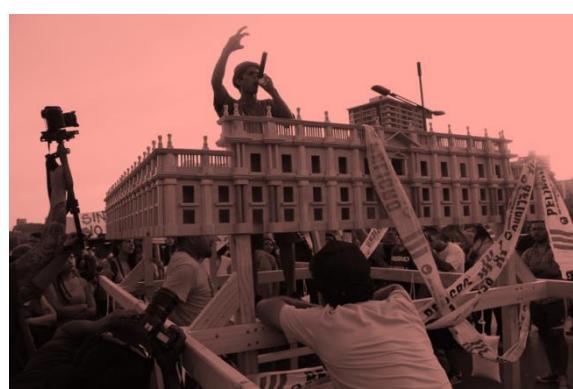


Fig.21. Roger Bernat: *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, 2014.



Fig.22. Jordi Canudas: *Al portal de casa i els constructors*, 2011.

IMAGEN:

APUNTES SOBRE LA IMAGEN DIALÉCTICA

8.1 Descompartimentar las imágenes



8. IMAGEN: APUNTES SOBRE LA IMAGEN DIALÉCTICA

8.1 DESCOMPARTIMENTAR LAS IMÁGENES

Descompartimentar las imágenes, y con ellas, la gran historia y el arte, y las disciplinas académicas, y la conciencia de un progreso finalista, y su modernidad subsecuente, y sus metarelatos, y..., y...

El pensamiento, la sociedad, el arte han estado marcados hasta hace relativamente poco por la falacia de una estructura lineal, por un *movimiento rectilíneo uniforme* captivo de los tiempos modernos. La sorpresa llegó al descubrir que la escultura clásica nunca fue blanca y que, como relato, era producto de una construcción, en este caso, basada en ideas equivocadas. Aquel objeto de la historia por “remontarse hasta su origen, seguir sus progresos y variaciones hasta su perfección, y marcar su decadencia y caída hasta su extinción”¹⁸¹, ya no tenía sentido alguno, aunque se extendiese hasta mediados de siglo XX; hasta el cisma que supone la Segunda Guerra Mundial, y que estallará a finales de los sesenta con la impronta de una insatisfacción generalizada por el poder, los discursos hegemónicos y las verdades absolutas.

En este trabajo voy acentuando los ejes que se vieron alterados desde entonces y de cómo el desplazamiento conceptual de los grandes enunciados ha llevado a una transformación crítica de los valores y sistemas desde los cuales percibimos y se desarrolla el mundo. Por lo que atañe a la imagen, entonces, no es de extrañar que los estudios visuales hayan acogido como referente indiscutible a la figura de Aby Warburg, uno de los precursores de la “descualificación del arte en favor de las imágenes”¹⁸², de la actitud disruptiva, del gesto que persigue ir más allá de las fronteras disciplinarias.

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1928-29).

¹⁸¹ Postulados de Johann Joachim Winckelmann sobre el objetivo que debía perseguir una “historia razonada del arte”. Citado en: DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente; Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores, 2009. p.15.

¹⁸² GUASCH, Anna María, “Doce reglas para una nueva academia: la ‘nueva historia del arte’ y los estudios audiovisuales” en: BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. p.66.

Con Warburg el pensamiento del arte y el pensamiento de la historia experimentan un giro decisivo. [...] Después de Warburg, no nos encontramos ya ante la imagen y ante el tiempo como antes.¹⁸³

A través de la configuración del Atlas Mnemosyne (1928-1929), Warburg puso en marcha un dispositivo capaz de descomponer y deconstruir todos los modelos discursivos propios del legado epistémico de Vasari y Winckelmann. El gran proyecto de Warburg obviaba cualquier jerarquía, límite o frontera de orden estético, cronológico, temático o de procedencia, propiciando un pensamiento rizomático y relacional.¹⁸⁴

A partir de la configuración, abierta a fluctuaciones constantes, de paneles, donde intervenían “fotografías, reproducciones de grabados, pinturas, esculturas, obras arquitectónicas, murales, miniaturas, relieves, imágenes de prensa, recortes publicitarios, mapas, esquemas, postales, sellos, etc.”¹⁸⁵, Warburg planteaba constelaciones, agrupamientos visuales, yuxtaposiciones de elementos afines con el objetivo de suscitar la huella mnémica de un pasado en la evocación de un presente.

Al respecto, es interesante ver cómo podemos encontrar varias similitudes y puntos en común con el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin y especialmente con lo que denominó “imágenes dialécticas” para esas configuraciones que juegan, participan “de lo que ha sido y del ahora”.¹⁸⁶

George Didi-Huberman expone que Benjamin dio cuerpo al término de imagen dialéctica al intentar pensar la existencia simultánea de la modernidad y el mito:

Se trataba para él, de refutar la razón ‘moderna’ y el irracionalismo ‘arcaico’, siempre nostálgico de los orígenes míticos. De hecho, la imagen dialéctica aportaba a Benjamin el concepto de una imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego. Su fuerza, su belleza, residían en la

¹⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente; Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores, 2009. p.26.

¹⁸⁴ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011. p.25.

¹⁸⁵ Ibíd. P.24.

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005. p.27.

paradoja de ofrecer una figura nueva y hasta inaudita, una figura realmente inventada de la memoria.¹⁸⁷

Realmente el paralelismo entre Warburg y Benjamin resulta plenamente sugestivo por sus implicaciones, y es que acercarse a un pasado para, no tratarlo como algo muerto, acabado, cristalizado, yermo, sino para hacerlo reverberar en el presente, reactivándolo, tensionándolo, es en sí mismo un acto político, puesto que evidencia que lo que es impredecible no es tanto el futuro, sino el pasado.

El modo dialéctico proporciona poder caótico en las creaciones de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo. Al fragmentar los continuos y distanciar los términos que se llaman uno a otro, o, por el contrario, al asimilar elementos heterogéneos y combinar cosas incompatibles, crea colisiones.¹⁸⁸

Asimismo, también es notablemente relevante la defensa, o más bien exigencia, por parte de Didi-Huberman de llevar la confrontación “dialectizada” al estudio de la expresión artística como herramienta de análisis, tal y como él mismo realiza en la investigación sobre la actitud estética del *minimal*.¹⁸⁹

La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea.¹⁹⁰

A modo de conclusión, solo apuntar que la *imagen dialéctica*, y Warburg mediante el *Atlas*, sacuden, tensionan, contradicen e interrumpen el pasado, la memoria social y colectiva, para aportar una visión policéntrica, fragmentaria, que obliga a ver el presente desde otro prisma. Tanto es así que el propio Warburg reordenaba su propia biblioteca cada vez que daba con nuevas combinaciones, puesto que éstas afectaban a otras

¹⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p.74.

¹⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques, *The Future of the Image*, London: Verso Books, 2007. p.56.

¹⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p.74.

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005. p.397.

disposiciones previas, y éstas a otras, de un modo, como expresaba Ernst Gombrich, casi “infinito”.¹⁹¹

¹⁹¹ GOMBRICH, Ernst, “Aby Warburg. An intellectual Biography”, citado en:GUASCH, Anna María, Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades, Madrid: Akal, 2011. p.25.

PROYECTO CURATORIAL:

DECONSTRUCCIÓN -DE LA IMAGEN- DE LOS PISOS GARCÍA

9.1 *Introducción*

9.2 *Objeto de investigación*

9.3 *Propuesta curatorial*

9.4 *Anexo: ilustraciones*



9. PROYECTO CURATORIAL: DECONSTRUCCIÓN -DE LA IMAGEN- DE LOS PISOS GARCÍA

9.1 INTRODUCCIÓN

La intención motora, que impulsa el marco práctico, es la de desarrollar un proyecto de carácter *curatorial* capaz de suscitar una reflexión crítica en torno a la performatividad de las imágenes. Una de las primeras opciones fue la de diseñar un planteamiento expositivo que recogiera las distintas sinergias creadas en el ámbito teórico del trabajo, es decir, proyectar una exposición de tesis, pero surgieron las primeras dudas. ¿Tenía sentido trasladar unas narrativas, que por sí solas se bastaban, al ámbito expositivo? A menudo somos testigos de exposiciones que ganarían si su formato fuera textual, con notas a pie de página y bibliografía, con la posibilidad de establecer una lectura más acorde con sus intenciones, que no utilizarla la práctica artística como mera ilustración al servicio de un discurso.

Entonces, necesitaba un objeto, un caso de estudio que me permitiera configurar, observar y discutir la naturaleza performativa de las imágenes, un objeto de estudio desde el cual trazar un proyecto de investigación artística.

Después de desistir en varias ocasiones, casi por casualidad encontré en los Pisos García de Manlleu (Osona, Barcelona) el dispositivo de *artistic research* perfecto para mi práctica.

Coincidiendo con el inicio de su demolición, los Pisos García, unos pisos construidos a mediados de los años sesenta, marcados por las distintas olas de inmigración del municipio, ofrecían una posibilidad excelente de repensar su imagen, memoria e identidad.

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde a la actividad realizada como práctica de investigación artística el 20 de agosto de 2015 en la Biblioteca Municipal de Manlleu.

9.2 OBJETO DE INVESTIGACIÓN

¿Por qué los Pisos García de Manlleu? ¿Y por qué no? Como historiador del arte he realizado más de un análisis a la “gran arquitectura”, aquella que por sus condiciones arquitectónicas, estilísticas, históricas se convertía *per se* en un capítulo de la historia del arte en mayúsculas. Pero la ocupación que aquí me atiende no es la de los grandes relatos validados por la institución artística, sino la de aquellos pequeños retales, acontecimientos, apuntes que se constituyen desde nuestra contemporaneidad.

Escoger a los Pisos García como caso de investigación artística es un acto crítico y político, afín a la microhistoria de Giovanni Levi, a bajar la teoría a la escala 1:1 y ver qué pasa.

Los Pisos García¹⁹², imagen arquitectónica de una malentendida modernidad, empezaron su construcción en el año 1964 debido a la llegada masiva de inmigración proveniente del sur de España y especialmente de Andalucía¹⁹³[Fig.23]. En un inicio se proyectaron, en 1963, con hasta 340 viviendas en un bloque de 8 edificios integrados [Fig.24]. Finalmente fueron 6 los edificios, integrados por dos bloques de tres escaleras cada uno, con una altura de 11 plantas y un total de 256 viviendas.

La operación respondía principalmente a criterios de oportunidad urbanística del principal grupo promotor del municipio (Inmobiliaria Masnou), creando en las afueras, alejado, del núcleo urbano, el barrio de l’Erm, en el que, junto a los edificios “Mateo” aportaron una nueva identidad física y arquitectónica a la ciudad de Manlleu. [Fig.25]

Su evolución recuerda a la acontecida por las zonas periurbanas de las grandes ciudades, como el barrio de Bellvitge, de l’Hospitalet de Llobregat, Ciutat Badia, la denominada *banlieue* de las

¹⁹² Adoptan el nombre de “Pisos García” a raíz del nombre de la fábrica de gaseosa y sifones que se situaba en la planta baja de los edificios, entre los dos bloques, denominada CASA GARCÍA.

¹⁹³ Miquel Surinyach i Pla apunta de forma realmente interesante, como en la misma época (1960-1980) se dieron dos tipos de construcción de modelos de viviendas en Manlleu i Osona, las denominadas “Riera”, unifamiliares, y por las que “els «catalans la de tota vida» deixaven els petits i atrotinats «pisos» provinents de l’època de la industrialització moderna i ocupaven aquestes casetes, que introduïen una sèrie de novetats com «el bany complet» i que s’emplaçaven en les zones de nova expansió”; y los edificios plurifamiliares de gran altura, sujetos a las olas migratorias y a la especulación “a l’estil de les que es produïen al cinturó de Barcelona”. SURINYACH, Miquel, “Aproximació a l’evolució de l’urbanisme i l’arquitectura a la plana de vic. 1950-2002”, AUSA, n.XX, Vic: Patronat d’Estudis Osonencs, 2002. pp. 123-134.

afuera de París, o los *projects* de Chicago¹⁹⁴. Mónadas que encierran en su haber toda la historia política, económica y social de los últimos cincuenta años.

A partir de los '80 se fue produciendo un cambio en los habitantes de los pisos, los primeros propietarios andaluces se instalaron en otras zonas de Manlleu, donde disponían de una mejor calidad de vida, y la inmigración proveniente esta vez del Magreb fue ocupando los viejos bloques. La degradación del barrio (conocido bajo el sobrenombre de "el Vietnam") cada vez ha sido más notable, por ello en 2006 se firmó un convenio de remodelación integral que incluía el derribo de los Pisos García, afectados de aluminosis, y que hasta éste 2015 no se ha llevado a cabo a causa de las restricciones económicas producidas por la crisis [Fig.26].

9.2.1 Proceso de documentación

El proceso de documentación de los Pisos García me ha llevado a visitar el Arxiu Comarcal d'Osona (Vic) y el Ayuntamiento de Manlleu, en tanto que a cuestiones relacionadas con la historia y arquitectura de los edificios. Así como distintos ejemplares de prensa local y comarcal.

Para la documentación fotográfica de los Pisos y el Barri de l'Erm en el contexto de los años '60, he recurrido al archivo fotográfico de Rafael Rueda, depositado en el Museu Industrial del Ter (Manlleu), y al fondo Carles Molist, del Arxiu Municipal de Manlleu.

Además he realizado la lectura del libro *Els castellans*, de Jordi Puntí¹⁹⁵, que relata de forma autobiográfica la relación con el barrio durante su niñez, así como el imaginario que se desprendía de él.

A parte de la documentación bibliográfica también he realizado un trabajo de campo consistente en la visita del barrio en varias ocasiones, donde he podido hablar, discutir y comentar lo que fueron, lo que son y lo que proyectan los Pisos García.

¹⁹⁴ Hay que recordar que los Pisos García ya nacieron con la condición de "renda limitada subvencionada" CASAS, Pere; CROSAS, Carles, *Nouvinguts a la ciutat; La construcción urbana de Manlleu, 1900-2005*, Vic: Eumo Editorial, 2007. p.69.

¹⁹⁵ PUNTÍ, Jordi, *Els castellans*, Barcelona: L'Avenç, 2011.

9.3 PROPUESTA CURATORIAL

Para la propuesta curatorial consideré la participación de artistas en el devenir del proyecto desde su propia práctica y materializar el resultado en una exposición. Pero se me antojaba como un proceder abstraído, alejado de su realidad, su contexto, que se aprovechaba de una situación para enmarcarla en un pensamiento ensimismado.

Ya tenía un listado con posibles artistas con los que trabajar¹⁹⁶, pero no. Y es que al final no creo que el proceder curatorial deba seguir únicamente este camino. Desde el ámbito académico se están intentando estimular nuevas formas de acercarse a la expresión artística, abriendo el campo de estudio, subvirtiéndolo, y después para acabar cosificándolo en un medio que casi no ha sufrido alteraciones desde el siglo XVIII, que responde a una lógica completamente anacrónica y contraria con respecto a las ideas que desde él se intenta generar y transmitir. Sin duda el medio, como he reflejado en este trabajo, forma parte del mensaje y es muy importante tenerlo en cuenta.

*In our time, history is that which transforms documents into monuments*¹⁹⁷, con todo lo que ello conlleva. Y es que no son pocas las exposiciones que se empeñan en tornar, cual Gorgonas empedernidas, en instantáneas pétreas, silenciosas e inmortales, palabras y gestos que nunca fueron de mármol. Tal vez haya algo de Pigmalión en todo esto, la búsqueda de una narrativa perfecta es al fin y al cabo una premisa muy Greenberiana, se resiste, aún, con retazos kitsch, la pervivencia de un “futuro perfecto” o algo que Winckelmann selló en las entrañas del pensamiento occidental.

Por ello, después de trabajar mucho el tema vi que la propuesta tenía que reflejar el método dialéctico de los paneles de Warburg, utilizar este referente para reflexionar sobre las imágenes y contra-representaciones de los Pisos García, de su historia, arquitectura, cotidianidad, subvirtiendo los discursos hegemónicos preestablecidos. Y es que coincidiendo con el inicio de las obras de derribo de las viviendas es interesante plantear a través de la imaginación y el imaginario colectivo una *deconstrucción* de la imagen de los inmuebles.

¹⁹⁶ Algunos de los nombres de artistas que barajaba eran: Joan Bennàssar Cerdà, Jordi Canudas, Jordi Colomer, Miquel Garcia, Ciprian Homorodean, Per Kristian Nygard, Julia Montilla, Daniela Ortiz, Emili Padrós, Lucía Pino, Ignasi Prat, Giuliana Racco/Matteo Guidi, Antonio Ruiz Montesinos, Oriol Vilanova, La Fundició, etc.

¹⁹⁷ FOUCAULT, Michel, *The Archaeology of Knowledge; And the discourse on language* (1969), Nueva York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2012. p. 8.

La dialéctica de la que hablo no está hecha, como se habrá comprendido, ni para resolver las contradicciones ni para enfeudar el mundo visible a los medios de una retórica. Supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra –en el juego- de la figurabilidad. Y en ese juego ella juega constantemente con la contradicción y la hace jugar. En cada momento la expone, la hace vivir y vibrar, la dramatiza. No da cuenta de un concepto que sintetizaría, aplacándolos, los aspectos más o menos contradictorios de una obra de arte. Sólo busca –pero es una modestia mucho más ambiciosa- explicar una dimensión ‘verbal’ –quiero decir actuante-, dinámica, que obra una imagen que cristaliza en ella lo mismo que la inquieta sin descanso. Así, pues, sólo hay aquí síntesis inquietada en su ejercicio mismo de síntesis: inquietada por algo esencialmente móvil que la atraviesa, inquieta y trémula, incesantemente transformada en la mirada que impone.¹⁹⁸

Entonces, mediante una actividad amena, el objetivo es el de articular un mapa visual a partir de la interrelación de un conjunto de imágenes que nos susciten a la mente los Pisos de Can García. De esta manera construir un sistema dinámico de constelaciones simbólicas que nos sirvan para evocar el imaginario del inmueble en función de las correspondencias del símbolo y la alegoría.

Pero ¿con qué imágenes, y en qué contexto?

Sin duda es un problema, pues aportando, como *curator*, un conjunto de imágenes a partir de las cuales trabajar, ya es un acto que condiciona el gesto disruptivo que busca la actividad, y sugiriendo la aportación de imágenes por parte de los usuarios disuade la participación.

La resolución, pero, vino de la mano con la pregunta relativa al contexto, al lugar capaz de albergar una actividad / taller de investigación artística. La respuesta a ambas preguntas la encontré en la Biblioteca Municipal de Manlleu.

Pero ¿por qué la Biblioteca?

La biblioteca, como institución, representa “el modelo único de ordenación de nuestra cultura”¹⁹⁹, una ordenación útil, pero restrictiva, que no es más que una convención, una ficción que

¹⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p.77.

¹⁹⁹ La concepción de biblioteca es opuesta a la de archivo, que permite “una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades” GUASCH, Anna María, Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades, Madrid: Akal, 2011. pp.45-50.

clasifica el pensamiento por áreas temáticas en un golpe de autoridad. Y es que nosotros no razonamos así, cuando estamos ante los Pisos García no tenemos una carpeta que reflexiona sobre la arquitectura, otra sobre aspectos sociales, otra sobre la historia, no, simplemente la imagen actúa como disparador de múltiples apreciaciones. Eso es lo que me gustaría propiciar aquí, animando a la gente a seleccionar imágenes de cualquiera de los libros de la biblioteca que consideraran intrínsecas del imaginario que se desprende de los pisos, para, posteriormente fotocopiar y disponer cada una de ellas sobre un panel, alterando la ordenación, significación e implicación de las mismas a su juicio. Con todo, pasar de un pensamiento lineal a un pensamiento rizomático que contempla nuestra propia e íntima experiencia.

La propuesta curatorial, entonces, desplaza la lógica del pensamiento expositivo para devenir una invitación, un taller, una actividad, un juego medial, relacional, experiencial, vivo, activo, implicado con el sujeto real y no solamente con el público receptivo a propuestas de carácter artístico, invadiendo lo social del mismo modo que éste ha permitido la reflexión que sujeta la actividad.

Para el desarrollo de la misma propongo tres tiempos de actuación sobre el panel:

Un primer tiempo, con personas de Manlleu que nunca han vivido en el barrio de l'Erm ni en los Pisos García;

Un segundo tiempo, con la comunidad andaluza que vivió en los pisos García / Barrio de l'Erm durante la década de los 60-70;

Y un tercer tiempo que implicara a la comunidad magrebí que actualmente aún vive en los pisos García / Barrio de l'Erm, o que acaba de ser realojada para su demolición.

Our bodies always carry a collective identity in that they represent a given culture as a result of ethnicity, education, and a particular visual environment.²⁰⁰

Separar los tiempos se da para así observar la yuxtaposición de visiones, percepciones y experiencias que permitirán apreciar, mediante la reconfiguración y ampliación del universo visual que se vaya dando, la imagen de los Pisos García. Una imagen generada a partir de

²⁰⁰ BELTING, Hans, "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2005. p.311.

indagar, cuestionar y releer la formación de la misma en procesos sociales como los de identidad y memoria.

Tal vez la propuesta curatorial, convocar a un grupo de gente e invitarles a jugar con las imágenes de lo cotidiano, en este caso de los Pisos García, pueda parecer un ejercicio menor, ‘de segunda’, pero es la evidencia misma de que la reflexión e investigación artística, si quiere, no tiene por qué estar sometida a la voluntad museística de una convocatoria, premio o concurso para darse (tal y como he escuchado durante los cuatro años de carrera universitaria), simplemente bastan unas fotocopias para emprender el gesto hacia una mirada crítica.

9.3.1 Realización práctica

Para que la propuesta curatorial no quedara simplemente sobre papel, y comprobar si el ejercicio funcionaba, decidí llevar a cabo una previa de la misma: mismos objetivos, mismo procedimiento, misma actividad, aunque sin el desarrollo de los tres tiempos, sino abriendo la actividad a la participación de todo aquél que quisiera venir.

Bajo el título *Deconstrucció -de la imatge- dels habitatges de Can García; Activitat/Taller d'investigació artística*, ésta tuvo lugar el jueves 20 de Agosto, de 18 a 20h, en el espacio Bisbe Morgades de la Biblioteca Municipal de Manlleu [Fig.27].

Tras congregar un grupo de 8 personas y explicar en qué consistía el proyecto cada uno fue seleccionando, fotocopiando y disponiendo a su voluntad las imágenes con las que vinculaban el imaginario de los Pisos García, y aunque al principio costó arrancar, cada vez la actividad se desarrollaba con más agilidad debido a que las mismas imágenes ya dispuestas en la pared incitaban a establecer nuevas relaciones y vínculos.

Llevando la actividad a cabo me sorprendí de la facilidad de sugestión que aporta el imaginario de los Pisos García, un imaginario vernáculo, subversivo de términos, conceptos e ideas, como aludía Warburg; a la vez de cómo “las experiencias arquitectónicas duraderas consisten en imágenes vividas y corpóreas que se han convertido en parte inseparable de nuestras vidas”

²⁰¹.

²⁰¹ PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014. p.8.

Cabe decir que entre los participantes acudieron dos personas que habían residido en los inmuebles de Can García, así como el Coordinador de la Associació de veïns del Barri de l'Erm, Miquel Casanoves, y que fue una experiencia de lo más enriquecedora para todos los que estuvimos allí. De hecho el propio Miquel Casanoves me dijo que desde la Associació de Veïns estaban pensando en realizar algún tipo de acto o actividad reflexiva sobre los pisos una vez demolidos, y que me invitaba a acudir a las reuniones para proponer esta misma actividad o una acción similar para llevar a cabo.

También, por parte de la Biblioteca se mostraron desde primer momento interesados en la propuesta, colaborando en todos los aspectos, puesto que entendieron que ésta crea nuevas sinergias dentro de las dinámicas del centro, fomenta la participación activa de la búsqueda de ejemplares en el fondo documental y promueve el espacio como institución cultural atenta y reflexiva para con el contexto municipal en el que se inscribe.

A parte de la biblioteca, a nivel municipal, la propuesta también fue muy bien acogida, colaborando a su difusión a través de la agenda del mismo ayuntamiento, así como desde los medios de comunicación locales.

Finalmente, a modo de conclusión, solo señalar que esta práctica reúne y promueve todos y cada uno de los temas y referentes desarrollados en la parte teórica del trabajo: la estética de lo performativo, la cognición *enactiva*, corpórea y situada, y por supuesto la génesis de las imágenes, su construcción, su interpelación, y su mirada.

9.4 ANEXO: ILUSTRACIONES



Fig.23. Fotografías familiares de 1968. Fons Rafael Rueda. Museu Industrial del Ter.



Fig.26. Fotografías de los Pisos García en la actualidad. Agosto 2015.

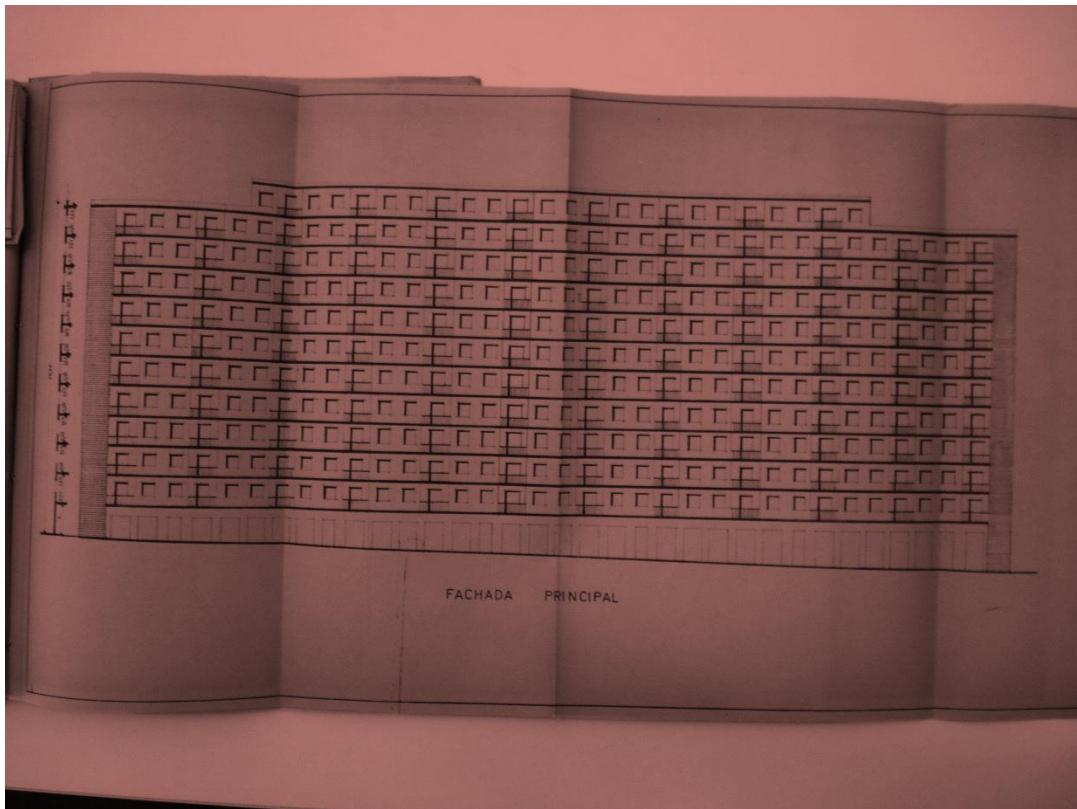


Fig.24. Inmobiliaria Masnou: Proyecto Pisos García, 1963. Arxiu Comarcal d'Osuna.

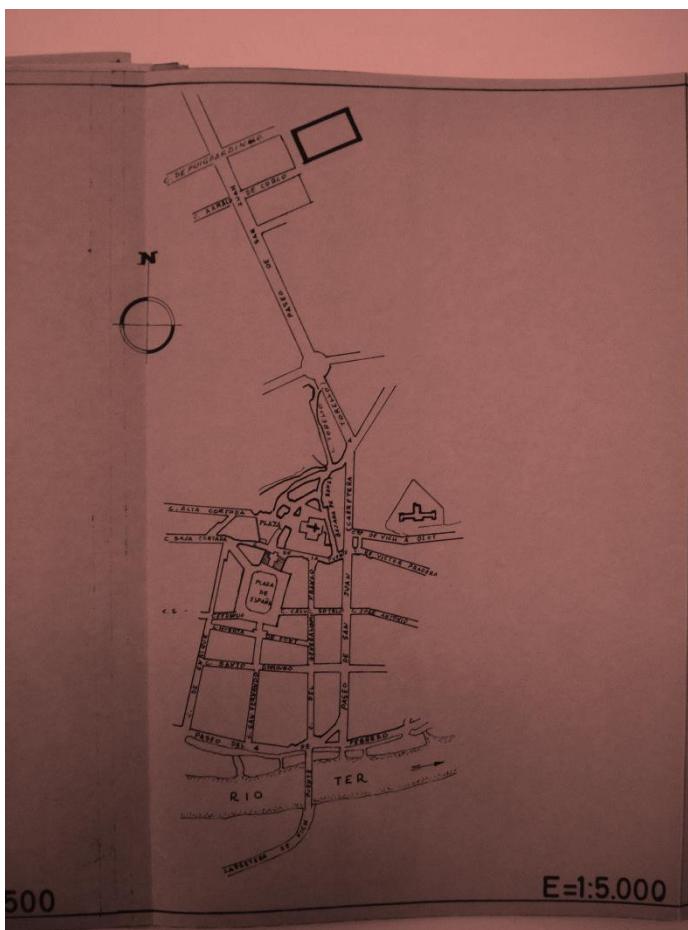


Fig.25. Immobiliaria Masnou: *Ubicación de los Pisos García y distancia respecto al núcleo urbano, (rectángulo subrallado)* 1963. Arxiu Comarcal d'Osona.



Fig.27. Fotografías e imágenes promocionales de la actividad “Deconstrucció de la imatge dels habitatges de Can Garcia”, Biblioteca Municipal de Manlleu, 20 de agosto 2015.

CONCLUSIONES:

10.1 Futuros soterrados



10. CONCLUSIONES

10.1 FUTUROS SOTERRADOS

Como asevera Mirzoeff, “reflexionar sobre los universos visuales es indispensable para pensar el mundo contemporáneo”²⁰².

La primera vez que tomo conciencia de los Pisos García debería tener cinco años. Allí vivían mis abuelos paternos, y aunque nunca le presté demasiada atención, la imagen abrumadora de aquella arquitectura ha pervivido en mí hasta hoy. La lección que me dieron los Pisos García, era inarticulada, rígida, no admitía diálogo alguno, fijaba en mi carne cierta identidad imaginaria, sin duda en ellos tomaba cuerpo buena parte de mi ser, y sobre todo la de mis abuelos, de quien eran y quien soy.

Con este trabajo de investigación artística he querido ir más allá de la visualidad entendida como la “construcción social de la visión” para presentarla como la “construcción visual de lo social”²⁰³, articulando el discurso mediante la disposición crítica de distintas realidades sobre la condición performativa de las imágenes.

Para ello me he atendido a la particularidad de no fijar el análisis sobre “las cosas que son imagen”, sino del “carácter de imagen de las cosas”²⁰⁴, sobre su capacidad de actuarlas a partir del mundo fenomenológico de la experiencia.

Un trabajo sobre la imagen debe, pues, presentarse como un intento de realizar sobre un punto particular la psicología fenomenológica. Se debe procurar constituir una eidética de la imagen, es decir, fijar y describir la esencia de esta estructura psicológica tal como aparece a la intuición reflexiva.²⁰⁵

* La imagen reproducida en la portada del capítulo corresponde a la película *La jetée*. MARKER, Chris (Dir.), *La jetée* [Vídeo], Francia: Argos Films, 1962, 1 videodisco (DVD): ca. 28 min.

²⁰² Ver: MIRZOEFF, Nicholas, *The Visual Culture Reader*, Londres: Routledge, 2002.

²⁰³ MITCHELL, W.J. Thomas, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. p.39. [En línea, recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> (Consultado 20/02/2015)].

²⁰⁴ GARCIA VARAS, Ana, “Lógica(s) de la imagen”, en: GARCIA VARAS, Ana (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. p.43.

²⁰⁵ SARTRE, Jean-Paul, “L’imagination”, citado en: NOEL, María, *Filosofía de la imaginación*, Madrid: Siglo veintiuno editores, 1988. p.113.

Enunciar, entonces, la importancia de los actos del ver a partir de las nuevas actitudes que se despiertan a mediados de siglo XX, no solo en el ámbito artístico, sino también en el político, filosófico y social, es una forma de remarcar la fuerza performativa, así como su poder de producción de realidad.²⁰⁶

Sin duda, uno de los retos que tenía al abordar este trabajo era el de no caer en la vencida letanía de la historia del arte, desde la que establecer un discurso hegémónico, progresivo y ascendente, y creo que en gran parte lo he conseguido gracias a la tríada de conceptos que articulan su estructura, MEDIO - CUERPO - IMAGEN. Lo que no tendría razón de ser es que si en el análisis argumental estoy 'descentralizando a las musas', la estructura no se viera afectada, situándose por encima de toda responsabilidad crítica. Creo firmemente que ésta también es tarea del historiador. ¿Qué validez tendría entonces lo propuesto si el mismo que lo propone no se alimenta de sus preceptos? No, sin duda no podía hablar de la performatividad, del cuerpo pensante, de la imagen dialéctica warbugiana, con sus tensiones, genealogías, tipologías y discontinuidades, como si ello no afectara a la narrativa por la que se expresan.

¿El historiador no es quien exhuma cosas pasadas, obras muertas, mundos extinguidos? Pero no hace sólo eso, desde luego; o, mejor, no lo hace 'así'... Puesto que el acto de desenterrar un torso modifica la tierra misma, el suelo sedimentado –no neutro, portador en sí mismo de la historia de su propia sedimentación- donde yacían los vestigios. El acto conmemorativo en general, el acto histórico en particular, plantean fundamentalmente, por lo tanto, una cuestión crítica.²⁰⁷

Por esta razón los capítulos no actúan como una sucesión de eventualidades cronológicas sino como una constelación fluctuante, un equipamiento transdisciplinar capaz de afrontar críticamente "el análisis de los efectos performativos que de las prácticas del ver se siguen en términos de producción de imaginario, identidad y memoria"²⁰⁸.

²⁰⁶ BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. p.9.

²⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997. p.116.

²⁰⁸ BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005. p.9.

Como conclusión general fijar la importancia de las narrativas que se extienden de la performatividad de las imágenes, y que recogen en cierta medida los estudios visuales, como herramientas para “revolver, en el pasado, los futuros soterrados”²⁰⁹, para zarandear, abrir y actualizar los ámbitos más ensimismados del pensamiento contemporáneo, para mediar en la *carne del mundo* y descubrir aquellas verdades aparentemente automáticas, transparentes y naturales propias de la *sociedad del espectáculo*.

²⁰⁹ ROLNICK, Suely, “Furor de archivo”, *Estudios visuales; Retóricas de La Resistencia*, n.7, Murcia: CENDEAC, 2010. p.1. [En línea, recuperado en: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf (Consultado 20/02/2015)].

Bibliografia:

1. INTRODUCCIÓN

- BADENES, Patricia, *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.
- BEAUVIOR, Simone, *Las bellas imágenes*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1988.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires; Madrid: Katz, 2007.
- BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005.
- CERTEAU, Michel de, la *invención de lo cotidiano; 1 Artes de hacer*, México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.
- CURTIS, Neal (Ed.), "As if": *Situating the pictorial turn*", *The pictorial turn*, Nueva York: Routledge, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1980), Valencia: Pre-Textos, 1988.
- DENTE, Susan; MARTIN, Paul (Ed.), *Images that Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, Westport: Praeger Publisher, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante la imagen : pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia : Cendeac, 2010.
- FERRER I GUÀRDIA, Francesc, *La Escuela moderna : póstuma explicación y alcance de la enseñanza racionalista*, Barcelona: Tusquets, 1978.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Madrid : Cátedra, 2009.
- GARCIA VARAS, Ana, "Lógica(s) de la imagen", en: GARCIA VARAS, Ana (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- HOBSBAWM, Eric, *La era del imperio*, Buenos Aires: Crítica, 2009.
- J. VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, *The Embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge: MIT Press. 1991.
- LATOUR, Bruno ; WEIBEL, Peter (Eds.), *Iconoclah*, Londres : MIT Press, cop. 2002.
- MARKER, Chris (Dir.), *La jetée* [Vídeo], Francia: Argos Films, 1962, 1 videodisco (DVD): ca. 28 min.
- MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen : ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid : Akal, cop. 2009.
- PASOLONI, Pier Paolo, *Cartas luteranas*, Valladolid: Simancas Ediciones, 1997.
- PHELAN, Peggy, *Unmarked; The Politics of Performance*, Londres: Routledge, 1993.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes*, Madrid: Anagrama, 1994.
- ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura; Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona: Editorial Kairós, 1970.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, París: Presses Universitaires De France, 1969.

VALENZUELA, José Manuel, *Tiempos de híbridos: entre siglos jóvenes*, México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2004.

VICENTE, Juan, *Ejercicios de memoria*, Lleida: Centre d'Art la Panera, 2011.

VVAA, *Protagonistas del siglo XX*, Madrid: El País, 2000.

ARTICULOS ACADÉMICOS

BELTING, Hans, "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

GUASCH, Anna Maria, "Los estudios visuales; Un estado de la cuestión", *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. pp. 8-9. [En línea: Recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Consultado 20/02/2015)].

FILMOGRAFÍA

ALLEN, Woody (Dir.), *Midnight in Paris* [Vídeo], Estados Unidos; España: Gravier Productions; Mediapro; Pontchartain Productions; Televisió de Catalunya; Versátil Cinema, 2011, 1 videodisco (DVD): ca. 94 min.

MARKER, Chris (Dir.), *La jetée* [Vídeo], Francia: Argos Films, 1962, 1 videodisco (DVD): ca. 28 min.

2. MEDIO: HACIA UNA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge: MIT press, 1999.

ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín, *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid: ISTMO, 1998.

ARANDA, Rocio, *Unmaking: The Work of Raphael Montañez Ortiz*, New Jersey: Jersey City Museum, 2007.

AUSTIN, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1971.

BARTHES, Roland, "Change the Object Itself", en: *Image - Music - Text*, Nueva York: Hill and Wang, 1977.

BAUDRILLARD, Jean, *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama, 2000.

BUCHLOCH, Benjamin, *Formalismo e historicidad; Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2004.

BUREN, Daniel, "Is Teaching Art Necessary?" (1968) en: LIPPARD, Lucy, *La desmaterialización del objeto artístico; de 1966 a 1972*, Madrid: Akal, 2004.

- COMBALIA, Victoria, *La poética de lo neutro. Análisis y critica del arte conceptual*, Barcelona: Anagrama, 1975.
- DELEUZE, Gilles, *¿Qué es el acto de creación?*, Conferencia de Gilles Deleuze en la Fundación FEMIS, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011.
- FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1986.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona: Paidós, 1999.
- GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.
- HOBSBAWM, Eric, *La era del imperio*, Buenos Aires: Crítica, 2009.
- KAPROW, Allan, *Essays on the blurring of art and life* (ed. Jeff Kelley), California: University of California Press, 2003.
- LATOUR, Bruno, *Nunca fuimos modernos; Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.
- LEVI, Giovanni, *La herencia inmaterial: la historia de un exorcista piamontés del siglo XVIII*, Madrid: Nerea, 1990.
- LIPPARD, Lucy, *La desmaterialización del objeto artístico; de 1966 a 1972 (1973)*, Madrid: Akal, 2004.
- MADERUELO, Javier (Ed.), *Medio siglo de arte; últimas tendencias, 1955-2005*, Madrid: Adaba, 2006.
- RANCIÈRE, Jaques, *El espectador emancipado*, Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- RICOEUR, Paul, *Historia y narratividad*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura; Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona: Editorial Kairós, 1970.
- SHINER, Larry, *La invención del arte; Una historia cultural*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- STEINBERG, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Nueva York: Oxford University Press, 1972.
- WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Madrid: Siruela, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Crítica, 1988.
- ZAMORA ÁGUILA, Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

RANCIÈRE, Jaques, "Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento", *Inaesthetik*, n.0, Berlín, 2008.

FILMOGRAFÍA

BUÑUEL, Luis (Dir.), *El ángel exterminador* [Video], México DF: Producciones Gustavo Alatriste, 1962. 1 videodisco (DVD): ca. 95 min.

3. CUERPO: ACTITUDES CORPOREIZADAS

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge: MIT press, 1999.

BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz, 2007.

CARSON, Clayborne; SHEPARD, Kris (Ed.), *A Call to Conscience: The Landmark Speeches of Dr. Martin Luther King*, Nueva York: Hachette Book Group, 2001.

DAMASIO, Antonio, *El error de Descartes*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1980), Valencia: Pre-Textos, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001.

J. VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, *The Embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge: MIT Press. 1991.

LIPPARD, Lucy, *Seis años; La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (1973), Madrid: Akal, 2004.

MADERUELO, Javier (Ed.), *Medio siglo de arte, últimas tendencias*, Madrid: Abada Editores, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península, 1977.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

GRANT, Simon; MORRIS, Robert, "Simon Grant interviews Robert Morris", *Tate Etc. Magazine*, Issue 14, Londres: Tate, 1/9/2008. [En línea: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris> (Consultado: 16/4/2015)].

WILSON, Margaret, "Six views of embodied cognition", *Psychonomic Bulletin & Review*, Volume 9, Issue 4 (pp.625-636), Santa Cruz: University of California. 2002.

4. IMAGEN: LA FÁBRICA DE IMÁGENES

- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 1995.
- BELTING, Hans, "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2005
- CASEY, Edward, *Imagining: A phenomenological study*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo* (1967), Valencia: Pre-textos, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- GARCIA VARAS, Ana, "Lógica(s) de la imagen", en: GARCIA VARAS, Ana (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.
- J. VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, *The Embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge: MIT Press. 1991. p.65.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Ed. Península, 1977.
- MONTOYA, Jorge, *La individuación y la técnica en la obra de Simondon*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006.
- PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014. p.31.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, París: Presses Universitaires De France, 1969.
- SIMONDON, Gilbert, *Imagination et invention* (1965-66), Chatou: Les Éditions de La Transparence, 2008.
- VICENTE, Juan, *Ejercicios de memoria*, Lleida: Centre d'Art la Panera, 2011

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

- GUASCH, Anna Maria, "Los estudios visuales; Un estado de la cuestión", *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. p.10. [En línea, recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Consultado 20/02/2015)].
- MITCHELL, W.J. Thomas, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. p.35. [En línea, recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> (Consultado 20/02/2015)].

CATÁLOGO EXPOSICIÓN

- DESCOLA, Philippe (Ed.), *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, París: Somogy Éditions d'Art, 2010

FILMOGRAFÍA

PASOLINI, Pier Paolo (Dir.), *Teorema* [Vídeo], Italia: Euro International Films, 1968, 1 videodisco (DVD): ca. 105 min.

MARKER, Chris; RESNAIS, Alain (Dir.), *Las estatuas también mueren* [Video], Paris: Tadié Cinéma, 1 videodisco (DVD), 1953. ca. 30 min.

6. MEDIO: CONSIDERACIONES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

BOLDRICK, Stacy; BRUBAKER, Leslie; CLAY, Richard, *Striking Images, Iconoclasms; Past and Present*, Brulington: Ashgate, 2013.

BORGDORFF, Henk, *The conflict of the faculties; perspectives on artistic research and academia*, Leiden: Leiden University Press, 2012.

FRAYLING, Christopher, *Research in art and design*, Londres: Royal College of art, 1993.

KLEIN, Julian, "What is artistic research?", *Gegenworte*, nº 23, Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2010.

MARTÍNEZ, Chus, "Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?", *ÍNDEX; investigación artística, pensamiento y educación*, nº 0, Barcelona: MACBA, 2010.

ROMANÍ, Montse, "Apunts sobre el gir cultural de la recerca artística", *Sala d'Art Jove 2009*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2009.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

VVAA; MACBA (ed.) *En torno a la investigación artística; Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, 2011.

7. CUERPO: LA ARQUITECTURA HECHA CARNE

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge: MIT press, 1999.

BAUDRILLARD, JEAN. "La precesión de los simulacros", en: *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978.

CARSON, Clayborne; SHEPARD, Kris (Ed.), *A Call to Conscience: The Landmark Speeches of Dr. Martin Luther King*, Nueva York: Hachette Book Group, 2001.

CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid: Akal, cop. 2005.

DAMASIO, Antonio, *El error de Descartes*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1980), Valencia: Pre-Textos, 1988.

DESCARTES, René, *Discurso del método* (1637), Barcelona: Planeta, 1989.

DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas* (1641), Madrid: Alfaguara, 1977.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real; La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001.

GUASCH, Anna Maria; ZULAIKA, Joseba (eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: Akal, 2007.

LEFEBVRE, Henri, "La producción del espacio", *Papers: revista de sociología*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1974. Num.3.

LIPPARD, Lucy, *Seis años; La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (1973), Madrid: Akal, 2004.

MADERUELO, Javier (Ed.), *Medio siglo de arte, últimas tendencias*, Madrid: Abada Editores, 2008.

MODIANO, Patrick, *En el café de la juventud perdida*, Barcelona: Anagrama, 2014.

O'DOHERTY, Brian, (1976 – 1981) *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*, Murcia: CENDEAC, 2011.

PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

PANOFSKY, Erwin, "El abad Suger de San Denis", en *El significado de las artes visuales*, Alianza, 1979.

POCHAT, Götz, *Historia de la estética y la teoría del arte*. Akal, 2008.

PONTY, Maurice Merleau, (1945) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 1975.

SENNETT, Richard, *El Artesano*, Barcelona: Anagrama, 2009.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor, *The Embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge: MIT Press. 1991.

ZUMTHOR, Peter, Peter Zumthor; Atmósferas; Entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor, Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

GRANT, Simon; MORRIS, Robert, "Simon Grant interviews Robert Morris", *Tate Etc. Magazine*, Issue 14, Londres: Tate, 1/9/2008. [En línea: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris> (Consultado: 16/4/2015)].

STEYERL, Hito, "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict," *MaHKUzine Journal of Artistic Research*, n.8, Utrecht, 2010. En español, "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto", *eipcp*, 2010. [En línea: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>. (Consultado: 12/4/2015)].

WILSON, Margaret, "Six views of embodied cognition", *Psychonomic Bulletin & Review*, Volume 9, Issue 4 (pp.625-636), Santa Cruz: University of California. 2002.

8. IMAGEN: APUNTES SOBRE LA IMAGEN DIALÉCTICA

BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005.

BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente; Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

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

RANCIÈRE, Jacques, *The Future of the Image*, London: Verso Books, 2007

9. PROYECTO CURATORIAL: DECONSTRUCCIÓN -DE LA IMAGEN- DE LOS PISOS GARCÍA

CASAS, Pere; CROSAS, Carles, *Nouvinguts a la ciutat; La construcción urbana de Manlleu, 1900-2005*, Vic: Eumo Editorial, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.

FOCAULT, Michel, *The Archaeology of Knowledge; And the discourse on language* (1969), Nueva York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.

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

PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea; Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

BELTING, Hans, "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

SURINYACH, Miquel, "Aproximació a l'evolució de l'urbanisme i l'arquitectura a la plana de Vic. 1950-2002", *AUSA*, n.XX, Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 2002

10. CONCLUSIONES

BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales; la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997

GARCIA VARAS, Ana, "Lógica(s) de la imagen", en: GARCIA VARAS, Ana (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. p.43.

MIRZOEFF, Nicholas, *The Visual Culture Reader*, Londres: Routledge, 2002.

NOEL, María, *Filosofía de la imaginación*, Madrid: Siglo veintiuno editores, 1988.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

MITCHELL, W.J. Thomas, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios visuales*, n.1, Murcia: CENDEAC, 2003. p.39. [En línea, recuperado en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> (Consultado 20/02/2015)].

ROLNICK, Suely, "Furor de archivo", *Estudios visuales; Retóricas de La Resistencia*, n.7, Murcia: CENDEAC, 2010. p.1. [En línea, recuperado en: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf (Consultado 20/02/2015)].

