



PLVS VLTRA: LÍMITE E IDENTIDAD

Trabajo de Fin de Máster
para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la
Universidad de Sevilla

Autora:

Irene Contreras Fernández

Tutora:

María Arjonilla Álvarez

Firma de la alumna:

Vº Bº de la Tutora:

RESUMEN

Este trabajo de fin de Máster ha sido el resultado de un proceso creativo y experimental a lo largo del cual se han ido conformando, una a la otra, las partes artístico-práctica y argumental. La intención de la autora ha sido llevar a cabo un recorrido gnoseológico a través de la utilización de un método filosófico que se proyecta a través de la percepción liminal e identitaria.

PALABRAS CLAVE

Límite, identidad, audiovisual, instalación, filosofía, literatura.

ABSTRACT

The present Master's Degree final work is the result of an experimental and creative process in which both parts, practic/artistic and theoretical have been conforming alongside. The prime intention of the author has been taking a gnosiological route through the use of a philosophical method thrown beyond liminal and oneness perception.

KEY WORDS

Limit, identity, audiovisual, installation, philosophy, literature.

ÍNDICE

Introducción	1
Objetivos	2
Metodología	3
PRIMERA PARTE (APORTACIONES ARTÍSTICAS).....	4
1. Primera Aportación.....	5
1.1. Proceso de creación-producción.....	7
2. Segunda Aportación	10
2.1. Proceso de creación-producción.....	12
SEGUNDA PARTE (ARGUMENTACIONES TEÓRICAS).....	15
1.PREFACIO.....	16
2.PARTE PRIMERA: EL PASADO	20
2. 1. Sujetos liminales / artistas criminales.....	21
3. PARTE SEGUNDA: EL PRESENTE.....	27
3.1. 'Yo no he sido'.	27
3.2. La última 'contemporaneidad' o el Presente 'moderno'.....	32
3.3. 'Si Mahoma no va a la montaña...'	37
4. PARTE TERCERA: EL FUTURO.....	40
5. PARTE CUARTA: LO DESCONOCIDO.....	44
5.1. ¿Por qué el vídeo? Sobre lo cotidiano y la banalidad.....	44
5.2. El Gran Otro.....	47
5.3. El Nuevo 'Viejo' Cine.....	48
CONCLUSIONES.....	51

FUENTES DOCUMENTALES

- Akerman, C., (2009). "Chantal Akerman on JEANNE DIELMAN" [En línea]. Nueva York, disponible en: <https://youtu.be/8pSNOEYSIlq> [Accesado el día 14 de julio de 2016]
- Akerman, C., (2011). "A Conversation with CHANTAL AKERMAN // Venice 2011" [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GUSStWsegZk> [Accesado el día 14 de julio de 2016]
- Bourriaud, N. (2015). La exforma. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Buehner, M. (2012). Causation Warps Our Perception of Time - Association for Psychological Science. [En línea] Psychologicalscience.org. Disponible en: <http://www.psychologicalscience.org/index.php/news/releases/causation-warps-our-perception-of-time.html> [Accesado el día 2 de febrero de 2016]
- Dolan, X., (2014), "Prix du Jury" [En línea.] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W-33djtT9i0> [Accesado el día 14 de julio de 2016]
- Es.wikipedia.org. (2016). Filosofía del espacio y el tiempo. [En línea]. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Filosofía_del_espacio_y_el_tiempo [Accesado el día 27 de octubre de 2015]
- Fernando P. (1985). Libro del desasosiego de Bernardo Soares. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- London, J., (1973) El vagabundo de las estrellas, Círculo de lectores. Barcelona.
- Mann, T. and Burke, K. (1965). Death in Venice. New York: Knopf.
- Navarro, O., (2007). "El «rostro» del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas" en Contrastes, Revista Internacional de Filosofía. Departamento de Filosofía Universidad de Málaga. [En línea]. Disponible en: http://www.uma.es/contrastes/pdfs/013/10_navarro-olivia.pdf [Accesado el día 6 de marzo de 2016]
- Ortega y Gasset, J., (1966). El espectador Tomo I, Espasa. Buenos Aires.
- Proust, M. y Armiño, M. (2000). A la busca del tiempo perdido. Madrid: Valdemar.
- Stapledon, O. (2008). Hacedor de estrellas. Barcelona: Minotauro.

- Taruskin, R. (2009). Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press.
- Virilio, P. (1988). Estética de la desaparición. Barcelona: Anagrama.

ÍNDICE DE FIGURAS.

PRIMERA PARTE

- 1.1- Fotograma con el título de Las cosas mudas 6
- 1.2 - Fotograma con la autoría de Las cosas mudas 6
 - 1.1.1. Fotograma 1. Las cosas mudas.
 - 1.1.2. Fotograma 2. Las cosas mudas.
 - 1.1.3. Fotograma 3.Las cosas mudas.
 - 1.1.4. Fotograma 4.Las cosas mudas.
 - 1.1.5. Fotograma 5. Las cosas mudas.
 - 1.1.6. Fotograma 6. Las cosas mudas.
 - 1.1.7. Fotograma 7.Las cosas mudas.
- 2.1. Cuartilla sin título. Obra resultante, papel impreso.
- 2.2. Boceto 1 para proyecto de ilustración, tinta y rotulador sobre papel.
- 2.3. boceto 2 para proyecto de ilustración, tinta y rotulador sobre papel.
- 2.4. boceto 3 para proyecto de ilustración, tinta y rotulador sobre papel.
- 2.5. Fotografía sin título 1.
- 2.6. Fotografía sin título 2.

SEGUNDA PARTE

- 2.1.1. Diagrama explicativo titulado Árbol de Autores.
- 2.1.2. Kaprow explicando Household, fotógrafo anónimo. Allan Kaprow en uno de sus Happenings.
- 2.1.3. A line made by walking, Richard Long. 1967
- 2.1.4. Maya Deren, Meshes of the afternoon, fotograma.
- 2.1.5 Stan Brankhage, Water Baby Moving, 1959.
- 2.1.6. Katsuō Shiraga llevando a cabo La pintura con los pies.1956.
- 2.1.7. Kyōkatabiraof body (mortaja de cuerpo), de Daisuke Yoshimoto
- 3.1.1. Diagrama de Trías
- 3.1.2.. Diagrama propuesto
- 3.1.3. Propuesta de diagrama tridimensional alternativa
- 3.1.4. Asíntota horizontal.
- 3.1.5. Diagrama del límite propuesto y desarrollado.
- 3.1.6. Propuesta de direcciones y secciones para el diagrama del límite.
- 3.2.1. Edie Sedwick en la película Ciao! Manhattan.
- 3.2.2. Gunter Brus, Self Painting.
- 3.2.3. Johannes Deimling llevando a cabo una de sus performances.

3.2.4. Michael Groisman, Transferencias.

3.2.5. fotograma de 'armor', fotograma.

3.2.6. detalle de power glove, fotograma.

4.1. Beuys en 'coyote' o 'I Love America and America Loves Me'.

4.2. In search of the miraculous, Jan Bas Ader.

5.1.1. Fotograma de la película Jeanne Dielman, Chantal Akerman.

5.1.2. Fotograma de Saute Ma Ville, Chantal Akerman.

5.3.1. Fotograma de la película de Dolan Les amours imaginaires.

5.3.2. Fotograma de la película J'ai tué ma mere, Xavier Dolan.

5.3.3. Fotograma de la película Laurence anyways, Xavier Dolan.

5.3.4. Fotograma de la película Laurence anyways, Xavier Dolan.

5.3.5. Fotograma de la película Mommy. Xavier Dolan. Es notable la calidad conseguida con el formato 1:1.

INTRODUCCIÓN

“La búsqueda de las formas no es más que una búsqueda del Tiempo, pero si no hay formas estables, tampoco hay siquiera forma a secas.” (Virilio, 1988: 17)

En el presente proyecto de investigación se abordan dos temáticas indisolubles, diluidas una en la otra. Dada la vastedad, no sólo de sus campos de acción, sino de los resultados obtenidos (sobre una base que considero suficientemente sólida) en la búsqueda de fuentes, ha constituido una premisa el acotar lo que habría resultado en un ensayo de tintes filosóficos y metafísicos muy por encima de mis capacidades expresivas.

El límite es, en la filosofía y para las producciones que del arte y su ejercicio se destilan (sea bien a niveles formales o conceptuales) un lugar familiar en nuestro imaginario. Sin embargo, y esto no podía escapar a mi asombro, es muy poco lo que conocemos acerca de la naturaleza del límite en las esferas del pensamiento. Si obviamos las ciencias aplicadas (pongamos de claros paradigmas la física y la matemática), donde el sujeto liminal adquiere un valor numérico y una tendencia infinita, lo que conocemos acerca de este aparentemente sucinto concepto nos está velado.

Esta primera curiosidad de tipo científico vino avalada en su origen por el enfoque identitario. Con estos elementos, a saber el objeto de estudio (el límite) y la unidad direccional o, si se prefiere, el objetivo de dicho objeto (la identidad, el ser) estaba servido el caldo escenográfico para el proyecto de investigación aquí, una vez más, presentado.

Las anteriormente citadas palabras de Virilio, arraigaron sin precedente en mi percepción de la existencia (concretamente, de la mía); esto hizo que la llegada de su obra a mis manos tomase, a posteriori, un cariz enigmático, casi mágico, que parecía pronunciado por un oráculo. Tras esa sobrecarga de responsabilidad repentina, *Estética de la desaparición* se convertirá en uno de los pilares argumentales que vendrían a apoyar mi jovencísimo y maltratado proyecto vital (entiéndase, por proyecto vital, vida).

Al punto en que nos encontramos, baste hacer una breve mención a mi trayectoria para arrojar algo de luz a esta situación: años de estudio de libros, manuales y apuntes destartalados, acompañados de una suerte de alergia por la postura sedente del escribano y, en la punta de un iceberg de datos, una desagradable e incoherente actitud de nihilismo situacionista.

La ‘producción artística’, la búsqueda de formas y al fin, en comunión, esta ‘producción de formas’ se había dado hasta hace poco en forma de escritura, dibujo e ilustración e interpretación de la fotografía, que no de la técnica fotográfica, todo ello en la esfera de la privacidad. Estas son las tres formas presentes en mi diletante obra; resultado de esto, para mi absoluta incredulidad, fue la consagración de una verdad mayor. Todo aquello, mi obra como tal, no era otra cosa que la formalización esencial de mi existencia.

Por tanto, reconozco en el trabajo aquí presentado, en esta construcción argumental, una obra de producción artística más, con cuyo recorrido espero el lector disfrute una milésima parte de lo que disfruté yo alumbrándolo. Pero no demos pie aún a la torcedura del gesto.

No aún, que no hemos llegado sino al inicio del camino.

OBJETIVOS

En este trabajo de investigación se han planteado dos objetivos iniciales y predominantes, que luego han dado lugar al desarrollo de vías que denominaríamos secundarias y que quedarán abiertas a futuros desarrollos.

Los objetivos principales están motivados por el interés alrededor de las temáticas que se abordan en el cuerpo argumental, esto es, límite e identidad, y enfocados o volcados en la obra expuesta en el cuerpo de aportaciones, esto es, la creación audiovisual y la formalización del acontecimiento a través de la 'exposición', este fenómeno de 'encuentro'.

Estos objetivos son, primero, la inmersión y formulación de un concepto del límite a través, principalmente, de las obras literarias, sustancialmente ensayos y novelas (si hubiese que seleccionar por necesidad estas etiquetas, a salvo si es posible de los estigmas que las acompañan) de forma que consiguiera encontrar en este ejercicio creativo la proyección más adecuada de mi propia percepción mediante el uso y trans / figuración del lenguaje.

El segundo objetivo está radicalmente supeditado a la emancipación del concepto básico de identidad; de nuevo aquí se hizo un uso total de las herramientas literarias.

La identidad se verá enfrentada desde los dos focos inseparables del 'yo' y el 'otro'. En este aspecto, nos valdrá recordar que al ser 'yo' quien lleva a cabo el experimento, cualquier resultado está previamente condicionado por un margen de error que supera prácticamente el 99% del total hipotético. Este ejercicio de obligada humildad debería ser suficiente acaso para alumbrar al pequeño porcentaje que nos está velado, ese 'desconocido'. Esto, para disipar todas las dudas posibles, no indicará una supremacía del 'yo' frente al 'otro': esta cápsula numérica es un indicador similar al de la representación del infinito mediante el signo ∞ . Aceptaremos entonces que son dos caras de una misma moneda, y la intención de las prácticas y el estudio llevados a cabo y presentados en este trabajo de fin de máster no es otra que la de poner esa moneda a girar todo lo posible.

Tendríamos entonces, en resumidas cuentas, dos motivaciones de búsqueda, cuyas rutas se cruzan y disipan a partes iguales a lo largo de la investigación: por un lado, el hallazgo, la comprensión y la re-escritura (que no sobre-escritura) del 'límite'; por otro lado, la retención, asimilación y discernimiento de la 'identidad'. Son dos objetivos casi fantasmales, en cierto modo, similares a un intento por agarrar el aire. Sin embargo, siendo la esfera del pensamiento un no-lugar tan paradójicamente espaciado, y siendo precisamente la paradoja el vehículo desde el cual el ejercicio del arte parece cobrar el más absoluto sentido, he terminado por aceptar el reto con una sonrisa en los labios y la seguridad de caminar en la dirección correcta.

Decía que estos objetivos principales han dado lugar al desarrollo de vías secundarias abiertas, en todo su esplendor, a futuros posibles de carácter investigativo. Estas vías quedan formalizadas en las propuestas como obras en el apartado de aportaciones artísticas.

La primera de ellas, la videoocreación, refleja el fruto de la investigación desde la defensa de lo usual y cotidiano como fenómeno acontecimental en sí. Se ha tratado de un primer acercamiento experimental al entorno y las leyes que rigen la creación audiovisual; si bien se ha optado por un tipo de estructura o falta de ésta, no es ni mucho menos debido a una postura negligente manifiesta. Mi intención es la de continuar en esta línea investigativa haciendo uso de las herramientas del metraje cinematográfico planteando, eso sí, rupturas desde la puesta en duda de los paradigmas establecidos.

La otra vía que queda abierta a futuras experiencias y nuevas prácticas metodológicas es la del encuentro expositivo, exento de un referente concreto; he encontrado en este planteamiento un terreno de obligada reflexión 'para todos los públicos'. Propone, a grandes

rasgos, la desinformación como resultado contingente de la saturación informativa, de fuera adentro y de dentro afuera (esto es, se produce un proceso circular donde la relación entre ambas está condicionada por el propio fenómeno acontecimental). Vendría a notificar una propuesta alternativa del uso de la imagen y del concepto de significado.

Se trata, en última instancia, de un proyecto de reasignación de fórmulas, de la incitación a la disconformidad, de la invitación a la generosidad y, finalmente, pero no por ello más importante, se trata de mí.

METODOLOGÍA

La soledad produce originalidad, audaz y asombrosa belleza, poesía. Pero la soledad también provoca la perversión, lo desproporcionado, lo absurdo, y lo prohibido. (Traducido de Mann, T. (1995). *Death in Venice*. New York: Dover Publications.)

A lo largo del último año, y especialmente en los últimos meses, he llevado a cabo una labor de recopilación de obras literarias que considero han formado en mayor o menor medida los moldes sobre los que se asientan ciertos caracteres identitarios de mi persona. De este modo, y en consecuencia he ido recabando autores y frases, en base a las cuales construí ciertos puntos fijos, amarres teóricos para mantener una dirección en la ruta del trabajo.

Casi todo el contenido del mismo es el resultado primero de la lectura y posteriormente de la meditación, salvando ciertos momentos donde la lucidez sorpresiva balanceaba la estabilidad del discurso al tiempo que daba coherencia al mismo.

Han ayudado las largas charlas y los aún más largos silencios, la productividad y la falta de ésta, la música, la compañía pero sobre todo la soledad, y todo aquello que, de no constituir necesariamente la base para la construcción de mi discurso, sería para más de uno una mera y anecdótica apología de la procrastinación.

No podría separar unas líneas metodológicas de otras; para mí, la metodología es también aquello que no se lleva a cabo, la secuencia de fracasos y éxitos y la sorda resignación ante la realidad de que la mente no se toma vacaciones.

En la praxis, en cambio, y habiendo mencionado el bloque de trabajo de lectura, respecto de la producción artística, se ha llevado a cabo un proceso constante de producción y marginación de aquellos resultados que no resultaban gratos: así, y como los objetivos estaban enfocados a las dos obras principales producidas, esta marginación se ha producido a niveles mucho menores que los que hubieron de llevarse a cabo con el bloque argumental.

**PRIMERA PARTE
(APORTACIONES ARTÍSTICAS)**

1. Primera Aportación

Título

- Las cosas mudas.

Duración y formato videográfico

- 38' 41", vídeo digital.

Soporte y procedimiento de producción

- Alta Definición 720p (1280x720); videocreación, vídeo de archivo y postedición de audio e imagen.

Fecha de realización

- Año 2016 (Sevilla y Granada)

Otros datos de interés

- Cámaras: Canon EOS 650D, Sony DVD DCR 92E Carl Zeiss.
- Vídeos de archivo personal; utilización tipo 'found footage'.



Figuras 1.1 y 1.2. Fotogramas de Las Cosas Muertas.

1.1. Proceso de creación-producción:

Para la creación del proyecto 'Las cosas mudas', tenía dos cosas claras desde el primer momento: la primera, que en este vídeo debería aparecer mi abuela. La segunda, que debía durar al menos media hora.

Lo primero estaba motivado por lo que implica la figura de mi abuela, por lo adecuado de su aparición en aquella primera versión compositiva de mi universo perceptivo y fenomenológico. Su condición de 'madre de madre' le cede un lugar particular de 'pasado en el presente' con una referencia que se origina a través del nacimiento de la nieta.



Figura1.1.1. Fotograma 1.

Respecto de la duración, mi intención era la de poner de manifiesto lo absurdo de ciertas estructuras a las que se encuentra sometida gran parte de la producción audiovisual cinematográfica. El que un cortometraje deje de ser considerado tal cosa una vez rebasa la media hora es sólo un ejemplo más de cómo el sistema de consumo afecta a las prácticas que del arte se destilan y, en una esfera más amplia y que pasa desapercibida con mayor frecuencia, de cómo afecta a la percepción del tiempo.

Se ha buscado reiteradamente un enfoque estético que no respondiese necesariamente a un cánón fijo, a unos criterios preestablecidos inamovibles para todo el vídeo. De esta manera, a pesar de todo, no se ha tomado como norma el sacrificio del equilibrio visual en favor de lo opuesto, de lo desordenado, de lo caótico; ni lo desordenado o caótico han sido vencidos por la imagen sensual o la atracción que se genera a través de lo simétrico.



Figura 1.1.2 . Fotograma 2.

En la mayoría de ocasiones la música se corta, el audio aparece o desaparece, con o sin imagen, y la imagen queda supeditada al audio pero no siempre a los ritmos del mismo (si bien se aprovecha el efectismo del ritmo de la imagen vinculado al audio).

Es decir, se ha tratado de llevar a cabo una prolongación, una especie de proyección desde lo visual virtual, aquello almacenado en la memoria e incluso por la memoria malogrado, mezclado con recuerdos ficticios.



Figura 1.1.3. Fotograma 3.

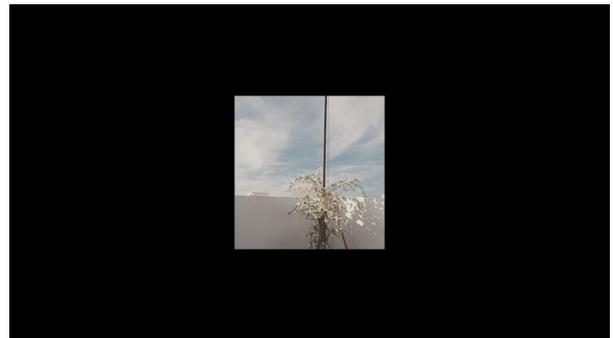


Figura 1.1.4. Fotograma 4.

En esta línea, se han utilizado vídeos de archivo grabados por mi padre, y vídeos de archivo grabados por mí, en conjunto con las grabaciones llevadas a cabo con motivo del proyecto. Esta situación ha constituido a posteriori una interpretación de interés en base al argumento identitario. La identificación del que está, ya no detrás, antes del objetivo de la cámara, esa identidad que ve y nos hace luego ver lo que ha visto se trastoca aquí mediante el sencillo juego de la poética en acción: en este juego, mi padre y yo somos 'yo', y en un magnífico

proceso de reversión, 'yo' pasa a ser el 'otro'. De este modo pasamos a identificarnos alternativamente como el ojo que ve y lo que es visto por ese ojo, en un ejercicio extraño y familiar al mismo tiempo. Esta situación se autorreferencia en las secuencias donde aparezco reflejada sosteniendo la cámara, grabándome a mí misma.

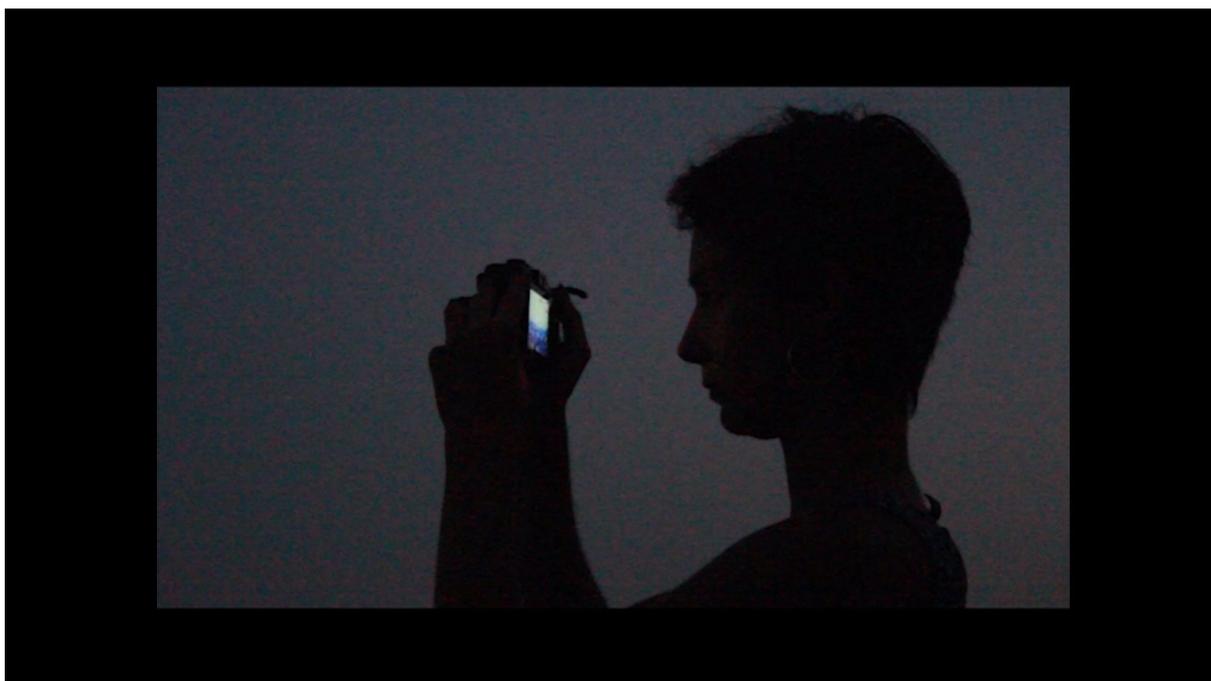


figura 1.1.5. Fotograma 5.

La narración que aparece y configura el relato es la de la vida de mi abuela, hablando ella misma, narrando episodios que trazan el mapa de la que es su experiencia existencial. Tras cada uno de esos episodios se suceden una serie de captaciones que aparecen vinculadas referenciando ánimos, pensamientos y emociones que provienen de mí misma. No puedo escindir las vidas y las historias que me rodean y me han rodeado de las que considero mías; los elementos que conforman mi experiencia han sido los mismos que la han moldeado, y tratar de deconstruir y separar definitivamente esos elementos constituiría no menos que una amputación identitaria.

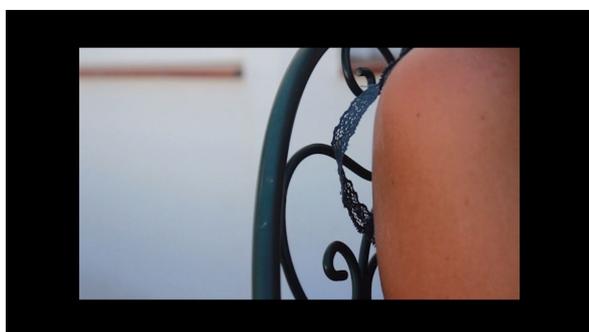


Figura 1.1.6. Fotograma 6.

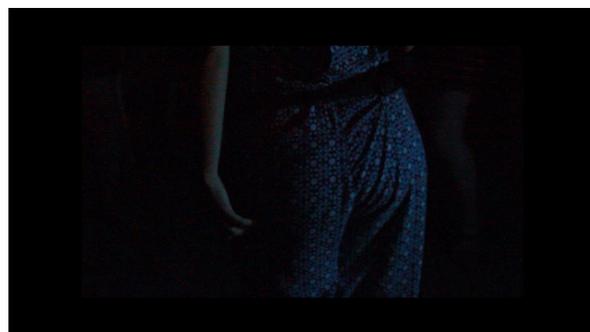


Figura 1.1.7. Fotograma 7.

2. Segunda Aportación:

Título

- *Sin título I.*

Soporte y procedimiento de producción

- De la cuartilla: edición fotográfica digital con base de fotografía analógica.
Dimensiones y soporte: 15x17, impresión sobre papel.
- Del evento expositivo asociado a la obra: instalación con técnica mixta, consistente en material impreso, ilustración, fotografía y montaje lumínico.

Fecha de realización

- 2016.

Otros datos de interés

- La cantidad de obras insertas en la exposición variará en base a un criterio sometido en última instancia a las características de la sala y la opinión de la autora.

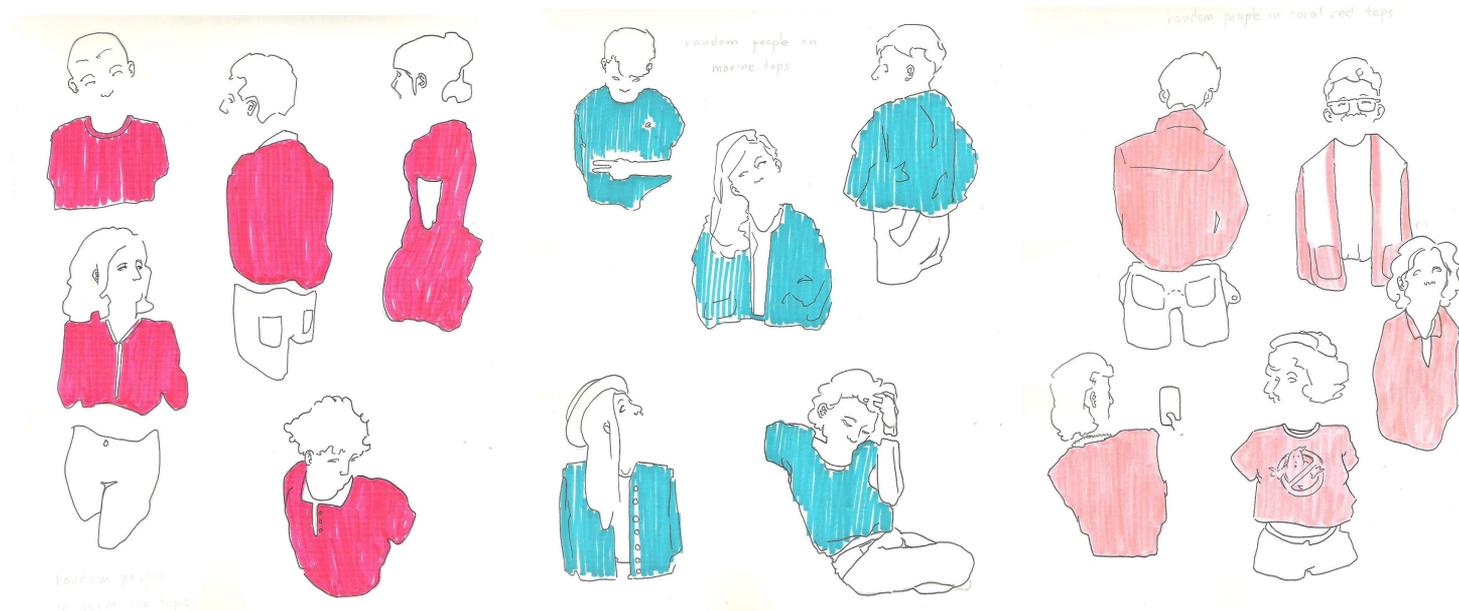


Figura 2.1. Cuartilla sin título.

1.2. Proceso de creación-producción:

Esta obra se entenderá como la concreción de un acontecimiento donde se producirá como resultado un número indiferente de piezas ; esta producción es similar en sus características al ready made.

Lo que se obtiene del acontecimiento a describir es una pieza de papel de tamaño cuartilla con una imagen igual para cada copia, y tres espacios a rellenar: uno para el lugar (se utilizará, en este caso, el sello del centro) otro para la fecha y otro para la hora. Esta especie



de

Figuras 2.2. ; 2.3 ; 2.4. Bocetos para las ilustraciones propuestas en el evento expositivo.

'resguardo' será lo que quede de la experiencia para su referente posterior. Es el usuario de dicha experiencia quien crea, de modo definitivo, la forma final de la misma: lo que haya dilucidado del fenómeno del cual ha participado forma parte de su percepción.

La descripción del acontecimiento es la de una exposición: encontraremos un espacio habitacional con una serie de obras de las que diferenciaremos tres tipos fundamentales: fotografía, ilustración/dibujo e impresiones de citas literarias.

Todo ello conforma una serie que trata de incorporar los elementos visuales de distinta naturaleza y lenguaje a la concepción del cosmos identitario. De algún modo, lo que se propone es llevar a cabo un tránsito introspectivo donde la identificación se diluye entre símbolos y oscuridad.

Ninguna de las piezas que forman parte del espacio son sobresalientes o tienen una catalogación que las sitúe a unas por encima de otras. De hecho, se recurre al apropiacionismo inverso, es decir, las piezas aparecen como creaciones de otras personas, de esos autores referenciados en el trabajo de investigación, de modo que esa catalogación

ficticia pasa a ser la real, la que aparece a lo largo del evento expositivo, y no la de la autora original.



Figura 2.5. Fotografía sin título 1.

Este juego tiene la pretensión de crear en el usuario del acontecimiento una primera incertidumbre que le lleve a replantearse a qué está asistiendo, para posteriormente poder



Figura 2.6. Fotografía sin título 2.

llevarse consigo la pieza final, que mediante su intervención será obra, y no antes, cuando tenía aún la condición de copia.

La intención definitiva se produce cuando se hace imposible referenciar el acontecimiento-exposición mediante el uso del lenguaje, ya que carece de título; así, la referencia se llevará a cabo mediante un enunciado según la siguiente fórmula: 'El evento (exposición) llevado a cabo X día, a Y hora, en Z lugar" donde X, Y y Z son para cada uno de los asistentes, de los usuarios del fenómeno, un acontecimiento único y, en definitiva, apropiado para sí. A posteriori, se intentará recuperar una imagen de cada cuartilla tras el evento, para reunir las reproducciones de las mismas en un documento final, similar a un catálogo.

Me resultaba muy interesante hacer uso de un espacio para colocar una serie de obras que compusieran una suerte de temática respecto de la identidad; se propone además el ritual de la inserción en una sala a través de un recorrido; se invita a acudir a la visita de un espacio, sin que lo importante verdaderamente sea la sala o lo que contenga el habitáculo.

Si se me permite, la referencia externa sería similar a la de una capilla, en tanto que se produce la ritualización del estar allí: una especie de viaje de introspección hacia la esfera del 'otro'. Una imagen macroscópica de una función identitaria: un 'yo' inclusivo y penetrable, donde 'yo' no ofrece un lugar identificativo y se produce una reversión de la autoría. Las obras expuestas forman parte de la producción virtual de una serie de personas; es un 'lo-que-tú-eres-en-mí'; un intento de deslocalizar, de reordenar el foco.

El acontecimiento se produce en un sitio en el espacio y un momento en el presente y, así, transforma y exorciza la imagen.

**SEGUNDA PARTE
(ARGUMENTACIONES TEÓRICAS)**

1. PREFACIO

Es pertinente reconocer aquí que la idea primitiva para 'Las cosas mudas' nació mucho antes de que se originase el encuentro definitivo con algunos de los autores que sustentan las argumentaciones teóricas de este trabajo de investigación. Una investigación de fuera adentro, o quizás a la inversa, aunque a efectos prácticos no haya una diferencia: a pesar de mis esfuerzos constantes por recabar información y constreñirla, limitarla, acotarla, encuentro que su naturaleza expansiva ha estado a pique de llevarse por delante toda congruencia. Esto quiere decir que he tratado por todos los medios de seguir una línea más o menos recta, o acaso ramificar mi trabajo como si se tratase de un álamo, esbelto y paradigmático; y ha sido precisamente ese trabajo de jardinería el más complejo, fuera de toda expectativa.

¿Por qué el límite? Porque -me dije- es necesario lanzarse al vacío. Servían de apoyo a esta causa los autores que me han acompañado a lo largo de la vida, tozudos seres que supieron describir la belleza de la soledad y lo oscuro, lo hermoso en la vasta calma que proporciona el mundo por ser mundo. No tengo problema en reconocermé una romántica empedernida en lo que respecta a la literatura y, sin embargo, paradójicamente, lo noble de la tragedia nunca podrá justificar lo trágico de su esencia.

A esto habrá que unir, de telón de fondo, de escenario estético, una suerte de melomanía (habría que preguntar quién no se considera hoy día melómano) que consideré, por vez primera, serviría al contingente audiovisual con entrega absoluta.

La iluminación y el traje de argonauta hicieron el resto; me dispuse a entregarme plenamente a la lectura de pensadores de toda clase, ya que para esta hazaña no podía sino configurar un equipo multidisciplinar de pensamiento. Así curiosamente me ví con doce apóstoles en mi paleta, a los cuales unifiqué de dos en dos en tres grupos de a cuatro. Esta unificación se me hizo necesaria a posteriori, cuando comprendí la insinuación cartográfica que subyacía a aquel trabajo de naturaleza identitaria que pretendía llevar a cabo.

Decidí hacer mío lo que había leído y creído entender durante tanto tiempo. Decidí dar el lugar que considerase preciso, y no otro. Todos y cada uno de los elementos compositivos de ese mapa se bastan por sí mismos y soportan el peso del todo cosmológico de forma ambigua.

La ambigüedad es, de hecho, tema recurrente en este trabajo. Fue importante desde un primer momento tratar todo lo que veía y aprehender desde la calma de la objetividad más comúnmente conocida como científica; el flujo emocional tendría que reclamar su propio espacio. Sin embargo, he tratado de representar en todos y cada uno de mis trabajos hasta ahora lo fácilmente maleable que es la frontera liminal: lo fantasmal del límite, la posibilidad primitiva -que se manifiesta "tarde"- de atravesar lo que está más allá; lo que escapa a la propia concepción de lo-que-está-más-allá.

La antesala, lo que precede a aquel objeto sobre el que ejercitamos la narración del presente, está en construcción constante, a través del ejercicio de la proyección sobre lo que llamamos futuro.

Esto es lo que yo llamo libertad.

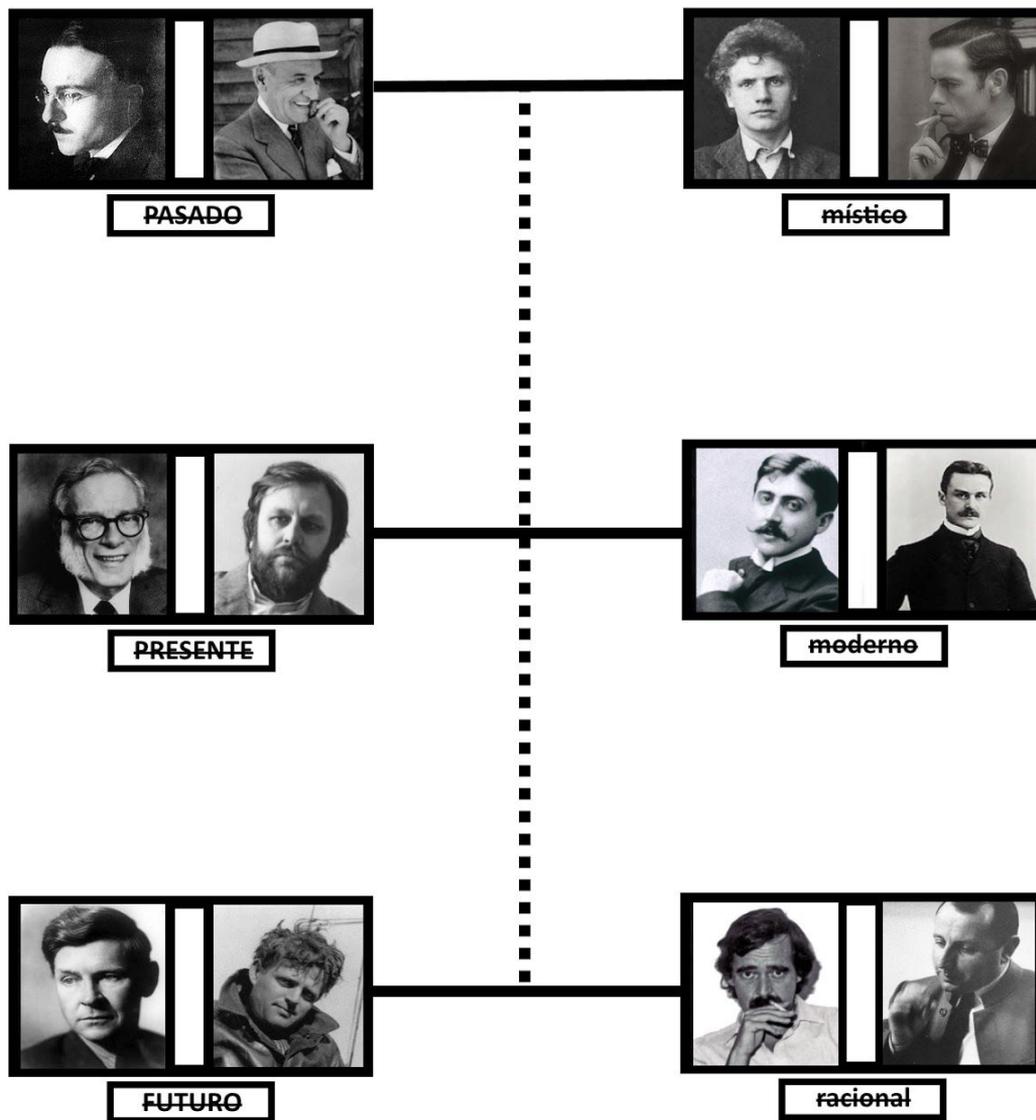


figura 1.1 . Árbol de clasificación de autores.

Según el árbol de autores indicado en la figura 1, la clasificación resulta en lo siguiente (de izda. a dcha):

- Pasado místico: Fernando Pessoa & José Ortega y Gasset + Austin Osman Spare & Allan Watts.
- Presente moderno: Isaac Asimov & Slavoj Zizek + Marcel Proust & Thomas Mann.
- Futuro racional: Olaf Stapledon & Jack London + Eugenio Trías & Paul Virilio.

Como decía, en el presente proyecto de investigación se abordan dos temáticas indisolubles, diluidas una en la otra. Dada la vastedad, no sólo de sus campos de acción, sino de los resultados obtenidos (sobre una base que considero suficientemente sólida) en la búsqueda de fuentes, ha constituido una premisa el acotar lo que habría resultado en un ensayo de tintes filosóficos y metafísicos muy por encima de mis capacidades expresivas.

El límite es, en la filosofía y para las producciones que del arte y su ejercicio se destilan (sea bien a niveles formales o conceptuales) un lugar familiar en nuestro imaginario. Sin embargo, y esto no podía escapar a mi asombro, es muy poco lo que conocemos acerca de la naturaleza del límite en las esferas del pensamiento. Si obviamos las ciencias aplicadas (pongamos de claros paradigmas la física y la matemática), donde el sujeto liminal adquiere un valor numérico y una tendencia infinita, lo que conocemos acerca de este aparentemente sucinto concepto nos está velado.

Esta primera curiosidad de tipo científico vino avalada en su origen por el enfoque identitario. Con estos elementos, a saber el objeto de estudio (el límite) y la unidad direccional o, si se prefiere, el objetivo de dicho objeto (la identidad, el ser) estaba servido el caldo escenográfico para el proyecto de investigación aquí, una vez más, presentado.

“La búsqueda de las formas no es más que una búsqueda del Tiempo, pero si no hay formas estables, tampoco hay siquiera forma a secas.” (Virilio, 2001: 17)

Estas palabras de Virilio, arraigaron sin precedente en mi percepción de la existencia (la mía); esto hizo que la llegada de su obra a mis manos tomase, a posteriori, un cariz enigmático, casi mágico, que parecía pronunciado por un oráculo. Tras esa sobrecarga de responsabilidad repentina, *Estética de la desaparición* se convertirá en uno de los pilares argumentales que vendrían a apoyar mi jovencísimo y maltratado proyecto vital (entiéndase, por proyecto vital, vida).

Al punto en que nos encontramos, baste hacer una breve mención a mi trayectoria para arrojar algo de luz a esta situación: años de estudio de libros, manuales y apuntes destartalados, acompañados de una suerte de alergia por la postura sedente del escribano y, en la punta de un iceberg de datos, una desagradable e incoherente actitud de nihilismo situacionista.

La 'producción artística', la búsqueda de formas y al fin, en comunión, esta 'producción de formas' se había dado hasta hace poco en forma de escritura, dibujo e interpretación de la fotografía, que no de la técnica fotográfica, todo ello en la esfera de la privacidad.

Estas son las tres formas presentes en mi diletante obra; resultado de esto, para mi absoluta incredulidad, fue la consagración de una verdad mayor. Todo aquello, mi obra como tal, no era otra cosa que la formalización esencial de mi existencia. Pero no demos pie aún a la torcedura del gesto.

No aún, que no hemos llegado sino al inicio del camino.

2. PARTE PRIMERA: EL PASADO.

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido que tratemos de evocarlo, inútiles todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. Está oculto fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que ni siquiera sospechamos. Y ese objeto, depende del azar que lo encontremos antes de morir, o que no lo encontremos. (Proust, 2012: 42)

Ese objeto del que habla Proust ha resultado ser, paradójicamente, la memoria. La memoria, esa endeble y poco fiable construcción del subconsciente en un intento de legitimar el 'ahora' en base al 'circuito experimental' que establece las bases del conocimiento o, en un lenguaje algo más coloquial, la sabiduría.

Desconozco completamente si por mérito propio o casual (sin adentrarnos en demasía en los oscuros pozos de la 'casualidad') mi memoria, la herramienta de la que hubiere de disponer para sustentar esta cosmogonía auto-identitaria, se traduce en absoluto desastre. Desastre en tanto que alcanzo a recordar con mayor lucidez los sueños de la duermevela de veinticuatro años de vida que lo que pude llevar a cabo hace una semana. Diré en mi defensa que de tratarse de una mera anécdota, la de esta experiencia de barrera, no habría configurado la búsqueda de información que compone este proyecto en base a ello.

Qué o quién se es, en tanto que se ha sido y por tanto se es, constituye el punto de partida en el estudio de lo pretérito.

Es harto interesante ver hasta qué punto se han arbitrado rutas respecto de la filosofía del tiempo. El principal motivo del efecto de inaccesibilidad que produce este campo parte, por un lado, de la imagen estática proyectada de lo pasado y, en la vertiente inmediata a ello, la consumación perenne del presente en pasados constantes.

Slavoj Zizek (Liubliana, 1949), digno filósofo, sociólogo, psicoanalista y crítico cultural sinvergüenza (positivamente hablando) del nuevo siglo, hace un análisis en su obra *Acontecimiento* que ha constituido un pilar en mi investigación. Dice Zizek que "el verdadero acontecimiento es el Acontecimiento de la subjetividad misma" (Zizek, 2014: 53). Les reventaré la sorpresa. Zizek concede, tras una maravillosa trayectoria de sorteo de obstáculos -digna del mejor de los galgos-, que hemos vuelto al principio: una primera definición de Acontecimiento como acto de re-definir (Zizek, 2014: 163).

A pesar de un primer estadio de derrota, se nos presenta la oportunidad de asistir al acontecimiento como parte del reducido grupo de espectadores del mismo y, acaso, se nos brinda el ser usuarios del mismo.

Atención: a este punto daré definición del uso que haré de 'espectador' y 'usuario'.

Espectador queda definido dentro de los márgenes tradicionales de aquel que asiste, en carácter especulativo; el que ve, este sujeto muchas veces (si no siempre) virtual para el cual se lleva a cabo la construcción de una razón sin preguntarle (en la mayoría de los casos) si está o no de acuerdo, o si le importa un comino.

El usuario, en lo consecutivo será, por tanto, aquel sujeto nacido del estadio previo de espectador que, en un proceso 'acontecimental' pasará de 'asistir' a 'formar-parte-de', bajo la sombra fenomenológica de una 'forma de la verdad' ulterior que se manifiesta plenamente en estos días, bajo mi punto de vista, a través del mundo virtual cibernético que constituye Internet.

A este efecto, del usuario cabe esperar una actitud política perseverante y reincidente, lo que en términos de uso pasaría a la esfera del 'activismo político.'

Lo acontecimental se presenta, pues, como una suerte de referencia que para nuestra fortuna (al menos a priori), podríamos documentar. En cambio, en base a sus características de contingencia de lo "absoluto", nos va a parecer 'imposible' re-tratar el acontecimiento. Citando a Zizek "Lo Absoluto se corroe con demasiada facilidad; todo se nos escurre con demasiada facilidad entre los dedos, y debe tratarse con tanto cuidado como una mariposa. En resumen, lo Absoluto es un acontecimiento puro, algo que sencillamente ocurre-desaparece antes incluso de que aparezca completamente."(Zizek, 2014: 85)

Por suerte, en este caso (aunque sólo sea a modo experimental) vamos a optar por darle la espalda a la lógica.

Llegados a este punto, considero necesario introducir algunos antecedentes a tener en cuenta, haciendo énfasis y profundizando en los aspectos teóricos que he podido extraer de los mismos para poner de manifiesto aquellas características de pensamiento que primero diluyo y acabo volcando en mi obra audiovisual.

2. 1. Sujetos liminales / artistas criminales.

Allan Kaprow, con su obra de 1964 "*Eat*", llevó a cabo una práctica experimental fenomenológica que habría comenzado con pequeñas *acciones* en sitios específicos, llevando a sus estudiantes; de ésta (durante la cual se mezclaban *performers* y visitantes en una suerte de entramado de galerías, plazas y habitáculos, propiciando la inmersión no siempre agradable para el espectador en la acción) Gary Botting observó la similitud del ritmo de los metrónomos con el de los latidos del corazón; se desarrollaban técnicas para provocar una respuesta, se interpelaba al espectador en un diálogo que sostenía sus entrañas en los actos comunes de interacción física.



Figura 2.1.2. Kaprow explicando Household, fotografía anónimo.

En palabras de Kaprow en una entrevista de Robert C. Morgan, dijo que el trabajo en sí mismo, la acción, el tipo de participación era tan remoto de cualquier cosa artística como lo era el lugar. En su mismo manifiesto *How to make a Happening*, dirá: "Forget all the standard art forms" (olvida todas las formas de arte estandarizadas).

La máxima aspiración de éste y otros artistas coetáneos consistía en la destrucción de cualquier límite o demarcación entre arte y vida.

De las muchas formas (formas sin una referencia específica en el espacio necesariamente) en las que pueda manifestarse el arte efímero, el término define una obra de arte que ocurre (formas con una referencia específica en la línea temporal) una sola vez. El discurso lleva inherente, por tanto, lo prescindible de otorgar de cuerpo a la obra, de que ésta sea volcada en cualquier objeto permanente que pudiera ser expuesto en un espacio museístico. Es precisamente para el arte efímero con que, seguidamente de la conformación del grupo en la década de los sesenta, éste alcanza un punto álgido.

A line made by Walking de Richard Long (1967) es sólo uno de los ejemplos de los trabajos de esta naturaleza que, por ser de forma preconcebida sentenciada a la



desaparición, deviene

Figura 2. 1.3. A line made by walking, Richard Long.

en atemporalidad (podríamos considerar que aquí la paradoja supone una herramienta de acción subversiva en sí).

Junto al reclamo de espacio en otros campos de la expresión artística, (con raíces aún hundidas en el desconcierto crónico que acarrease la segunda Gran Guerra) la proclamación del cine y la televisión como manifestaciones cada vez más personales del arte visual, se darán a conocer en Nueva York los primeros resultados del movimiento contracultura¹.

¹ NOTA: Combatir las delineaciones de Fluxus con las de otras corrientes coetáneas impide un análisis más profundo, siendo la capacidad para abarcar las formas artísticas constreñida progresivamente. Así, el concepto de *anticultura* que el proyecto abanderado por Maciunas concebía comparte y, aún más, mantiene una relación de simbiosis con posturas a priori tan contrarias como fueran el Pop Art y el Accionismo Vienés. Esta incoherencia se produce al buscar las diferencias aparentes, que son el resultado combinatorio de perspectivas individuales. En otras palabras, la catalización de conceptos a través de la mano de uno u otro artista siempre van a ofrecer peculiaridades a simple vista. Sin embargo, introduciendo variables en la línea recta que traza la Historia del Arte encontramos más similitudes.

Maya Deren, con su obra "Meshes of the Afternoon"(1943), revolucionaría en gran parte aquel clima, herencia de las avant-gârde, y daría cobijo a nuevas formas de expresión hasta el momento supeditadas a las formas tradicionales que permitía el capital. Después llegarían McLaren y su "Begone Dull Care" (una obra de 1949 donde la sucesión casi epiléptica de imágenes se acompaña de música Jazz embravecida) o el caso de Brakhage con "Water baby moving" (1959) y las fisuras que la despersonalización había anunciado se hicieron irreversibles.

En la obra de Maya aparece el suceso liminal durante el cual (cuando hablamos de características técnicas en la videoocreación, debemos hacer uso de conceptos básicos de origen, dirección y término) se pierde la noción de lo objetivo y lo subjetivo, en una narración donde espacio y tiempo dejan de ser lo que acostumbran en la práctica que precede al film noir. El bucle está tratado desde los mencionados aspectos narrativos hasta la práctica formal, donde es la conmutación de planos y perspectivas lo que provoca la apertura de una nueva línea acontecimental dentro del relato cinematográfico.



Figura 2. 1.4. Maya Deren, 1943.

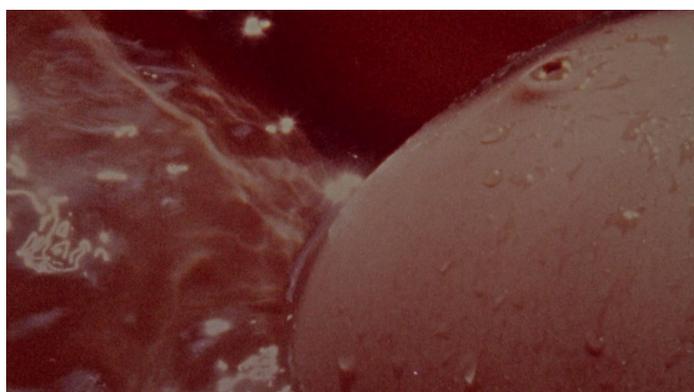


Figura 2. 1.5. Stan Brakhage, 1959.

Nos hemos esforzado hasta este punto en recalcar las influencias de reflujo bidireccional (o, si se permite, circular) que durante la segunda mitad del siglo XX llevará a una lectura confluyente (y de mayor provecho) sobre las líneas de acción de Fluxus, el Action Art, el Pop Art, el Accionismo Vienés y tantas otras erróneamente preconcebidas como "postvanguardias".

Gutai conforma uno de estos 'referentes'. Por la imagen de la figura (fig.x) se dilucida una semejanza entre Pollock y Katsuō; esto es sólo un pequeño respaldo de lo anteriormente propuesto. El ritual está presente en las 'formas' (de nuevo aquí formas como se utiliza el término anteriormente) de Fluxus y sus símiles artísticos; así, lo expuesto a continuación no deja de ser una humilde exposición de estos conceptos mellizos. El rito tiene en la cultura asiática un componente vital y necesariamente primordial, que podríamos contener (sólo con afán comparativo) en la concepción occidental de sublimación².

² NOTA: sublimación no necesariamente ligada a la acepción sexual Freudiana (aunque esto en el Accionismo Vienés trae bastante cola). Sublimación en todo caso tal como lo acuñase Lacan en su Seminario número 4.



Figura 2.1.6. Katsuō Shiraga. 1956.

Una de las formas derivadas del mismo es la danza Butoh, que hunde sus garras en la locura y el desafío que la Segunda Guerra Mundial marcó para las sucesivas generaciones.

Daisuke Yoshimoto es uno de los artistas actuales en Butoh; en su caso, no es tan sólo la performance del escenario la que presta narración a su escenografía interna. Yoshimoto interactúa con ese público que atiende, mirada al frente, a este formato apaisado de la sala; les gira la cabeza para mirar donde ellos miraban. Señala de forma constante, interpela a los

ojos para mirar donde el dedo señala: allí donde el 'tonto mira el dedo', se produce sin embargo la apertura, la grieta para ver al individuo que crea.

En términos más poéticos, la divinidad se sienta junto al objeto de creación ,que no es otro que el ojo que mira por vez primera.



Figura 2.1.7. Kyôkatabiraof body (mortaja de cuerpo), de Daisuke Yoshimoto

Citando a Fernando Pessoa "Con una falta tal de literatura como la que hay hoy, ¿qué puede hacer un hombre de genio sino convertirse, él sólo, en una literatura?"

3. PARTE SEGUNDA: EL PRESENTE.

El vértigo, pero no la angustia [...] nos documenta sobre la evidencia del ser; [...] sobre una experiencia de suspensión. [...] Aquello que se siente y resiente en el vértigo como causa de dicha suspensión es el límite [...] como límite entre el ser y la nada, o entre el estar en el ser y el sentirse abocado hacia el no ser. El vértigo da testimonio de esa suspensión limítrofe, de naturaleza ontológica, entre ser y no ser [...]. Vértigo relativo al límite y al ser del límite; y al límite que trans/parece entre ser y nada; o entre razón y locura. (Trías, 2013: 63-65)

Ha llegado el momento de poner en órbita el concepto del límite en base al sujeto identitario.
3

Las bases teóricas se sustentan en la obra de Trías (nacido en Barcelona, 1942) y se desarrollan alrededor del 'ser del límite'. Vamos allá.

3.1. 'Yo no he sido'

Esta frase perteneciente al 'folklore audiovisual' contemporáneo (frase emitida por Bart Simpson en el show televisivo referencial por excelencia de las últimas décadas, Los Simpsons) nos plantea un interesante punto de partida respecto de la concepción autoidentitaria limítrofe (este término 'limítrofe' es acuñado bajo la visión de Eugenio Trías como "habitante del límite"). Un pilar para la adecuada justificación argumental de este proyecto ha sido el análisis de ese primigenio 'yo' en la búsqueda de una trayectoria hacia el 'nuevo yo'. Esos 'yo' y 'nuevo yo' son el mismo 'ser del límite' que Trías califica de limítrofe. La topología del límite que traza arroja formas circulares: "la mediación del límite no provoca términos plenamente idénticos en su propia contra-dicción sino que muestra una disimetría fundamental y fundacional incardinada en la esencia misma." (Trías, 2001: 88)

En esa descripción, **Identidad** aparece junto con **Diferencia** como las "esencialidades" propias de la esencia del límite que éste puede determinar, ninguna de ellas subordinada de la otra, ambas potencias halladas en proceso natural de auto-reflexión del límite dentro de sí. Esto quiere decir que el acontecimiento del ser del límite, la identificación, se produce en reflexión, siendo lo mismo y difiriendo del 'no ser', de la nada.⁴

¿Qué propicia la connotación negativa del 'no ser' entonces? Nicolás Bourriaud señala la 'ex-forma' (Bourriaud, 2015) como aquello que, siendo excluido, es sin embargo llevado a primer plano. Aquello que 'no pertenece', que 'no es', se conceptualiza como la némesis cuando es en realidad una forma prima y aglutinante, 'encontrada' en un proceso simultáneo de exclusión e inclusión.

³ [El análisis que se va a llevar a cabo a lo largo de las próximas páginas es de características ensayísticas y de una temática acaso salpicada de metafísica. Cada pequeña falla que pudiera destilarse de su lectura vendrá, en la medida de lo posible, pomenorizada en base a un criterio personal.]

⁴ [Lo notable en Trías en casi la totalidad de su discurso radica en una actitud de mediar y ampliar, sin denostar o entronar de manera categórica o fundacional. Por ello constituye una referencia tan importante en mi línea argumentativa acerca de la dualidad primordial del Arte.]

A este punto aprovecharé para exponer primero el diagrama de trías y luego aquel que en lo sucesivo defenderé como propio y legítimo:

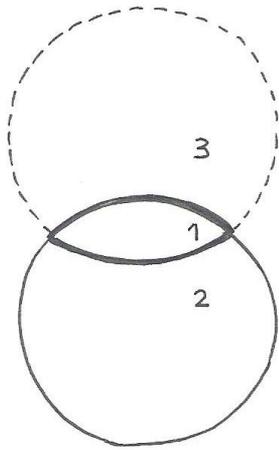


Figura 3.1.1. Diagrama de Trías

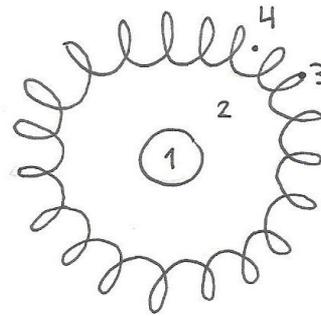


Figura 3.1.2.. Diagrama propuesto

En el primer diagrama, Trías establece las acepciones ‘cerco fronterizo’ (1), ‘cerco del aparecer’ (2) y ‘cerco hermético’ (3). En el diagrama propuesto, se establecen ‘esfera óptico-lógica’ (1), ‘espacio acontecimental’ (2), ‘circuito liminal’ (3) y ‘espacio místico’ (4).

A diferencia del modelo de Trías, tendremos que ‘inflar’ un poco el diagrama que expongo para entender la disposición de sus partes, además de llamar la atención sobre el carácter orientativo en virtud de la comprensión del mismo. La novedad de este planteamiento es la

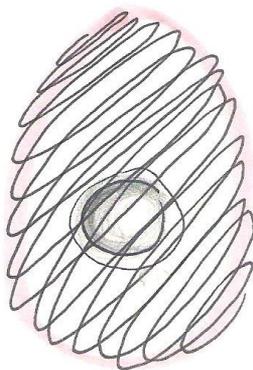


Figura 3.1.3. Propuesta boceto

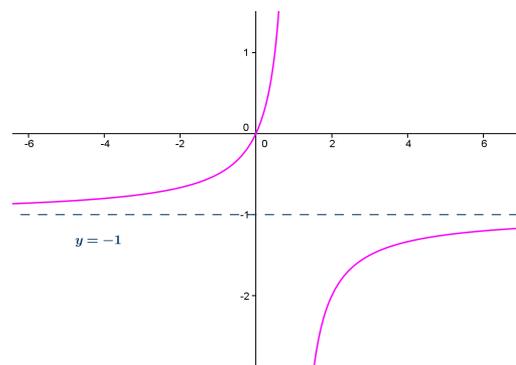


Figura 3.1.4. Asíntota horizontal

de

la visualización de la permeabilidad entre los ‘espacios’ y la disposición del circuito liminar.

Al componer este diagrama del límite, doy para su uso práctico el siguiente enfoque: así como expuse en un trabajo anterior, cito textualmente 'Lo que vemos está estrechamente ligado a lo que no vemos de forma similar a cómo una asíntota tiende a cero de forma infinita en una función racional':

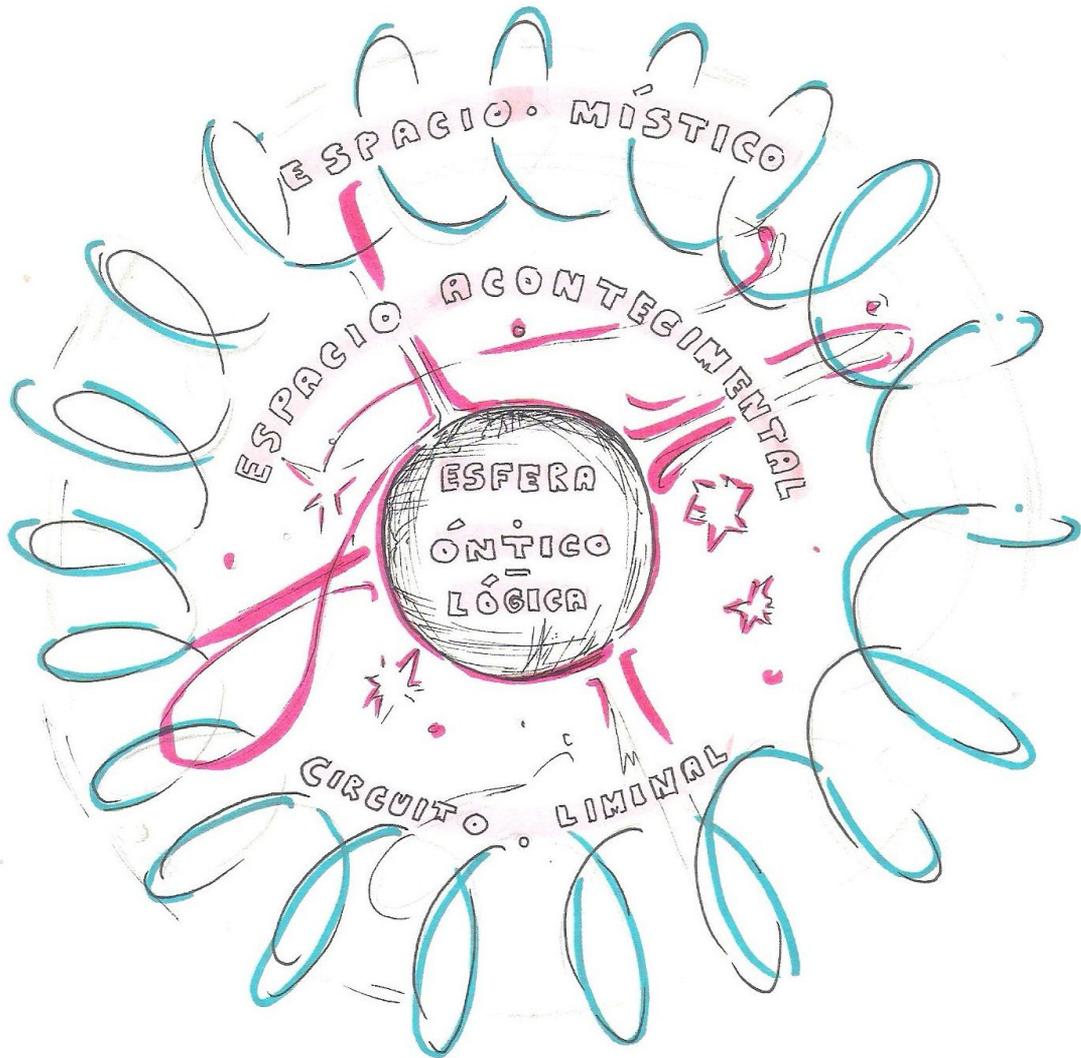


Figura 3.1.5. Diagrama del límite.

1· Esfera óptico-lógica:

habitada por el ser (del límite) habríamos de aprovechar el avance de Trías respecto de su dualidad Identidad/Diferencia. No nos conciernen los órdenes, las leyes que rigen los ejes cartesianos, de ahí que sea una esfera y no una circunferencia.

2· Espacio acontecimental:

podríamos calificarlo como un ambiente cargado de energía, una especie de 'sitio', de huso geográfico donde se llevan a cabo los fenómenos acontecimentales; como el 'lugar' que Zizek dibuja en Acontecimiento, una especie de caldo donde se produce la paradoja acontecimental

3· Circuito liminal:

el recorrido trazado por el límite es como una espiral; ¿qué impide que sea atravesado? Su naturaleza fronteriza viene establecida por una perspectiva construida sobre procesos ocurridos en el espacio acontecimental; vendría a ser, junto a la esfera óptico-lógica, una especie de "check point", un punto de guardado, desde cuya posición y visibilidad, alejado del constante cambio de los espacios acontecimental y místico, el ser puede "ver" lo que ocurre a su alrededor. Es un circuito porque la estaticidad en el proceso de ejecución de 'ser del límite' le llevaría de vuelta, como una corriente, como las mareas, a la esfera óptico-lógica.

4· Espacio místico:

'místico' por utilizar un denominativo, si se quiere un anagrama, distinto del de 'lo sagrado' (la connotación que carga 'sagrado' en occidente me hace oír esta palabra con un acento católico que me distrae) aunque el del 'Aparecer' de Trías podría ser mucho más acertado. Es un espacio de acceso a través del circuito liminar o del espacio acontecimental (la diferencia estaría desde cuál de estos estadios o 'estados del ser' se parte para acceder a este espacio místico; uno es casi la representación figurativa del raciocinio, (aunque esto no nos es pertinente aquí) y lo otro parecería el estadio de los impulsos regido por el azar. No nos dejemos avasallar y revisemos en caso de duda cada uno de los atributos hasta ahora descritos). No puede utilizarse únicamente un proceso racional o en virtud de lo meramente simbólico-espiritual. Nótese, de nuevo, que no existe una diferenciación que aísle unos de otros 'sitios'. Es a este punto donde considero este diagrama válido y acaso práctico, a efectos de una manifestación teórico-visual un poco más versátil de la reflexividad del límite.

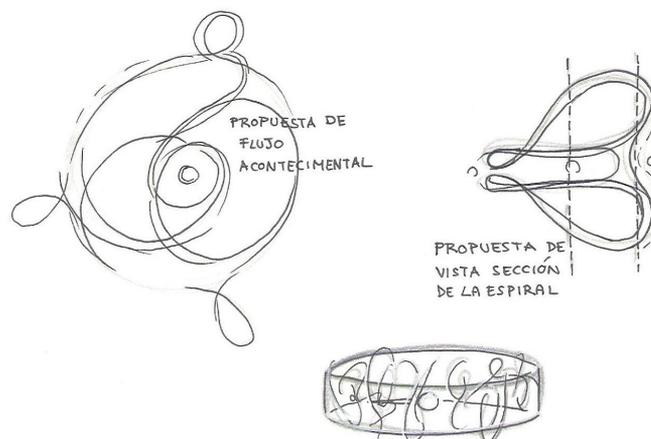


Figura 3.1.6. Propuestas en boceto.

Nos topamos con un origen matricial, un acontecimiento y unos términos, unas cotas temporales para designar lo trágico de la situación: el futuro (este futuro está encorsetado bajo la condición del presente, que a su vez es pasado conforme tiende hacia ese futuro).

Los paradigmas conceptuales alrededor de la filosofía del tiempo y el espacio, así como para el límite, conforman una especie de puntos de guardado, esos 'check points' referidos previamente, desde cuyo estado de equilibrio podemos observar los avances del pensamiento contemporáneo, el cual a su vez se apoyará en los gigantes de piedra del pensamiento pasado.

En el pensamiento que propone Trías en 'Ciudad sobre ciudad' respecto de la inercia de las llamadas por él 'estrellas binarias', a saber la 'razón fronteriza' y el 'suplemento simbólico' (que por acotar referiremos aquí como razón y símbolo) se establece una relación de equilibrio y ruptura con los 'puntos de inflexión' en las edades del pensamiento. En términos más generales, se amplían los márgenes para ofrecer una división entre las dos grandes Edades del mundo: la Antigua y la Moderna. En esta escisión orientativa, se habría erigido una primacía del símbolo en la primera edad y de la razón en la segunda; en esta línea, una situación donde el equilibrio de ambas partes que no quedase traducido en un 'mero relato acontecimental' residiría en la aceptación de la naturaleza limítrofe para su ensayo en las formas racionales y simbólicas que proponen cada uno de los dispositivos de lenguaje.

En otras palabras, y pertinentemente, a través del Arte.

No puede entenderse el arte en el modo en que tratamos con las formas de las que dispone, las formas artísticas. Así, deberemos zambullirnos en una sensación primitiva de ambigüedad que ofrezca una lectura amplia, neutral y objetiva; para no llamar a error, iré aún más allá: no podemos solicitar una 'manera' subjetiva si queremos toparnos con el accidente conceptual que 'crea' dicha subjetividad.

Básicamente, para empezar a analizar el Arte hay que abrazar aquella absurda aunque meretoria categorización donde 'Arte es Todo' y acaso 'Todo es Arte'. Esto nos llevará al estadio de inconformidad para unos e incomodidad para otros: hemos llegado al ecuador de nuestro viaje.

3.2. La última 'contemporaneidad' o el Presente 'moderno'.

Para Andy Warhol, acoger el "todos somos artistas" lanzado por Maciunas tuvo efecto en su producción de contenido audiovisual. Muestra de ello sea "Poor Little Rich Girl" de 1965, donde aparecerá Edie Sedwick en un papel autobiográfico entre la crítica y el juego narrativo referencial de todo aquel mundo dramático y predominantemente estético que Andy abanderaba. En las "Ciao! Manhattan Tapes", unas grabaciones que produjeron John Palmer y David Weisman en las que se puede escuchar a Edie narrando episodios de grave crudeza, mientras las imágenes de la superstar de Warhol se suceden en una rutina de eventos típicos en lo que concernía a aquel mundo; Warhol, y más directamente Palmer y Weisman, tomaron como material la experiencia vital de un sujeto y la moldearon bajo una apariencia estética.

Dicha apariencia es el molde para la crítica al molde, de forma que tras la persona, el atavío de la persona y la acción (transferidas a una grabación) implica al espectador y lo señala culpable.



Figura 3.2.1. Edie Sedwick en la película Ciao! Manhattan.

En el accionismo vienés, las líneas de acción de Günter Brus le llevaron a la automutilación, partiendo de las mismísimas raíces del antiarte. El propio Brus diría que en la época del accionismo vienés podía uno pintar lo que quisiera, que sin embargo el resultado no era nunca una pintura. La sugerencia está impostada, se produce un control del desgarrar, una selección del dolor que asume las demarcaciones que impone la propia pintura para redefinirla no-pintura.

En casos como el de Brus el artista atraviesa al artista, bastante a menudo de forma literal, apelando al 'otro', que acaso no siempre sea el espectador, sino una entidad alojada en el campo de batalla interno; de cualquier forma, es considerado uno de los padres de la performance, que usualmente y con descaro requieren un público para su (trans)formación.



Figura 3.2.2. Gunter Brus, Self Painting.

Existe una relación inmediata, a priori, a niveles formales entre Brus y el artista BBB Johannes Deimling (1969, Andernach, Alemania), quien describe su trabajo dentro de las características del 'arte povera performativo'.



Figura 3.2.3. Johannes Deimling.

El interés de este artista en relación con nuestra temática se liga íntimamente con una búsqueda visual prima que tiende a la creación de un imaginario holístico de las 'banalidades' cotidianas. Según el propio Deimling "no es la acción la que hace la performance, sino la calidad de una imagen creada en combinación con materiales, objetos y acción que se corresponden con espacio y tiempo."



Figura 3.2.4. Michael Groisman, Transferencias.

Michael Groisman, por otro lado, propone un tipo de acción artística que avanza el siguiente punto: el ritual se propone desde una actividad concreta, con un resultado preestablecido. Esto es, lo único que queda por encontrar es la propia acción, la vivencia de la misma para cada sujeto y, con ella, el efecto (el más que mencionado fenómeno, podríamos decir) que surta en los mismos. Así, en sus *Criaturas* (2011) casi intuimos un Beuys del siglo XX (baste decir esto para llevarnos las manos a la cabeza; contamos con -y aplaudiremos- ese riesgo) tratando al otro como instrumento de práctica experimental. Será con su obra *Transferencias* (1999) con la que podamos vislumbrar una similitud con los planteamientos que propongo en mi producción.

En esta línea introduciré la obra 'armor', resultante de la composición de dos piezas que fueron proyectadas de forma independiente bajo una línea argumental única. Las piezas originales fueron tituladas 'power glove' y 'uselegs'.

Lo no creado. Lo no nacido. ¿Dónde se halla el límite expresivo cuando algo no es?

Para *power glove*, existía un imperativo de recrear el no espacio en base a una expresión objetual. Su "origen" se inserta en el tratamiento del entorno espacial que las manos rodean

y que rodea a las manos. Supuse aquí el emplazamiento del límite para concretar el concepto de objeto: no hay nada, y sin embargo podemos abrazar esa carencia (se combinan términos opuestos de ausencia, de falta, y existencia), esa experiencia de "otredad" entre las manos gracias a un simple fenómeno natural (cada guante tenía varios imanes, dispuestos de forma que ambas manos se repelían entre sí).

Los fenómenos anuncian y proclaman la exploración del espacio y el tiempo al ser la manifestación ulterior de las reglas del universo.

Cuando nosotros, como sujetos, hablamos de límite, nos encontramos primero con la propia piel. La propuesta de 'armor' se basaba en la concepción del límite, no como perímetro sino como espiral, lo que ya se explicaría con el diagrama que se desarrollaba en páginas anteriores, en propuesta (no en oposición) al modelo de Trías. De este modo, entramos en un sistema similar a aquel de la reconcepción de las cuatro dimensiones, donde infinito no es ni futuro ni pasado sino el crisol de la naturaleza ambigua del presente.

¿Qué motivos impulsan la funcionalidad del objeto? Si conocemos alguna excepción a la regla, esta se dará en el campo al que se aplican las artes. Arte no es excepción en sí, no es el lugar de confort ni el territorio neutral del pensamiento. Las herramientas del arte responden a necesidades extremas de revolución psíquica y física (si acaso pudiésemos tratar este todo como polos opuestos de un mismo imán).



Figura 3.2.5. fotograma de 'armor'

En tanto que *power glove* llevaba implícito un mensaje políticamente activo, la segunda pieza 'uselegs' (un juego fácil entre inútil y piernas) requiere desembarazarse de cualquier leitmotiv.

Entramos con ella en el terreno de lo desapropiado, donde el propio cuerpo se convierte en un soporte material que activa un mecanismo disfuncional (entendiendo este término como sin función de raíz, sin un origen, sentido, dirección o fin) que envuelve al mismo sin otorgarle practicidad, mejora o problemática alguna. El objeto se torna no-objeto en tanto que pone en duda los parámetros función, actividad y utilidad.

De este modo, *armor* unifica ambos desarrollos conceptuales, demostrando que en la práctica artística no se ofrece otra recompensa que la de la misma experiencia fenomenológica sustraída. La experiencia no es tanto la de revestir como la de llevar a cabo dicho acto relacional.



Figura 3.2.6. detalle de power glove.

En base a esta hipótesis, el límite, así como no acota realmente, es la única excusa para el desarrollo del no-límite, esto es, como indicábamos, la proyección de lo infinito y lo inexplicable. No se trata de buscar explicación a una u otra faz, los rotundos sí o no, sino de encontrar en la falta de comodidad de la duda un lugar desde el cual trabajar y crear. Trazar una espiral alrededor del sujeto inamovible de la razón.

Si el Hacedor de Estrellas es Amor, sabemos que esto debe estar bien. Pero si no es Amor, si es alguna otra cosa, algún espíritu inhumano, esto está bien. Y si no es nada, si las estrellas y todo lo demás no son sus criaturas y subsisten por sí mismas, y si el espíritu adorado no es más que una exquisita creación de nuestras mentes, entonces y otra vez esto está bien, esto y ninguna otra posibilidad. Pues no podemos saber si el amor ocupa su posición más alta en el trono o en la cruz. No podemos saber qué espíritu gobierna, pues en el trono se sienta la oscuridad.

Sabemos, hemos visto, que en la disipación de los astros el amor es crucificado, y justamente, probándose a sí mismo, y para la gloria del trono. Nuestros corazones reverencian el amor y todo lo que es humano. Sin embargo también saludamos el trono y la oscuridad en el trono. Sea Amor o no Amor, nuestros corazones lo alaban, por encima de la razón. (Stapledon, 2003)

3.3. 'Si Mahoma no va a la montaña...'

Una inversión de los términos soluciona: '...la montaña va a Mahoma.' Pero, ¿qué pasaría si, contra todo pronóstico, el Profeta sí que fuese a la montaña? Podríamos hablar de que la situación primera establece la singularidad de la segunda, a pesar de que no cabe esperar que una montaña haga movimiento alguno, por mucho don de la retórica que se tenga.

A este efecto, se anula esta posibilidad futura mediante el registro opuesto en el presente en base a un pasado hipotético. Se producirá un en-si-mismamiento temporal, esa vuelta a lo matricial, antes de llegar a conjugarse un efecto a posteriori. El juego es interesante hasta el punto en que, efectivamente, Mahoma fue a la montaña, y fue esto lo que hizo que fuese posible que la montaña se moviese (incluso aunque el pobre profeta se hubiese quedado en casa; era más que probable que la montaña tocara a su puerta). Esto se debe a que la frase original es 'si la montaña no va a Mahoma, Mahoma irá a la montaña', escrita por Francis Bacon en uno de sus ensayos.

¿Qué ha ocurrido? Basando una hipótesis en un error (aun sin saberlo, o sabiéndolo) descubrimos que la respuesta estaba dada de antemano, antes de establecer ningún medio que generase dicha hipótesis. La fórmula de la paradoja.

Ocurre algo similar con el bucle. El bucle, la paradoja, lo lineal que es cíclico y viceversa, establece un sistema cerrado sin límite.⁵

No obstante, hablamos de aspectos teóricos que poco o nada pueden sostenerse en base a los términos cuatridimensionales 'reales'. Sin embargo no vamos a enterrar aún este olor a platonismo.

En la biblia del universo cibernético, Wikipedia, encontramos una explicación magnífica para alumbrar el proceso al que vamos a someternos:

⁵ [podríamos establecer aquí, en el origen, la cita, y entonces sí tendríamos que aceptar ese límite]

El problema de la dirección del tiempo se nos presenta a partir de dos hechos irresolublemente contradictorios:

- 1. Los fenómenos estudiados por las leyes físicas fundamentales son reversibles en el tiempo. Esto es, cualquier cosa que pueda moverse hacia delante en el tiempo puede hacerlo igualmente hacia atrás. O, dicho mediante un ejemplo, a los ojos de la física, no habría distinción, en términos de posibilidad o verosimilitud, entre aquello que sucede en una película, ya se proyecte la película adelante o hacia atrás.*
- 2. En segundo lugar, en el nivel macroscópico, nuestra experiencia del tiempo, contrariamente, presenta la característica fundamental de su irreversibilidad. La taza de porcelana que se cae de la mesa se rompe contra el suelo, sin regresar volando nunca a recomponerse sobre la mesa. Tenemos recuerdos del pasado, pero no sabemos nada del futuro. De igual modo, sentimos que podemos cambiar el futuro, pero nunca el pasado.*

El problema en la 'solución' de la causalidad radica en que, a este punto, se crea una proyección circular resultante de la "causa-efecto" en la relación entre el pasado y el presente y de éste último con el futuro. Es decir, *el motivo de que no esté en nuestra mano afectar al pasado y sí el futuro, es porque **no podemos** afectar al pasado y sí al futuro.*

En consecuencia, esto no podría esclarecer el ejemplo de la taza. Por otra parte, percepción y acción quedarían bien explicados mediante esta teoría de la causalidad (Buehner observa que "la causalidad infunde una distorsión subjetiva en la mente de las personas"(En recurso electrónico, 2012)

Internet es realidad virtual, pero al fin, realidad. En lo antecedente a su nacimiento, habría sido prácticamente imposible realizar con franqueza, con el maltratado "realismo", un ejercicio de manipulación de la realidad como el que se produce, por ejemplo, con la postproducción audiovisual. Ya se trató en el cine primitivo (utilizaría el término de cine 'clásico' tan sólo en el modo que lo hace Mark Cousins, esto es, cuando se refiere al cine asiático de las primeras décadas del siglo XX) crear ilusiones mediante la utilización de lo que hoy día conocemos bajo el calificativo de "efectos especiales".

Las formas artísticas convencionales, sea ya en la pintura o en la fotografía, han echado mano del movimiento (o de la falta de éste) para la representación del tiempo. Esta es una consecuencia de todo lo expuesto anteriormente; nuestra percepción encuentra límites a la hora de desvincular una cosa de la otra a nivel analítico, de la misma manera que nuestro cerebro encuentra numerosas complicaciones al intentar abarcar el concepto de infinito.

En este aspecto, por ejemplo, y como aparece en la propuesta de Buehner, no tendremos la misma sensación de transcurso viendo un film americano convencional que viendo una cinta *Neuer Deutscher Film* (comprendido entre los años 60 y 80). Contemplemos el ejemplo entre ver tres minutos de un filme de Volker Schlöndorff y otros tres minutos de un filme de Spielberg: nos va a parecer que el tiempo sometido a nuestra percepción, siendo el mismo, se nos alarga o estrecha en uno y otro caso (aunque esto pueda depender en última instancia de elementos tan sutiles como la paciencia o el gusto del espectador).

A este punto, esta propuesta de experimentación estética de las formas del tiempo será, irremediabilmente, el *loop* o, en su traducción contemporánea en internet, el *gif*.

En el loop nos vamos a encontrar frente a un sistema donde las imágenes que comienzan y acaban (según la edición del mismo) pueden establecer un principio y un fin, o por el contrario, reproducirse de la misma forma, exactamente igual, de manera infinita. El concepto del bucle es aquí una interesante propuesta para escindir (teóricamente) el tiempo de sus planos.

4. PARTE TERCERA: EL FUTURO.

“Yo espero que algún día parecerá una avilantez esta osadía de llamarse ‘moderna’ a sí misma una época.” (Ortega y Gasset, 1966)

Para la defensa de la honestidad en mi trabajo, es necesario partir de una postura ambigua: no podemos considerar que las raíces de la (mal llamada) ‘modernidad’ se hundan en el último lapso de tiempo de trescientos años⁶ como tampoco podemos permitirnos la absorción de flujo informacional total en una época donde la sobrecarga informativa impide que nadie sepa ‘todo’ de una sola cosa.

Existe en cambio, una tercera opción: matar al posmodernismo.

Esta tercera posibilidad de redención y comunión entre los dinosaurios y las larvas del pensamiento pasa por reestructurar, redefinir y acotar las rutas informacionales; sobre decir que debe llevarse a cabo semejante proyecto acogiendo la subjetividad en su infinita totalidad. La Ambigüedad, así como la autonomía, requiere de un esfuerzo mayor, mucho mayor que el del posicionamiento absolutista especializado (actual aplicación de individualismo). Este esfuerzo es el que llamaremos aquí de la Individualidad. Cada cual escoge las cotas de su, digamos, evolución identitaria. La política, por ende, requerirá Responsabilidad.

Así, Ambigüedad, Individualidad y Responsabilidad estarán redefinidos en este proyecto de investigación de la siguiente forma:

- Entenderemos por Ambigüedad el proyecto de visión expandida que comprende la simulación de cualquier práctica humana, a efectos de conjugar nuevos términos en la búsqueda de soluciones (conste que esto no constituye una apología de “el fin justifica los medios”. Bajo mi punto de vista, la demagogia debería ser utilizada para fines puramente ociosos y ornamentales; no así para con el Arte⁷).

- Entenderemos por Individualidad el estado latente del sujeto en virtud de un ‘yo’ futuro mejorado; no se trata de una opción demoníaca o salvaje. Sin embargo, los sistemas económico-sociales se han preocupado de llevar este estado pro-acontecimental a un permanente estado embrionario que, si no nunca rara vez, permite la configuración de un ‘yo’ proyectado o posibilita la reescritura del ‘yo’ presente.

- Entenderemos por Responsabilidad la aceptación pura, desprovista de intereses que residan en cualquier otro lugar alejado (sea de tipo físico, espacial o temporal) del reto y sus consecuencias: esto quiere decir que el estado latente, ante la circunstancia acontecimental, necesariamente, se rompe.

⁶ [Llevando con ello a los abuelos del pensamiento a coger polvo en los museos y estableciendo un sistema de manual para aprehender su obra; éste trabajo corresponde a otro de los dispositivos del lenguaje simbólico: la religión. Está en nuestras manos el preocuparnos por discernir los significados para evitar la aceptación categórica del error, el cual merece no menos que un análisis ensayístico. En el error, que es la excepción, la faz menos popular del fenómeno, siendo en sí acontecimiento, se planta con demasiada frecuencia la semilla de la ‘verdad ideal’, cuando es necesaria la vuelta al origen.]

⁷

[En su aportación “Ornamento y Utopía”, José Luis Brea (Brea, escribirá: “[...]si creer todavía en una fuerza utópica del arte puede resultar iluso, ceder a una concepción puramente ornamental del arte no puede significar sino incurrir en el más grave de los pecados contra el espíritu: parafraseando a Loos, tomar al arte por ornamento todavía debería constituir, también en mi opinión, grave y aún grosero delito.”]

Hablábamos en último término de ‘responsabilidad política’. Ya he definido los términos del uso que daré a ‘responsabilidad’, y preferiría poder contar con que sabemos de qué hablamos cuando se trata de política o, al menos, de qué no hablamos. Por esto voy a utilizar la acepción de Wikipedia⁸:

“Constituye una rama de la moral que se ocupa de la actividad, en virtud de la cual una sociedad libre, compuesta por personas libres, resuelve los problemas que le plantea su convivencia colectiva. Es un quehacer ordenado al bien común.”

Si de algo podemos hablar cuando hacemos una referencia al futuro desde la experiencia en la búsqueda del límite identitario es de Responsabilidad. En este punto la apertura acontecimental sin precedentes del estado identitario latente se va a producir hacia la dirección opuesta y complementaria: la Otredad.

Zizek hace un análisis del pensamiento de Lacan según el cual:

Para Lacan, lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real son las tres dimensiones fundamentales en las que habita un ser humano; la dimensión Imaginaria es nuestra experiencia directa vivida de la realidad, pero también de nuestros sueños y pesadillas - es el dominio de la apariencia, de cómo las cosas aparecen ante nosotros-. La dimensión Simbólica es lo que Lacan llama el <<gran Otro>>, el orden invisible que estructura nuestra experiencia de la realidad, la compleja red de normas y significados que hace que veamos lo que vemos como lo vemos (y lo que no vemos como no lo vemos). Lo real sin embargo, no es simplemente la realidad externa; es más bien, como lo expresó Lacan, <<imposible>>: algo que no puede ser ni directamente experimentado, ni simbolizado - como un encuentro traumático de extrema violencia que desestabiliza nuestro universo entero de significado-. Como tal, lo Real sólo puede discernirse en sus huellas, efectos o consecuencias. (Zizek, 2014: 107).

Parafraseando al propio Zizek, la tecnología es el modo en que la realidad se nos revela en la actualidad.

Beuys con su pieza de 1974 *I love America and America loves me*, habla de lo que no es un país, en el aspecto político de la obra; es sin embargo su defensa de la escultura social (llegar a la libertad del individuo a partir de un ejercicio de la creatividad basado en la conversación) lo que moverá las piezas para conformar un, si no nuevo, más amplio espacio comunicativo.

Si analizamos la superficie, tienen bastante en común las manifestaciones contemporáneas con las marchas festivas que Beuys convocase para, involucrando no sólo sujetos sino viandantes, ciudadanos (las facciones políticas intrínsecas en tanto que *sociedad*), se pusiera en tela de juicio su propia condición de artista y la ausencia de valor (y valores) en estos condicionantes. En la línea que Beuys innegablemente encontró una debilidad, su verdadero objetivo, era resquebrajar la sensación de estar en uno u otro lugar, esto es, como artista creador o como sujeto espectador; esta dualidad afectaba y aún afecta en las perspectivas de lo que es, fue y debería ser el arte.

⁸ [(así es, no voy a utilizar la acepción de la Real Academia Española por motivos, precisamente, de responsabilidad política)]



Figura 4.1. Beuys en 'coyote' o 'I Love America and America Loves Me'

En 1968, lleva a cabo la acción "Ja Ja Ja Ne Ne Ne", una acción acústica de dicción, donde se transforma el contenido de forma constante y, al mismo tiempo, parece permanecer estático. Podemos decir de Beuys que es, antes que artista, un provocador, si bien no en el sentido clásico de la palabra. Marina Abrahamovic dice poder "percibirle aún en su totalidad" cuando se hace referencia a la situación del mundo artístico, a raíz de un homenaje al artista. Se habla de Beuys como un pedagogo; no es el primero en recibir tal título, sin embargo rige decir que es bastante acertado.

La pedagogía del arte no radica en la traducción de lo insondable hasta convertirlo en moneda de cambio para el sistema museístico. Lo pedagógico en el arte plástico (acotaré en este punto los campos artísticos que utilizo como ejemplo como quien pone nombre a los dedos de una misma mano) es intrínseco a éste, así como lo es a la literatura: no es real la necesidad de un catalizador (léase intérprete) para transformar, para trasladar el mensaje y hacerlo masticable.⁹

Deberíamos reconocer de una vez por todas que el mensaje artístico es, en sí, todo lo que necesita ser, y que el medio es válido sea cual sea el efecto que dicho mensaje a través del mencionado medio se da, como acontecimiento, independientemente de que el receptor lo tome o lo deje o desconozca completamente el contenido original del mismo, tal y como ocurre en el mayor número de casos donde la ponencia artística queda supeditada al beneplácito de un público que, en demasiadas ocasiones (en la inserción en el sistema tradicional del arte), es fantasmal o anecdótico.

⁹ Hago constar, para evitar malinterpretaciones, que de lo que hablo es del traslado obligado de mensajes, de aquello de 'tienes que explicar qué es esto que haces/piensas/creas'; ejercicio que al parecer todos los artistas deben practicar por su condición de artistas. De esto ha de deducirse que se contemplan como ejercicio válido la interpretación individual desde la defensa de dicha individualidad. Esto no denosta la crítica de arte, pero a mi parecer, la responsabilidad que exige el papel del crítico parece desvanecerse justo en el momento donde empiezan a exigírsele al artista una serie de condiciones.

De la aparente banalidad en la performance es a raíz de la cual introduciremos a Bas Jan Ader; Ader, cuya temática pasa ciertamente denostada por esa supuesta trivialidad, lleva al extremo (aunque sin pretenderlo) una modalidad práctica ritual similar a ésta que venimos hablando, con la obra trágicamente inacabada *In Search of the Miraculous* en 1975. Poco que decir al respecto que no se haya debatido y siga siendo objeto de debate; Ader no consintió en facilitar información sobre un contenido que permanece inherente a la esfera interior de cada entidad. *I'm too sad to tell you* es la forma directa de la obra en sí. Cualquier análisis ulterior queda supeditado a este manifiesto. De aquí, manifiesto y manifestación es, con todo, refracción, ya que escapa a la naturaleza de reflejo del fenómeno: es en cambio (en sí) dicho fenómeno.



Figura 4.2. In search of the miraculous, Jan Bas Ader.

5. PARTE CUARTA: LO DESCONOCIDO.

No hay posible acceso experiencial directo e inmediato hacia el misterio; ese misterio está aquí, aquí mismo, pero sólo puede documentarse a través de un límite; el límite que nos constituye; el límite que nos impide ese cauce experimental sin mediación. (Trías, 1967: 34)

Tras haber trazado un recorrido temporal, vamos a enfocar nuestra atención hacia este otro (no)lugar, el de residencia de la Otridad, lo Desconocido. En este apartado, sin embargo, a diferencia de los anteriores, no sólo llevaremos a cabo un análisis ontológico y metafísico, sino que vamos a poner de manifiesto y en relación las características de las obras artísticas producidas y sus formas. Aquí se pondrá de manifiesto además, primero el estado de la cuestión, y luego las conclusiones pertinentes. Además, se dará forma a la proyección resultante del trabajo que se ha llevado a cabo, haciendo hincapié en lo innovador de su propuesta.

Escribe Virilio sobre Abel Gance (Virilio, 1988) que en 1972 vaticinaba acerca del cine: *'quizá cambiará de nombre y se transformará en el arte mágico de los alquimistas, algo que jamás debería haber dejado de ser: un hechizo, capaz de suscitar en los espectadores a cada fracción de segundo esa sensación desconocida de ubicuidad en una cuarta dimensión, en la que espacio y tiempo quedan abolidos'*. Esta visión de Gance es curiosamente premonitoria de lo que expondré como una noción algo más allá de los convencionalismos alrededor de la producción audiovisual contemporánea; lo que he decidido bautizar como 'vídeo expandido'.

5.1. ¿Por qué el vídeo? Sobre lo cotidiano y la banalidad.

En una sociedad donde el número de imágenes que 'percibimos'¹⁰ por segundo supera a la misma relación que se da de fotogramas en una película (el referente conceptual de película se va a utilizar para poder emitir comparativas entre los formatos normalizados)

En este contexto, el vídeo, en sus características funcionales, podría sustituir la definición de la realidad social contemporánea, la realidad actual, donde a través del universo de las redes sociales, se crea una burbuja informacional solícita de un perfil del 'usuario' (usuario espectador aún) y el mantenimiento del mismo.

Con esto y con todo, los formatos cinematográficos convencionales establecen unos márgenes que responden al sistema de consumo (no en vano está definido el cine comercial como cine de consumo). En este aspecto, encontramos un escalafón respecto de la marea mainstream en el cine alternativo, donde se produce un fenómeno de escape del marco tradicional. Los tiempos del vídeo, las duraciones de las secuencias, la disposición de los planos; el hecho de que la cámara suponga al espectador que se sienta frente a la pantalla una cota liminar ya familiar, todas estas imposiciones escapan al interés que aquí nos es pertinente.

¹⁰ [los síntomas de la percepción están sujetos a acontecimientos circunstanciales de lo más variopinto; pero partiremos de una percepción sujeta, a priori, al contenido informacional de la imagen; también nos es válida una imagen dada a través de medios auditivos o tangibles; 'imagen' en este caso como objeto representativo del objeto, meta-objeto en algunos casos, con una connotación de lo ulterior, sin embargo, anterior a la información dada]

Chantal Akerman (1950-2015) practica el uso de una narrativa exenta, basada en la expresión de la cotidianidad en disposición de la subjetividad y en virtud de una honestidad que hará uso de las técnicas propuestas por la nouvelle vague, además de ser una importante activista del feminismo¹¹.

En una entrevista la autora hablará de su obra de 1975 *JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES*, diciendo lo siguiente:

La idea para Jeanne Dielman me vino una noche, y rápidamente apunté algunas palabras. Luego, a partir del día siguiente, lo escribí todo en dos semanas, con todo detalle, prácticamente al estilo de la 'nueva novela', cada uno de los movimientos.

Todo fue por supuesto muy fácil, porque ya lo había visto a mi alrededor-no la prostitución o el asesinato- La prostitución es una suerte de metáfora. Pero ya conocía todo lo demás de primera mano. Estaba en mi sangre. Hice esta película para hacer que estas acciones, que están normalmente devaluadas, cobrasen vida en la cinta.[...] Sentí que lo extraordinario era que ella [Delphine] no era aquel personaje en absoluto.[...] Si veíamos a alguien haciendo camas y lavando platos, alguien a quien normalmente vemos hacer esas cosas, no veríamos realmente a esa persona, así como los hombres están ciegos ante sus mujeres lavando los platos[...]

Delphine era perfecta, porque de repente se hizo visible. (Akerman, 2009)



Figura 5.1.1. Fotograma Jeanne Dielman

Chantal mencionará el ritual: todo había sido hecho ritual, en un modo de sustituir el ritual judío, donde todo se ritualiza. Es un modo de sustitución por parte de esas acciones de

¹¹ Además, para esta película Akerman compuso un equipo formado prácticamente al completo por mujeres para demostrar, en contra de lo que se suponía y daba por hecho en la época, que era más que posible llevar a cabo todo aquel trabajo en condiciones de equidad.

rituales abandonados que, para Akerman, acarrear de algún modo cierta paz. Sabiendo (habla del personaje) lo que va a hacer cada momento del día, y lo que hará a continuación, consigue mantener al margen la ansiedad. En el momento en que no tiene nada que hacer y se sienta a esperar, se produce la sensación de que algo va a ocurrir: “Es como una tragedia griega, ahí donde sin embargo no hay prácticamente nada.” (Akerman, 2009)

Ahí donde no hay prácticamente nada es justamente el lugar acontecimental, el ‘sitio’ que ocupa lo usual, lo que por familiar, por constituir ese espacio antitético a lo que es ‘diferente’, se nos hace invisible.

La primacía en el discurso de Akerman reside en el gesto de lo cotidiano, lo que es considerado el terreno de ocupación de lo banal. En su obra *Saute ma ville* (1968) aparece llevando a cabo actividades desvinculadas de su simbolismo, descontextualizadas del hábito en un entorno que sin embargo nos es familiar.



Figura 5.1.2. Fotograma de Saute Ma Ville.

Es precisamente respecto de ese entorno desde donde se nos presenta la vía de escape, la alternativa: estamos viendo una cocina, estamos con la chica, el sujeto ajeno con el que nos identificamos en la narración, y solicitamos de ese entorno se nos sugiera un vínculo también identitario; pero atravesando¹², incidiendo en esa familiaridad, la actitud de la identidad presentada se diluye: actúa fuera de la normatividad que prevee la subjetividad. Como formulará Richar Boothby “[...] el sujeto se somete al efecto de la carencia simbólica que revela el límite de la realidad cotidiana.”

El caso de Akerman se convierte en el paradigma de lo que terminaré constituyendo como razón primitiva (aquí razón se utiliza a modo de motivo, el leit-motiv) para la utilización de la videocreación en mi obra. En otra entrevista habla de las razones por las que decidió hacer películas; al ver en el cine ‘*Pierrot le Fou*’ del gran Goddard, “[...] de pronto yo estaba, ya sabes, en shock. y dije ‘Eso no puede ser cine. Es como poesía. Es como un libro.’” (Akerman, 2011).

¹² [NDA: Citando a Zizek: ‘[...] atravesar la fantasía no significa sencillamente salir de la fantasía, sino hacer añicos sus bases, aceptar su incoherencia.’ (Zizek, 2014)]

5.2. El Gran Otro.

Aparece de nuevo la Otredad en el discurso; el importante filósofo judío que fue Emmanuel Levinas desarrolla una interesante teoría acerca del otro utilizando el rostro.

En una aproximación a las conclusiones más destacadas del autor, el límite se establece como tal en tanto que se produce una fisura de la ausencia; no es que nos veamos en el otro; no es que el rostro del otro nos dé una referencia del realismo virtual que la inserción del agente 'otro' crea: es que la ausencia sólo es tal cosa en tanto desaparece con la inferencia de aquello que objetualizamos como 'tú', 'ello', 'esto'. En este aspecto, podríamos decir que 'aquí' y 'ahora' se formulan 'gracias a ti'.

Escribiré (respecto de la obra de Lévinas) Olivia Navarro: "En efecto, es simplemente la corporalidad inmediata del otro, su capacidad expresiva, la que va a estructurar éticamente al yo. Así, la idea última que argumenta Emmanuel Lévinas cuando alude al sentido y la significación del <<rostro>> es la de un compromiso ético anterior a toda etnia, cultura, identidad, ideología, etc" (Navarro, 2007).

Haciendo una referencia a la obra que presento aquí gracias a este proyecto, 'Las cosas mudas', podríamos catalogar formas figurativas y literarias que rodean estos itinerarios del pensamiento filosófico del límite. El rostro, la Otredad, la ubicuidad de la que hablaba Gance, el estado pre/acontecimental, son viejos amigos que se formulan en el pensamiento de Levinas; parafraseamos de nuevo a Navarro:

[...] como él dice, <<no es la mediación del signo la que hace posible la significación, sino que es la significación (cuyo acontecimiento original es el cara-a-cara) la que hace posible su función de signo>>. Es decir, que el <<rostro>> precede a su imagen pues antes de ser un dato aprehensible, unos ojos, una nariz, una boca, etc. representa un polo opuesto de significación respecto al yo. En efecto, mientras que el yo representa el punto de vista de la identidad y/o ipseidad, el otro se refiere a la posición de alteridad. Que no sólo precede y explica la primera, sino que ante todo genera una nueva lógica. (Navarro, 2007: 183)

Aparece en este recorrido la concepción levinasiana de responsabilidad; ésta viene trazada "[...] respecto de los dos aspectos fundamentales del discurso del rostro: del "no matarás" y del "tercero", y a este efecto, podemos estar de acuerdo con Judith Butler en que el trazo de dicha responsabilidad se produce a través de la <<vulnerabilidad>>:

De algún modo, todos vivimos con esta particular vulnerabilidad, una vulnerabilidad ante el otro que es parte de la vida corporal, una vulnerabilidad ante esos súbitos accesos venidos de otra parte que no podemos prevenir. Sin embargo, esta vulnerabilidad se exagera bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son limitados. (Navarro, 2007: 185)

5.3. El Nuevo 'Viejo' Cine

Xavier Dolan (1989), a partes iguales aclamado y repudiado director, actor, productor y guionista, con una trayectoria envidiable y en boca de todos, intuye para el cine una especie de vuelta a la Nouvelle Vague. En Dolan no habrá, obviando los medios de producción audiovisual de los que dispone, intención más allá que la de la creación netamente artística, con todo lo que ello supone; sus herramientas son otras que las que utilizase Godard, y aún con ello encarna la figura del director precoz y portavoz de su tiempo. ¿Qué hace a Dolan figura no electa de toda una generación, una generación que ni siquiera puede establecer unas cotas claras de identificación, que no pueda sentar a cualquier artista coetáneo en la misma silla?



Figura 5.3.1. Fotograma de la película de Dolan Les amours imaginaires.

El trabajo de Dolan puede entrañar más o menos riesgos, y el canadiense puede ser más o menos díscolo en la identificación de las narrativas que utiliza; pero en mi humilde opinión, lo que hace que su trabajo observe un atisbo de alteridad respecto de los miles y miles de trabajos que son denostados o pasan por alto, pudiera ser la plenitud y paridad de retratos en su obra. Plenitud en tanto a perfiles psicológicos honestos, sin una historia dramática única que pueda justificar toda la trama o colocar unas subjetividades sobre otras nada más comenzar el metraje; paridad por la ambigüedad en los espectros de esos retratos.

Respecto del encuentro con el trabajo de Xavier, ha constituido para mí un verdadero lugar de recogimiento. El rostro de los personajes es sincero y directo. Las pretensiones individuales están supeditadas al efectismo mágico de la gran pantalla en última instancia; lo que para mí justificaría la primacía de lo estético. No necesito ver en mis particulares referentes un

esquema de lo que querría reproducir después: lo que busco en la mirada del otro es empaparme de ella, y su trabajo invita a sumergirse en él sin preocupaciones.



Figura 5.3.2. Fotograma de la película J'ai tué ma mère.



Figura 5.3.3. Fotograma de la película Laurence anyways.

En los aspectos formales no hay mucho más que decir que no pueda desprenderse viendo sus películas; sin embargo uno de los elementos más sobresalientes es el de la



inserción de

Figura 5.3.4. fotograma de la película Laurence Anyways

escenas que (re)presentan (mediante un corte radicalmente visual) un sentimiento o una emoción. Lo poético que rezuma de estos usos en sus metrajes es sobrecogedor. Y ahí es donde reside precisamente aquello de lo que hablaba Akerman.

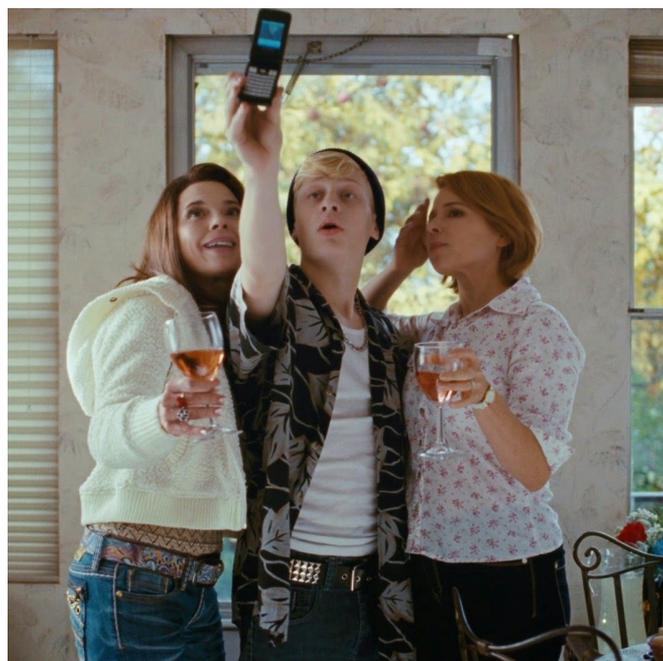


Figura 5.3.5. fotograma de la película Mommy. Es notable la calidad conseguida con el formato 1:1.

Cuando Dolan recibió el Premio del Jurado en el festival de Cannes por la película 'Mommy' en 2014, refiriéndose a Jane Campion, le dijo: "Your Piano made me want to write roles for women, beautiful women with soul, and will, and strength. Not victims, not objects. / Tu Piano (película) me hizo querer escribir papeles para mujeres, mujeres hermosas con alma, y voluntad, y fuerza. Ni víctimas, ni objetos." (Dolan, 2014)

6. CONCLUSIONES.

El trazo del discurso del que me he servido para llevar a cabo este proyecto nos ha llevado a dar vueltas alrededor de algunas de las teorías del límite y la identidad más interesantes sobre las cuales se ha trabajado hasta el momento; intencionadamente he utilizado las rutas que he considerado necesarias para entramar un tapiz teórico que se ajustase a mis necesidades. En base a aquellos objetivos iniciales, considero he empezado a dar forma a lo que será, por suerte o por desgracia, un trabajo sin posibilidad de término; un trabajo que se construirá y destruirá, se transformará para seguir aportando nuevos caminos en el análisis identitario y en la experimentación con las naturalezas fronterizas del límite.

He encontrado realizado, para gran regocijo, uno de los proyectos artísticos que más ha satisfecho estas necesidades y mejor se ha adaptado a las exigencias de la práctica conceptual que con diferencia he venido practicando en los últimos meses. La videocreación se me antoja, tras todo este proceso experimental y práctico, el mejor vehículo de expresión del que puedo hacer uso para la traducción de estos pensamientos, para hacer de esta maquinaria lingüística una sede activa de creación. Con esto, logro el cumplimiento de dejar una vía abierta de cara a ampliar la investigación teórico-artística.

En cuanto al segundo proyecto, considero en él una enorme potencialidad de posibles en la realización de, no ya un evento, sino una 'serie' de eventos que tengan como fin primero reconstruir las posibilidades que la propia exposición, tal como la conocemos, puede llegar a ofrecer. En la línea de la 'nueva imagen', este concepto tallado para aproximarse a la configuración del lenguaje visual informativo como una ruta de acotación y un ejercicio crítico en sí, existen vertientes enfocadas a aspectos más concretos del arte plástico que ya están en marcha, particularmente en el campo de la fotografía.

Aprovecho aquí, además, para recordar mi intención de reclamar la escritura y la práctica del pensamiento teórico como espacios y no-lugares del arte contemporáneo. Necesariamente seguirán haciéndose referencias clasificatorias (como la etiquetación bajo 'arte conceptual') a este tipo de práctica y formalización de pensamiento; sin embargo considero importante entender qué significan esas etiquetas para poder superarlas. De la misma forma ocurre con el arte; demasiado anquilosada en leyes por todos conocidas y consideradas inamovibles, tanto técnicas como abstractas, la práctica artística se encuentra atrapada en un estado de quietud. Para nuestra suerte, es una quietud tensa, la calma que precede a la tormenta.

Así [...] me lancé al espacio interestelar, electrizado por la idea de que me dirigía hacia una inmensa aventura, al final de la cual iba a descubrir todos los aspectos del Cosmos celeste y que me aclararía el supremo misterio del universo.

En la mano llevaba un bastoncillo de cristal y tenía la inconsciente certeza de que con él debía tocar cada estrella con la que me cruzaba.

Y, en no menor escala, sentía que, de olvidarme de tocar una sola, iba a verme precipitado al insondable abismo de los castigos terribles y de las penas eternas.

(Jack London, 1973)