



*Gracias a aquellas personas que reconozcan con cariño
cualquier fragmento de nuestros encuentros aquí.
Gracias por la comprensión y
la descompresión.*

FORMA UMBRALES

NOTAS SOBRE QUIEBRES

Jefferson García Hernández

Todas las cosas reducidas a escombros, todas ellas amontonadas, sueltas, desligadas, en pura "asociación libre". Cada vez que el relámpago brilla, una imagen de esas cosas queda prendida en la percepción: una huella mnemónica llega a conciencia y visión. Para quien se deja arrastrar, no por la marcha de la historia, sino por los ramalazos de la memoria involuntaria; para quien espera y atiende ese tiempo fugitivo que es tiempo de reminiscencia, para él hay, en medio de la desolación, cierto consuelo y esperanza. Poeta en medio de la noche, su sacerdocio consiste en la administración, en los instantes de luz, de esos tesoros perdidos en la memoria ancestral convertida en escombros. El poeta, en medio de la menesterosidad, asemeja por ello al trapero.

Eugenio Trías, *La memoria perdida de las cosas*

Trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes
Proyectos Transdisciplinares
Universidad de La Laguna

Tutorizado por Adrián Alemán Bastarrica y
Ramón Salas Lamamié de Clairac

2022

			¿Realismo especulativo?		
		- Disiparse y no desaparecer. 36	¿Nuevos realismos?	¿Ontología orientada a los objetos?	
		Iconoclastia	¿Nuevos materialismos?	-¿Habitar flotando?. 12	
Mediaciones		¿Pintura comparada?	Modernidad	Entropía	
	In.mediatez	Posmodernidad	Reduccionismos	Masa	
		Intertextualidad		¿Decrecimiento?	Diseños
		Abstracción	Simulacros	¿Performatividad?	
		Pintura expandida	Ocularcentrismo	Rostro	Ornamentación
- Bibliografía. 120			- Condensación. 11		- Frenta a agujeros negros. 70
		Orientaciones de navegación		Aparato de captura	
	Digitalización		Re.presentación		
		Muertes del arte		La retícula	
		- Publicaciones. 112			
		Autoedición	- Anexo. 110		
			Nomadismos		
			Constelaciones		



Fig.1

Símbolo de nube digital. Autoría desconocida

CONDENSACIÓN

La red de internet y la pantalla han separado a la imagen de su relación dependiente con los principales medios, como el museo y el cuadro, a través de los cuales se intentó conjugar un sentido (y dirección) a un arte con clara tendencia al vacío: el arte moderno. Diariamente se generan, reciclan y vierten al flujo de la red más imágenes de las que cualquier espectador (o navegante) podría llegar a visionar en una vida entera dedicada a ello. Sin duda, el arte con la crisis de sus principales espacios y medios expositivos ha pasado de ser el instrumento privilegiado de creación y exposición de estas, a jugar a ese respecto un papel menor, cuando no sencillamente residual. El artista ve así desdibujarse el papel que había acometido durante tanto tiempo; como Marcel Broodthaers, hace más de 50 años, advirtió: *el artista en Europa no tiene una función definida que aceptar o desafiar*¹. Frente a esto podemos apreciar cómo la tarea de definir su propia actividad es ahora una de las principales motivaciones del artista. Y desde esta perspectiva parece evidente que la labor que puede hoy atribuírsele se relaciona menos con la creación de imágenes que con la creación de sentidos entre ellas. Siendo necesario para ello montar una escena y sus necesarios planos de trabajos compartidos sobre los que realizar una articulación y relación de imágenes y fragmentos, para que puedan abrirse más a allá de a lo que en primera instancia se puede percibir de ellas. Concibo así mi trabajo como una suerte de documentalismo, que busca aproximar dichas imágenes para experimentar qué tipo de “alianzas y aleaciones”; de “contagios y epidemias” provoca su agenciamiento (Cfr. Deleuze, 1998). Así, este trabajo de fin de grado comenzó, como es habitual en esta facultad, planteándose como un porfolio de obra, para terminar convirtiéndose no solo en obra en sí mismo sino en un instrumento de investigación artística.

Buscando trazar una genealogía visual no-lineal que profundice en las modificaciones que el arte ha experimentado y cómo la misma creación de imágenes se ha expandido tanto durante la modernidad perturbando completamente nuestra orientación y nuestra capacidad de habitar los espacios en la actualidad. Problematizando así la misma condición de imagen de este trabajo. Intentando imbricar el plano (de la página) con el texto y el diseño en busca de una coherencia que permita repensar la característica fragmentación de la identidad contemporánea. Reconociéndome en estos sentidos continuador del trabajo de Walter Benjamin, que decidió inventarse a sí mismo como filósofo (y detective) practicando una escritura material (notas, apuntes, etc...) basada en la articulación de elementos de la cultura material y visual engrasadas con unas pocas gotas de teoría.

1. Entrevista a Marcel Broodthaers por Trépiéd, *revista sobre cine*. 1987

¿HABITAR FLOTANDO?

I.

No habrá una sólo cosa que no sea una nube. Lo son las catedrales de vasta piedra y bíblicos cristales que el tiempo allanará. Lo es la Odisea, que cambia como el mar. Algo hay distinto cada vez que la abrimos. El reflejo de tu cara ya es otro en el espejo y el día es un dudoso laberinto. Somos los que se van. La numerosa nube que se deshace en el poniente es nuestra imagen. Incesantemente la rosa se convierte en otra rosa. Eres nube, eres mar, eres olvido. Eres también aquello que has perdido.

II.

Por el aire andan plácidas montañas o cordilleras trágicas de sombra que oscurecen el día. Se las nombra nubes. Las formas suelen ser extrañas. Shakespeare observó una. Parecía un dragón. Esa nube de una tarde en su palabra resplandece y arde y la seguimos viendo todavía. ¿Qué son las nubes? ¿Una arquitectura del azar? Quizá Dios las necesita para la ejecución de Su infinita obra y son hilos de la trama oscura. Quizá la nube sea no menos vana que el hombre que la mira en la mañana.

Nubes, Jorge Luis Borges

Fig.2

Fotografía de la demolición del proyecto de viviendas sociales de Pruitt-Igoe entre 1972-75. Constituyó una de las primeras demoliciones de arquitectura moderna. Siendo descrita por el arquitecto e historiador de la arquitectura Charles Jencks como "el día en que murió la arquitectura moderna."

Fotografías por cortesía de Wikipedia Commons.



SIMULACROS

Cuando Parménides formuló el principio de identidad y de no-contradicción: solo el ser *es*, es decir, lo que es *es* y lo que no es *no es*, fundó la metafísica de la identidad. A este respecto, Platón veía en la propuesta del filósofo Heráclito cierta contradicción relevante: "*todo se desplaza y nada permanece*"; y comparando lo que existe con el fluir de un río, dice que "*no se podría entrar dos veces en el mismo río*". (Platón, 1988: 402a, Pág 30). Siendo así que en el diálogo *El Sofista* Platón expone un sistema que permite aunar las concepciones de Parménides y Heráclito al entablar una entidad para el *no-ser* (lo que *no es*, el mundo sensible) a el cual debemos el *ser* (lo que *es*, el mundo de las ideas). Así Platón establecía (la diferencia inherente a) la identidad a través de remarcar un *Otro*. Entre la idea y lo que se presenta (o lo que estaba en el presente, el aquí y ahora), lo uno y lo múltiple.

En términos muy generales, el motivo de la teoría de las Ideas debe ser buscado por el lado de una voluntad de seleccionar, de escoger. Se trata de producir la diferencia. Distinguir la "cosa" misma y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro. (...) La finalidad de la división no es, pues, en modo alguno, dividir un género en especies, sino, más profundamente, seleccionar linajes: distinguir pretendientes, distinguir lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico (Deleuze, 2005, p. 256). Sin embargo, respecto a esto Deleuze percibe que dicha división entre original y copia se pone en duda así misma al final del diálogo de *El sofista*: la definición que se da del sofista (el ironista que opera en privado con argumentos breves) no nos deja distinguirlo del propio Sócrates. Siendo que la copia se caracteriza por su semejanza, puesto que esta no puede *per se* presentar al ser sino representarlo. Así la propuesta del platonismo no es distinguir entre original y copia(s) sino distinguir entre las copias mismas, en términos de Platón: las copias-icónos y los simulacros-fantasmas (copias sumidas en la desemejanza).

El catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética. (Deleuze, 2005, p. 259)

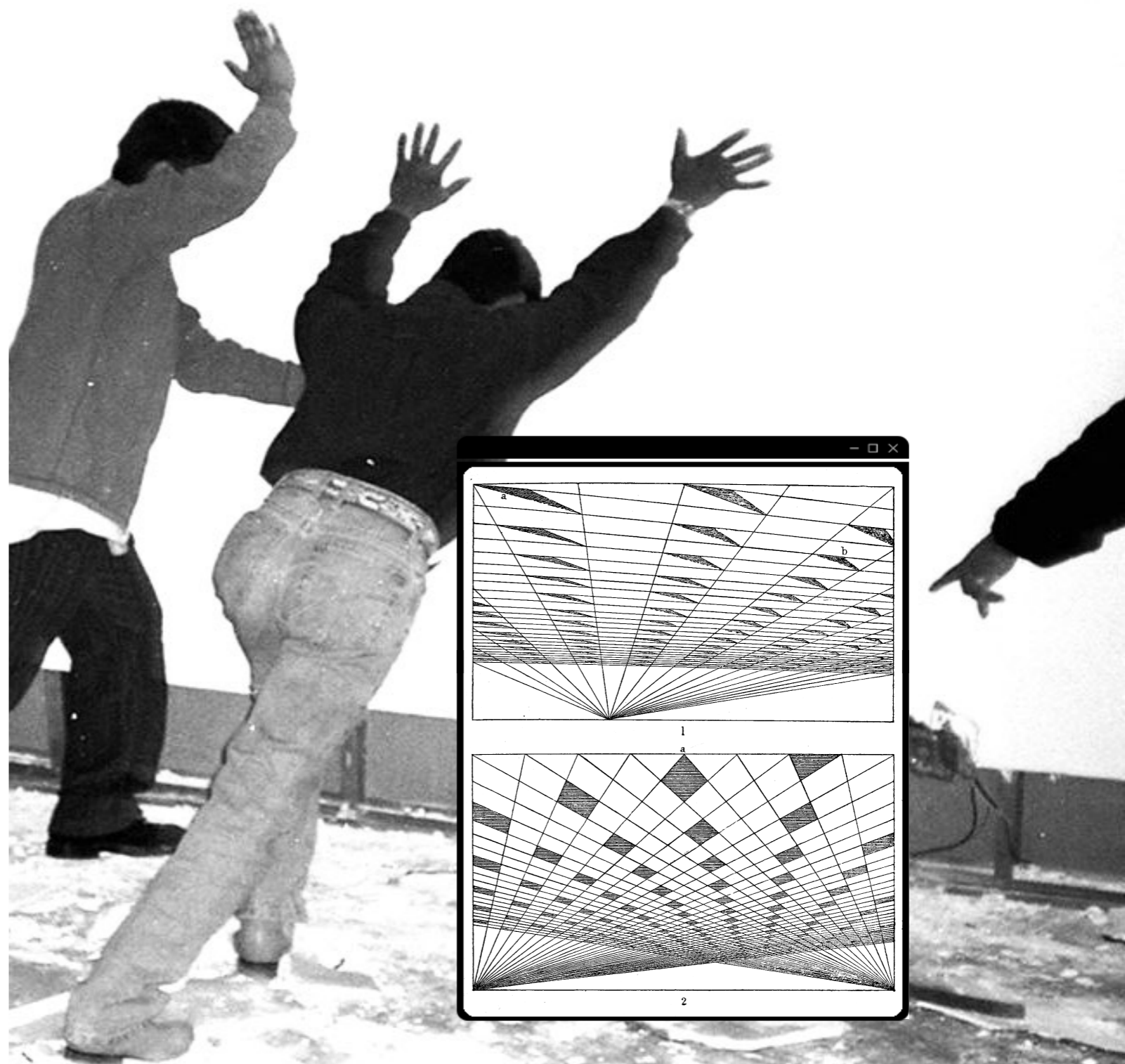
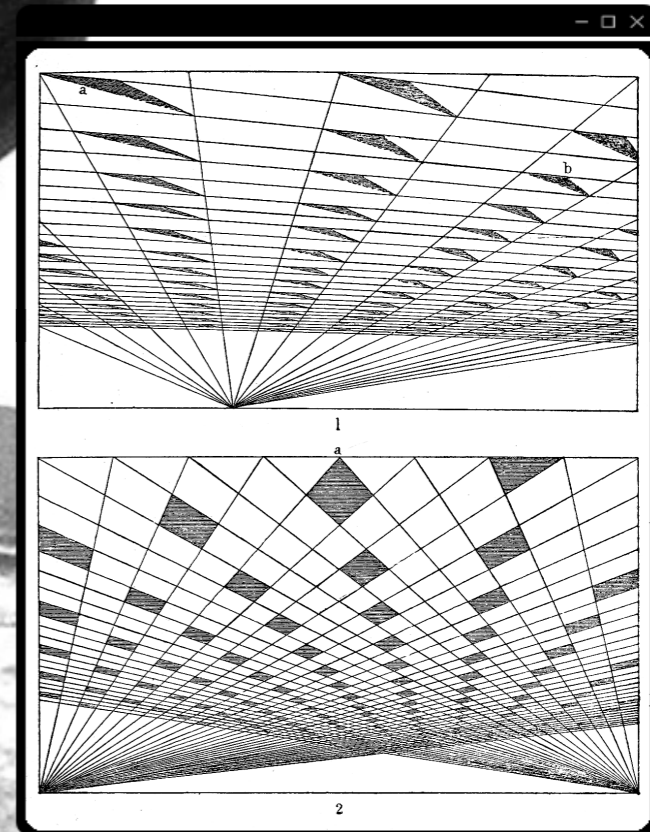


Fig.3
Detalle de la obra *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60° del suelo y sostenido por cinco personas*, Santiago Sierra. 2000.

Fig.4
'Perspectiva de la nube: rectilínea', Pintores Modernos V, Láminas 63 y 64 de John Ruskin en *Trabajos* Vol. VII. Cook and Wedderburn (George Allen, 1905).



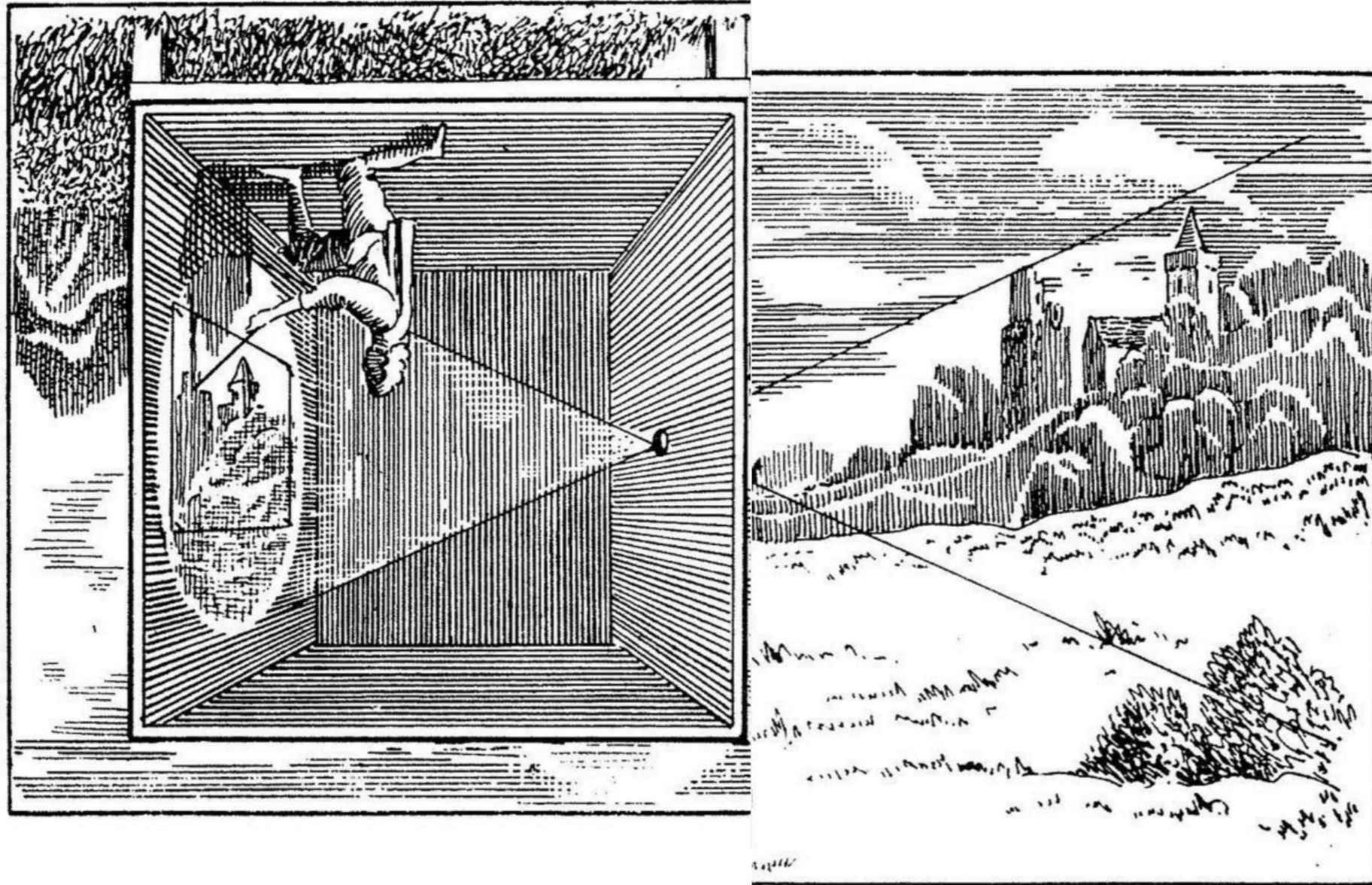


Fig.5
Grabado ilustrativo de la cámara oscura.
Autoría desconocida.

Y aquí surge una duda ¿cómo puede alguien en la ciudad distinguir simulacros? es decir, ¿cómo alguien puede distanciarse de la desemejanza a través de las que se presenta una imagen?

Definimos la modernidad por la potencia del simulacro. (Deleuze, 2005, p. 266)

IMAGEN Y MODERNIDAD

La imagen media y separa entre el mundo y el humano. Es captada a través de los sentidos, siendo así una proyección de significados que realizamos incesantemente sobre las superficies. El presente, en constante movimiento, produce que la imagen sea una tensión entre re.presentaciones, copias. Pero, a diferencia del idealismo platónico, ya no parecemos orientarnos entre las imágenes concebiéndolas en base a un (modelo) ideal.

En un mundo bastante simple la imagen podría permanecer idéntica a sí misma. Sin embargo, con el incremento de población y de estímulos resulta más dificultoso contener estática esa información que permite mantener una identidad. Por ello la intención de la representación "premoderna" era establecer la permanencia, aquello que se intenta mantener en el presente: un ideal, del cual ser capaz de formar unos ciertos valores compartidos por una comunidad orgánica. Pero con la modernidad la disgregación de las personas frente al movimiento de unas ciudades (símbolo característico del modernismo) que empiezan a interconectarse, más la creciente sospecha de la representación por su carácter ideológico, dificulta enormemente la tarea de identificarse. La modernidad se construye así en un (largo) proceso de secularización y desacralización que desestabiliza por completo cualquier tarea de distinguir un ideal que merezca la pena, la identidad empieza a disiparse. Los pueblos se convierten en ciudades y los habitantes en ciudadanos. Naciendo con ello la intención de establecer para los propios ciudadanos una línea histórica que logre distinguir y aunar aquello que "merece ser recordado" de lo que no, anulando cierta capacidad crítica y sustituyendo cualquier ideal que no fuera el propuesto por la propia Historia, haciéndolo a través de la exaltación de la figura del Hombre. Esto sumado al carácter globalizador de la Historia, produciría que la línea histórica arrastre y sepulte así todos los relatos que no merecen el calificativo de moderno.

*Sin título,
fotografía analógica.
2021*



PLANO



ESPACIO
ESPACIO LIBRE
ESPACIO CERRADO
ESPACIO PRESCRITO
FALTA DE ESPACIO
ESPACIO CONTADO
ESPACIO VERDE
ESPACIO VITAL
ESPACIO CRÍTICO
POSICIÓN EN EL ESPACIO
ESPACIO DESCUBIERTO
DESCUBRIMIENTO DEL ESPACIO
ESPACIO OBLICUO
ESPACIO VIRGEN
ESPACIO EUCLIDIANO
ESPACIO AÉREO
ESPACIO GRIS
ESPACIO TORCIDO
ESPACIO DEL SUEÑO
BARRA DE ESPACIO
PASEOS POR EL ESPACIO
GEOMETRÍA DEL ESPACIO
MIRADA QUE EXPLORA EL ESPACIO
ESPACIO TIEMPO
ESPACIO MEDIDO
LA CONQUISTA DEL ESPACIO
ESPACIO MUERTO
ESPACIO DE UN INSTANTE
ESPACIO CELESTE
ESPACIO IMAGINARIO
ESPACIO NOCIVO
ESPACIO BLANCO
ESPACIO DEL INTERIOR
EL PEATÓN DEL ESPACIO
ESPACIO QUEBRADO
ESPACIO ORDENADO
ESPACIO VIVIDO
ESPACIO BLANDO
ESPACIO DISPONIBLE
ESPACIO RECORRIDO
ESPACIO PLANO ESPACIO PLANO ESPACIO PLANO ESPACIO
ESPACIO TIPO
ESPACIO EN TORNO
TORRE DEL ESPACIO
A ORILLAS DEL ESPACIO
ESPACIO DE UNA MAÑANA
MIRADA PERDIDA EN EL ESPACIO
LOS GRANDES ESPACIO
LA EVOLUCIÓN DE LOS ESPACIO
ESPACIO SONORO
ESPACIO LITERARIO
LA ODISEA DEL ESPACIO
ESPACIO DIGITAL



LA ANTIIMAGEN ¿EL FIN DEL ARTE?

Cuando alguien expresa su disgusto ante la desnudez de las iglesias, Zuinglio replica con una frase emblemática: "los muros son bellos cuando son blancos" ("die Wand sind hüpsch wyss"). La "belleza" de la antiimagen es una de las paradojas de la época moderna, paradoja que debemos a la Reforma. (Stoichita, 2011: p. 97)

Tras la aparición de la reforma protestante del siglo XVI y la tendencia iconoclasta (la "destrucción de imágenes") de sus seguidores surge toda una renovación de la concepción del propio arte que, a través de *la invención del cuadro* y de la teoría artística (del sur de Europa), comienzan a elaborar una Historia del Arte, cómo no, globalizadora. Anunciando así el fin del Renacimiento, considerado una fase que estaba llegando a su fin.

Dicha tendencia globalizante constituye también un fenómeno liminar, con la única diferencia de que, esta vez, no se centra en el "fin de la imagen", sino en el "fin del arte". Y no desemboca en la anulación de la imagen sino, por el contrario, en la formación de grandes sistemas mnemotécnicos del saber artístico. El fenómeno más importante es ahora, sin duda, la aparición de la Historia del Arte. Nace en 1550 con la primera edición de las Vidas de pintores de Vasari y es, a la vez, un síntoma y una premonición. (Stoichita, 2011: p. 99)

La iconoclastia fallaba así estrepitosamente en sus intentos de "acabar" con la imagen, y a la vez propiciaba el terreno a través del que se desarrollaría la modernidad. A partir de entonces el arte se desligó de la imitación característica de la "premodernidad" y sus comunidades orgánicas para reorientarse por la originalidad con la que se reinventaría el arte constantemente gracias a la autonomía de sus artistas. Así durante siglos los movimientos artísticos centrados en el cuadro se sucederían uno tras otro, las formas de representación, que se asentaban ahora en lo mundano, se verían constantemente repensadas. Siendo la invención de la fotografía a finales del siglo XX la que acelera el avance de dichos movimientos artísticos hasta su propia desintegración. *El mundo después de la invención de la fotografía, como lo ha llamado el artista conceptual norteamericano Robert Smithson, se convierte en sí mismo en una especie de museo. La fotografía geometriza, nivela y clasifica. Los lugares se vuelven lugares fotográficos, y como tales se encuentran encerrados en el rectángulo de la toma fotográfica sin poder escapar del empirismo, pero a cambio están confinados en un tiempo que pertenece al pasado, como lo ha formulado Regis Durand (Belting, 2014: p. 268).* Además, la fotografía pone en evidencia el devenir del referente, poniendo esta así en jaque a la representación estática que había permanecido durante todos esos siglos. En la pintura esto intentaría ser paliado a través de la corriente de la abstracción pictórica, abismándose rápidamente en el vaciado de la representación de nuevo a través de la antiimagen. Así, la tendencia autónoma e "innovadora" del arte moderno terminó dando paso al fin del cuadro (que no de la pintura, que, como desarrolla Rosalind Krauss: expande su campo) con la aparición del minimalismo y del arte conceptual durante la década de los 60.

Fig.6

Equivalencias, serie fotográfica de Alfred Stieglitz compuesta de unas cerca de doscientas fotografías sobre nubes. 1923-1935
Rosalind Krauss y Philippe Dubois hallaron en *Equivalencias* una clave para comprender algo de lo que es propio de toda fotografía. *Cuando la fotografía se pone a representar nubes (...) representa (y no es una metáfora) su modo constitutivo, se muestra emblemáticamente como index* (Dubois, 1986: p.178)

Fig.7

Fernando Zóbel pintando en su estudio.
Autoría desconocida

LA INVENCION DEL CUADRO Y LA INTERTEXTUALIDAD

Las imágenes son tan potentes que a veces parecen flotar sobre unos soportes que pasan inadvertidos, nuestra fijación por ellas nos hace anular su materialidad. Además, con la pantalla dicha desmaterialización se ha hecho patente. En la “premodernidad” las imágenes, subordinadas a unos ideales, se presentaban ubicadas en un punto de referencia al que se recurría para afirmar la identidad. A través de la unión arquitectura-pintura las comunidades tenían ese punto de gravedad sobre el que orientarse. Con la modernidad ese punto de referencia es invertido en la relación imagen-soporte y la orientación moderna resulta tan ubicua como conquistadora. Durante la reforma protestante del siglo XVI las pinturas desprendidas de las paredes pasan a ocupar los almacenes y colecciones de la burguesía. Procedimentalmente, estas colecciones empiezan a dotar de contexto y sentido a sus propios archivos, dando paso al ensamblaje de los cuadros a través de su propia ortogonalidad, tal como una galería del teléfono móvil. Los marcos establecen así una diferencia entre lo que es arte y lo que no. La pared se llenaba así de imágenes en pos de un sentido que las aunara. Esto permitía una lectura intertextual que tendía a apreciarse como un todo, una obra, nada alejado de la actual curaduría pero tampoco de la forma primordial en que se nos presentan las imágenes que consumimos digitalmente. Las estructuras de las páginas webs y las aplicaciones acumulan imágenes que, lejos de tener materialidad, aún siguen compartiendo el marco ortogonal canónico de una “pintura” que pervive como muerto viviente. Y quizás sea ese carácter tan marcadamente intertextual no-lineal y saturado de las galerías de las pantallas el que hace que nos hayamos volcado hacia la imagen en la comunicación y nos resulte tan ajena la textualidad lineal.

Toda esta pintura “puesta en obra”, como un texto, tiene una clara vinculación con el arte contemporáneo que, para alimentar la relación de imágenes, se sirve de conceptos tales como las constelaciones o, en una línea más material, instalaciones, que consisten en un ensamblaje de elementos centrado en señalar la materialidad de la propia imagen. Por lo tanto, proponen un recorrido espacial que se debe transitar, frente a la concepción tradicional y ocularcentrista de la contemplación.



Fig.8
Prodromus Theatrum Artis Pictoriae, François Stampart y Antoine Prenner.
 1735. SHA, Friburgo



Fig.9
El Archiduque Leopoldo Guillermo en su Galería de Bruselas, David Teniers el Joven.
 1650

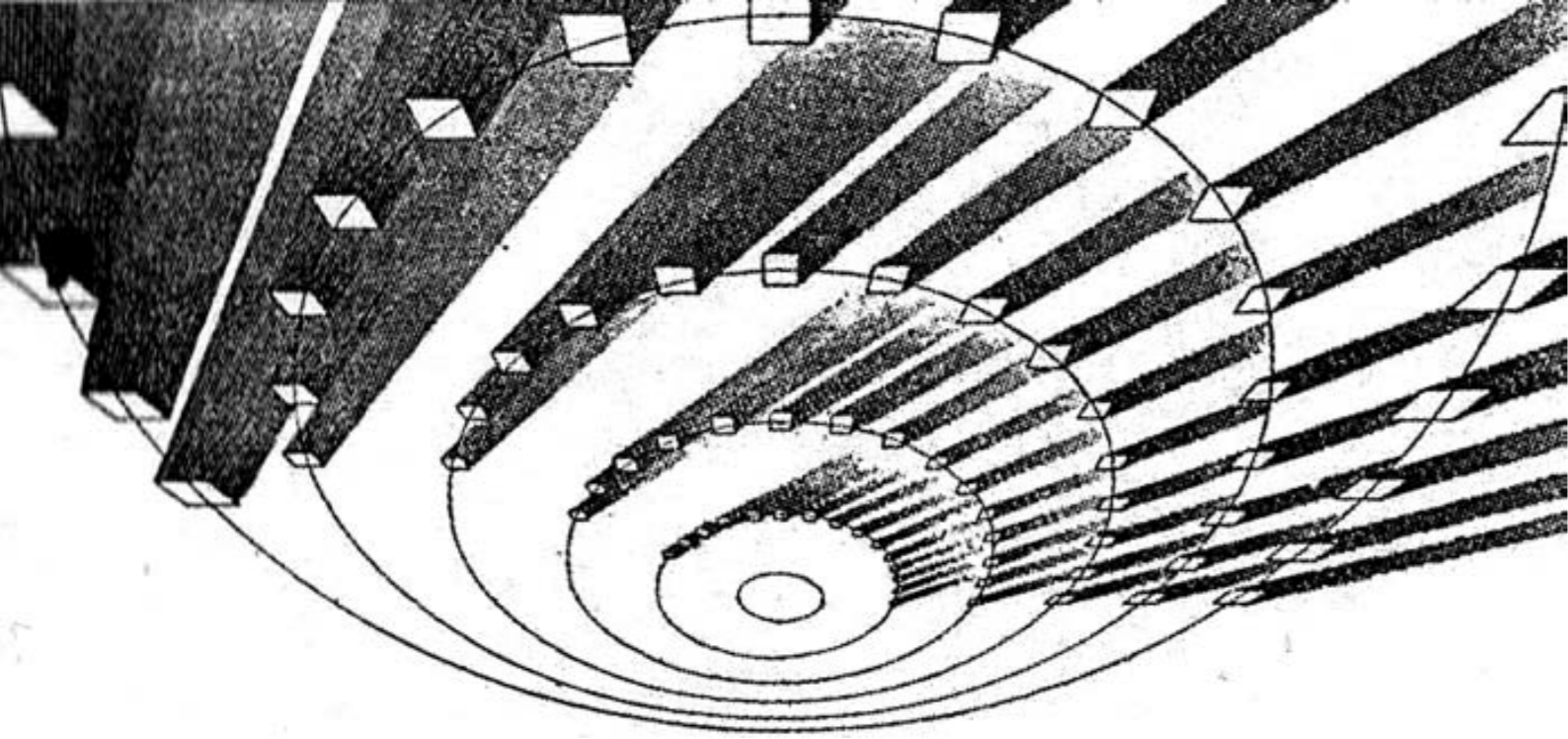


Fig.10 y 11
 Apuntes sobre nubes de John Ruskin. 1884
 Fuente: <https://www.gutenberg.org/files/20204/20204-h/20204-h.htm>

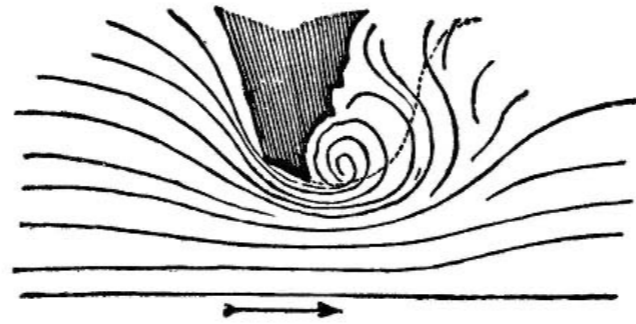
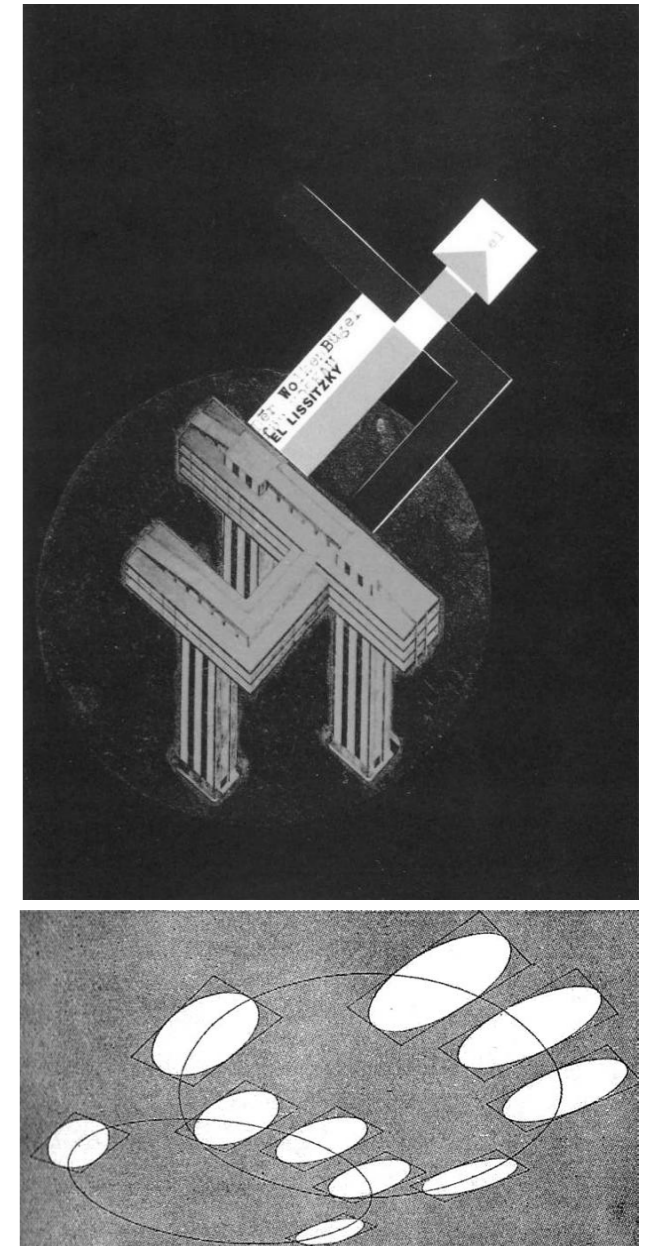


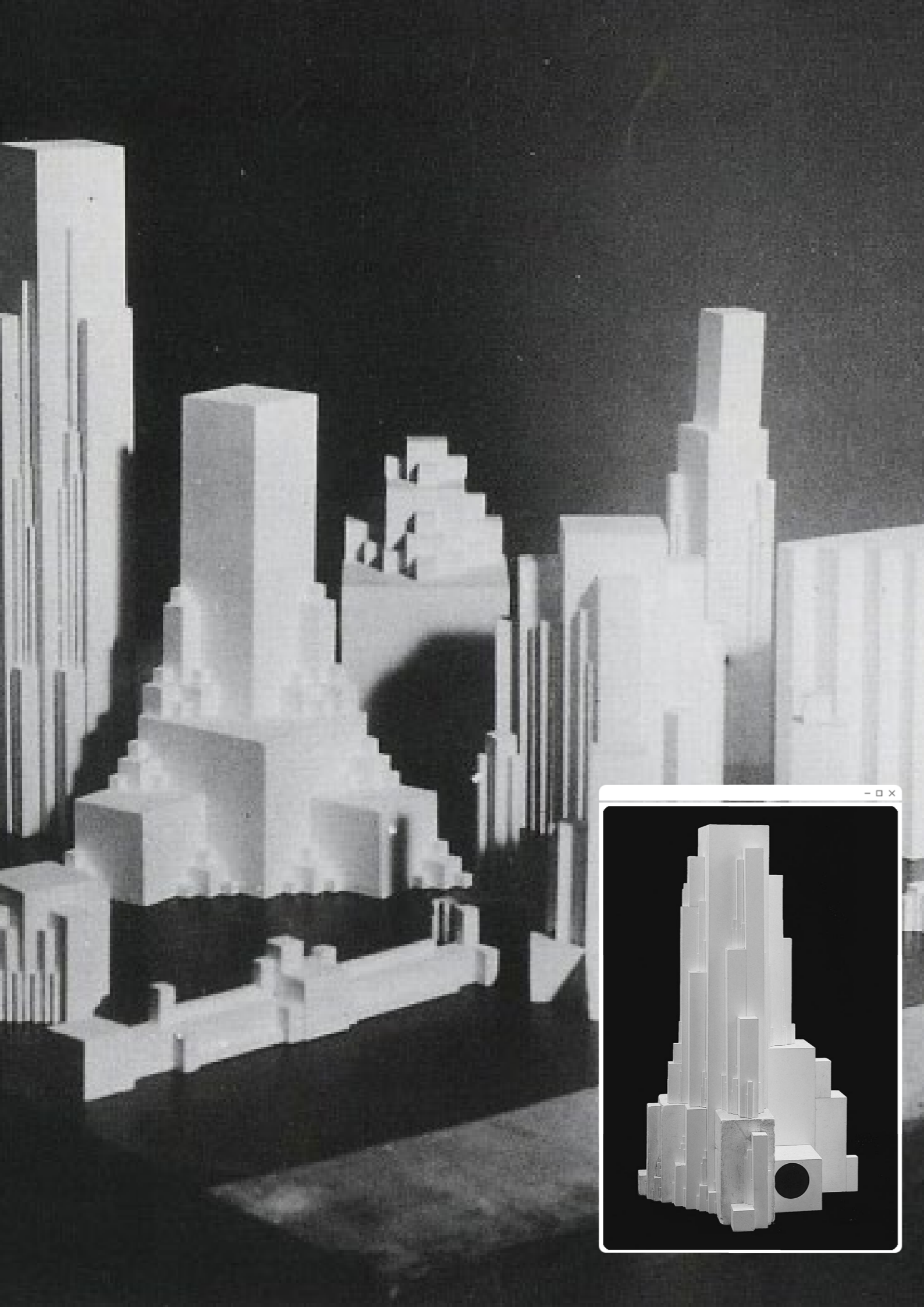
Fig.12
 Boceto del *Atrapanubes*,
 El Lissitzky. 1920-24.

Fig.13 y 14
 Apuntes sobre nubes de
 John Ruskin. 1884
 Fuente:
<https://www.gutenberg.org/files/20204/20204-h/20204-h.htm>



¿A qué se parece aquella nube? Esa es una pregunta que todos recordamos en alguna ocasión y que no altera, por tanto, la consistencia de nuestra imaginación. Es mejor invertir la pregunta, porque existe un arte -el preferido por el príncipe de la melancolía y por algún personaje de Baudelaire- de reconocer figuras en las nubes: figuras evanescentes, consumidas, huidizas: figuras de lo moderno. Es cierto. Pero hay otro arte, análogo e inverso, más misterioso, más perverso, que no deja el consuelo de la memoria, sino que mantiene siempre abierta la punzada de la sorpresa: el arte de reconocer la nubosidad de lo quieto, el arte de saber ver, no lo estable en lo huidizo, sino lo huidizo en lo estable: saber ver un desvanecimiento, un envejecimiento, una transición, un cambio - que asoma ya emborronando la imagen-. ¿Qué de nube hay en ese camello, en esa comadreja, en aquella ballena? ¿Cuánta nube es esta ciudad, esa arquitectura, aquel rostro? (...) ¿Cómo la figura de las nubes ha podido anunciar, presidir y seguir todo el desarrollo de lo que ha sido la arquitectura moderna? (Quetglas, 1988: p.190)





ENTROPÍA

La entropía, como concepto heredado de la 2da ley de la termodinámica, quizás sea uno de los conceptos más tergiversados en el arte contemporáneo, pero resulta pertinente. Entendido comúnmente como la medida de desorden de un sistema o, incluso, la tendencia al desorden de la naturaleza, sin embargo, el término desorden no resulta apropiado. Pese a esto, una idea similar ha sido usada regularmente de forma retórica para referirse a la naturaleza de la modernidad o el capitalismo, como hicieron Marx y Engels en el *Manifiesto comunista: Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado.* (Marx y Engels, 1979: p. 30) Sin embargo, la naturaleza (en sentido físico) permite la existencia de líquidos que se cristalizan con el tiempo, entendiéndolo pobremente: la “desorganización” de las partículas en un líquido tendiendo a un “orden” sólido.

Actualmente la entropía es entendida fundamentalmente como combinatoria y estadística. Siendo una magnitud que señala el macroestado en el que se puede encontrar un sistema aislado. Dicho macroestado (o estado inespecífico) señala, en determinado momento, la combinación de los microestados (estados específicos) en los que se encuentran las partículas. Así es que la entropía siempre aumenta, porque los sistemas tienden a los microestados más probables, de alta entropía, y estos se forman como una mayoría aplastante dado que estamos hablando de combinaciones en la distribución de millones y millones de partículas. Por ello la probabilidad de un “orden”, en un determinado momento, en la distribución de todas las partículas resulta demasiado ínfima como para poder estadísticamente presenciarlo, aunque existe la posibilidad. Así el “desorden” no es un término adecuado, resulta demasiado vago y confuso. Sin embargo, hay cierta concepción de la entropía relacionada a la teoría de la información (postulada por Claude Shannon) que se puede acercar prudentemente al territorio de la imagen: un sistema aislado evoluciona siempre a un estado donde aumenta su información perdida. Si intentamos relacionar esto con la sobrepoblación, la globalización y el mayor registro de información (relacionable al término de imagen) encontraremos una tendencia a la pérdida de información que no podría ser más característica de la propia ciudad y la acumulación capitalista. Si se puede entender estas como sistemas aislados, que además resultan acumulativos, la esperanza de que acaben disipándose en la desinformación puede parecer lógica. En este sentido siempre hemos luchado contra la entropía, esa pérdida de información, a través del lenguaje, pero con la modernidad surge lo que, en términos de Adorno y Horkheimer, se caracterizó como la dominación de la naturaleza. Dominación como captura en todos los niveles de la información procedente de cualquier cuerpo a través de registros tecnológicos para ser usados instrumentalmente en pos del desarrollo hacia unas máximas modernas centradas en el Hombre. Estas mismas han acabado revelando la explotación de la tierra y el cambio climático.

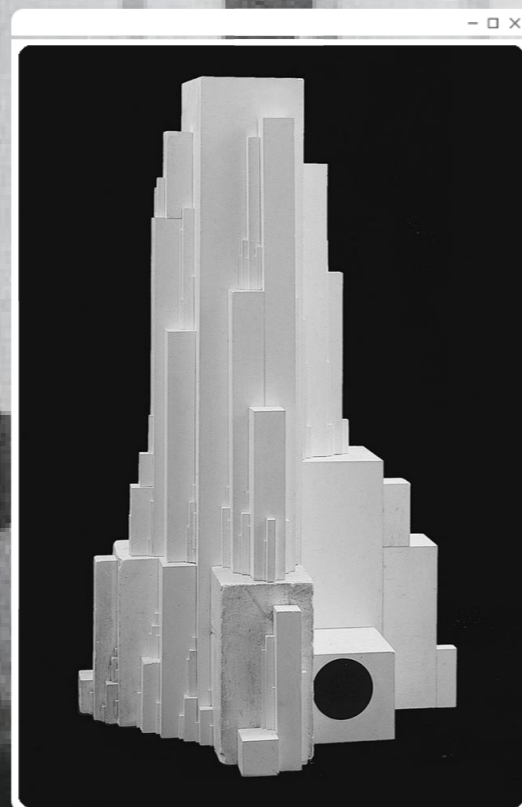


Fig.15
18 elementos de yeso del Museo nacional de arte moderno de París. *Ornamentos suprematistas.* 1927

Fig.16
Arkhitekton,
Kazimir Malevich. 1921

El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita a la que se esfuma cualquier forma que se esboce en su interior. Es un vacío que no es una nada, sino un virtual, que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto sin consistencia ni referencia, sin consecuencia. Es una velocidad infinita de nacimiento y de desvanecimiento. (Deleuze y Guattari, 1991: p. 116)

ORIENTACIONES DE NAVEGACIÓN

Toda la saturación de la ciudad y de la red se vuelca así sobre la imagen digital, en donde ya se difumina tanto la propia imagen que la tarea de distinguir entre copias no es más que distinguir entre simulacros y simulacros. Así, un punto común en el arte contemporáneo resulta ser: el mundo ha devenido imagen. Pero en sentido más explícito: la realidad se ha convertido en simulacro. Ya resulta demasiado complejo escapar de él. Y si de la propia definición de imagen platónica se dilucida una tendencia a la orientación (de distinción), en el contexto contemporáneo resulta evidente el poco control autónomo respecto de la (inevitable) desorientación. Sumado esto a la incapacidad del propio texto lineal, que se ve actualmente doblegado a la imagen. Así uno de los términos más usados por el territorio del arte y la imagen resulta ser la cartografía. Trazar mapas y relaciones. Pasar del plano vertical de contemplación, de tendencia individual, al plano horizontal de la colaboración y distribución tanto de la imagen como respecto a la socialización. Esta tendencia a depender del lenguaje nos remarca el componente heterónimo que el arte moderno despreció tan profundamente.

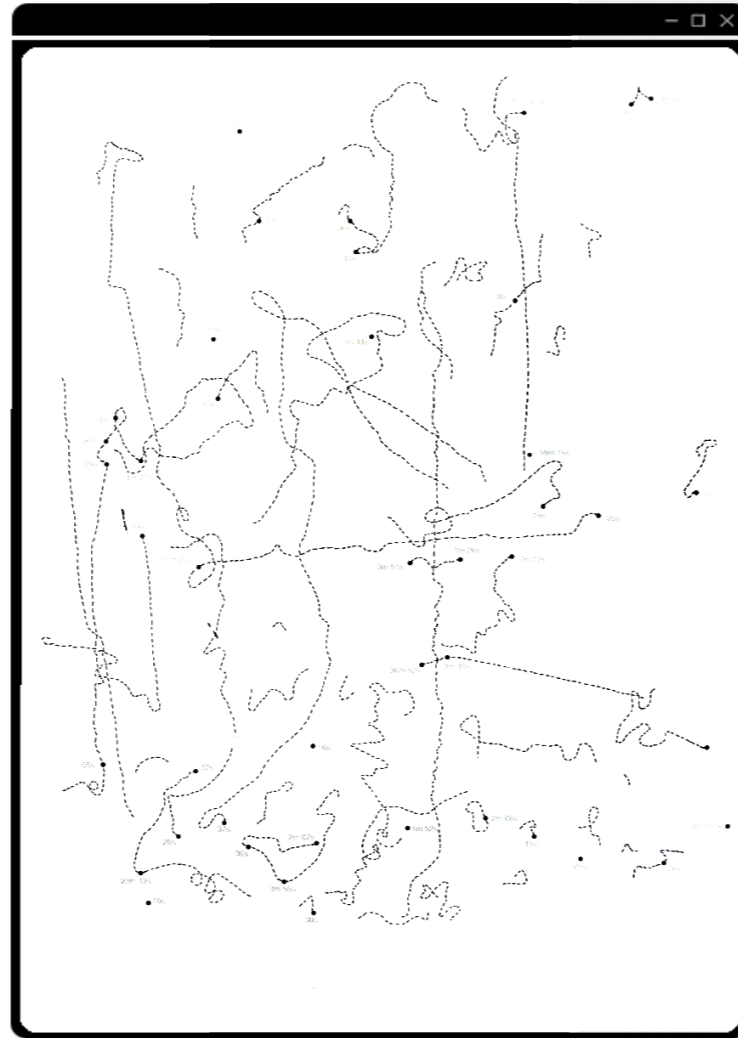


Fig.17

Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967. Walter Marchetti. 1967

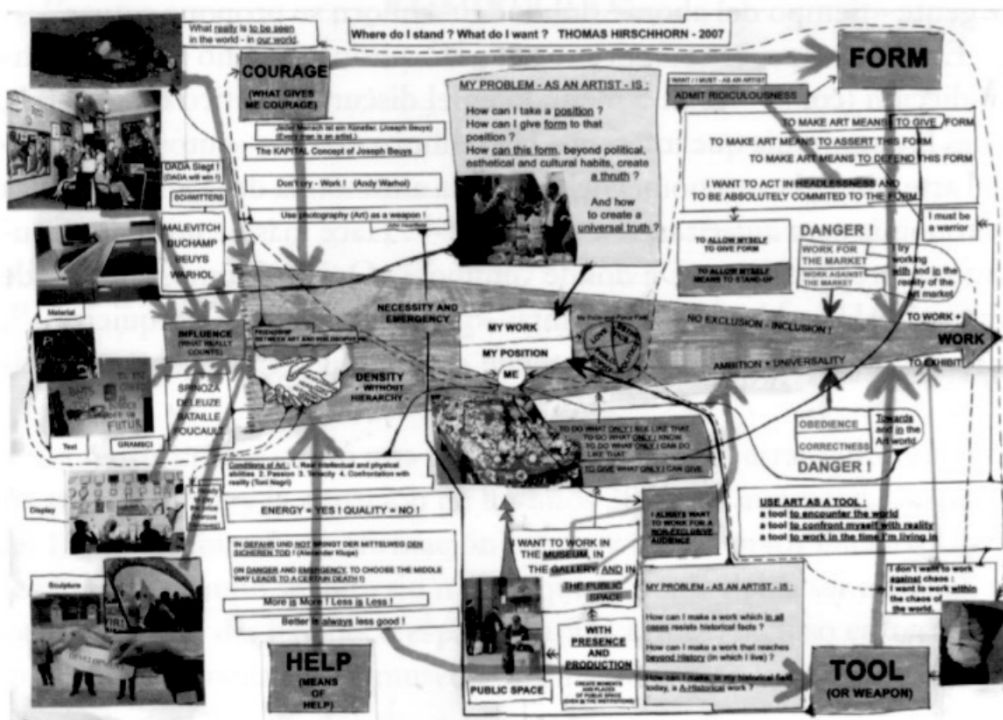


Fig.18

¿Dónde estoy? ¿Qué quiero?, Thomas Hirschhorn. 2007. Sacado de *Malos nuevos tiempos* de Hal Foster

Fig.19

El artista conceptual Bas Jan Ader a bordo del bote Ocean Wave preparándose para comenzar una de las partes del tríptico *En busca de lo milagroso* en 1975. Una de las últimas fotografías que se conservan de él antes de dar comienzo a la obra y su desaparición en el océano. Autor desconocido



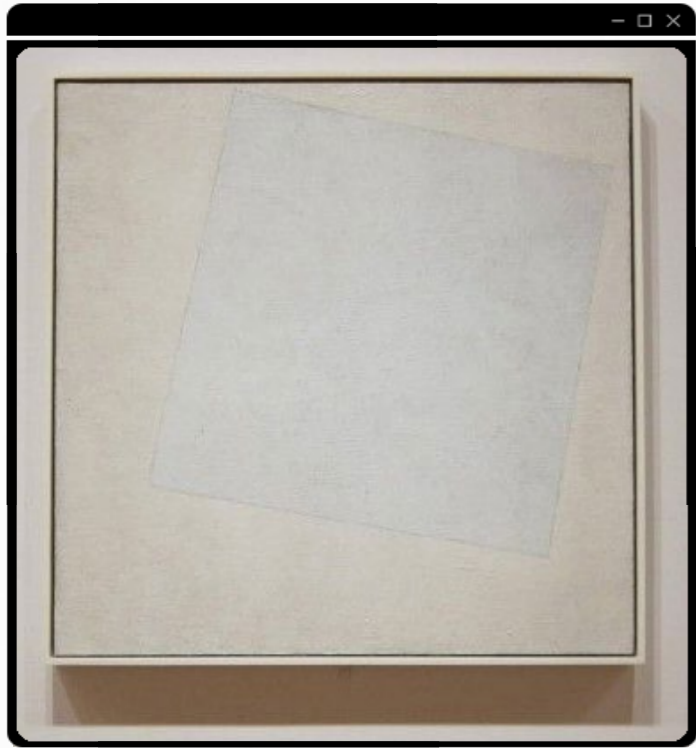


Fig.20
Blanco sobre blanco,
Kazimir Malevich. 1918

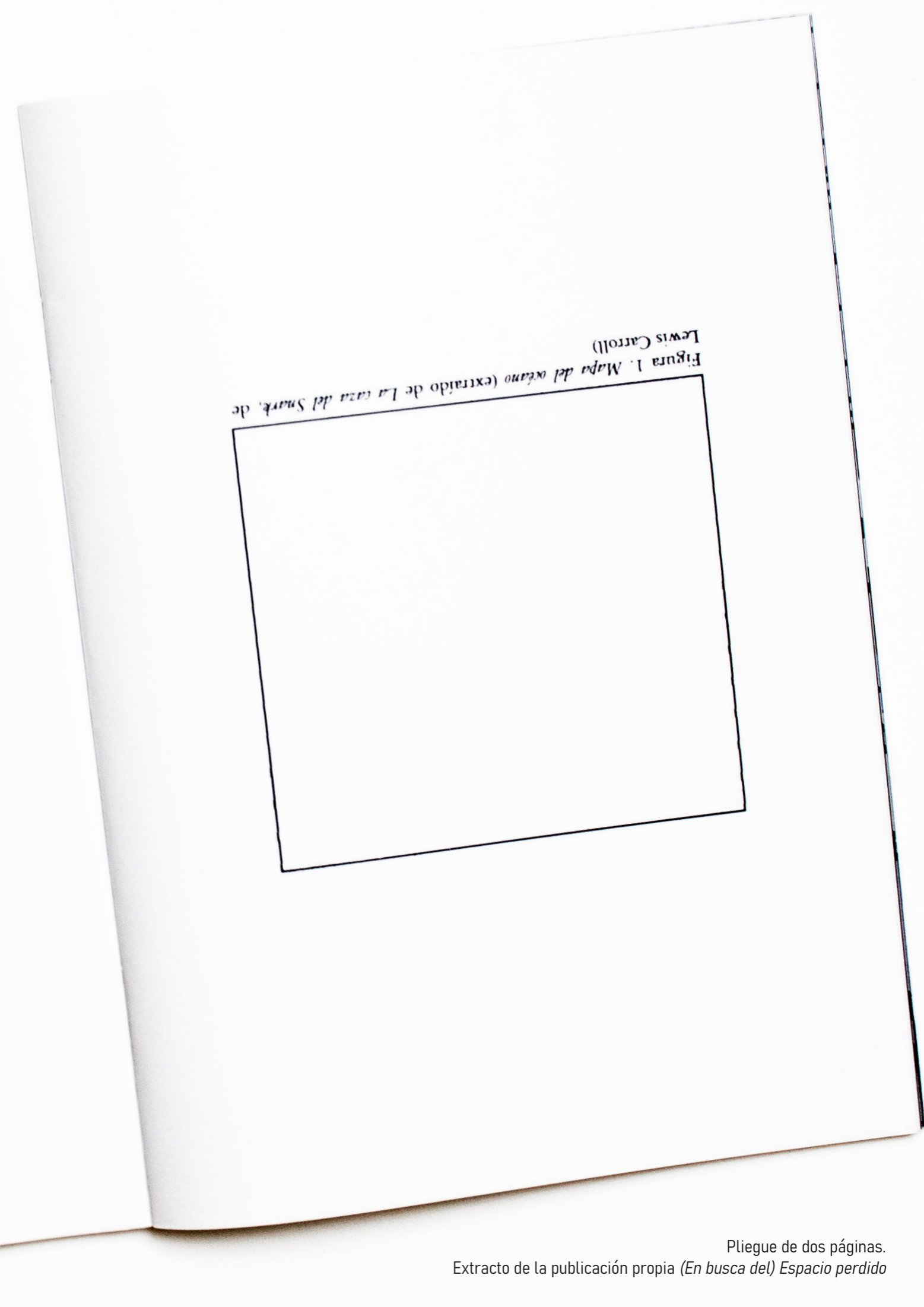


Figura 1. Mapa del océano (extraído de *La caza del Smark*, de Lewis Carroll)

DISIPARNOS Y NO DESAPARRECER

*The wall on which the prophets wrote
Is cracking at the seams
Upon the instruments of death
The sunlight brightly gleams
When every man is torn apart
With nightmares and with dreams
Will no one lay the laurel wreath
When silence drowns the screams*

*Confusion will be my epitaph
As I crawl, a cracked and broken path*

Epitaph, King Crimson

A giant and my body is a building, a building, a building, a building

*No services underground
No sound, when I'm calling home
City broken my brother's down
Now I'm standing here all alone
Sun weathered my monochrome*

Brick body complex, Open Mike Eagle



(Des)velar la polvareda
Madera y pintura acrílica
120 x 70 x 70cm aprox
2022

Fig.21
Licuación del suelo en Niigata,
Japón. 1964
Fotografía cortesía de Wikipedia
Commons

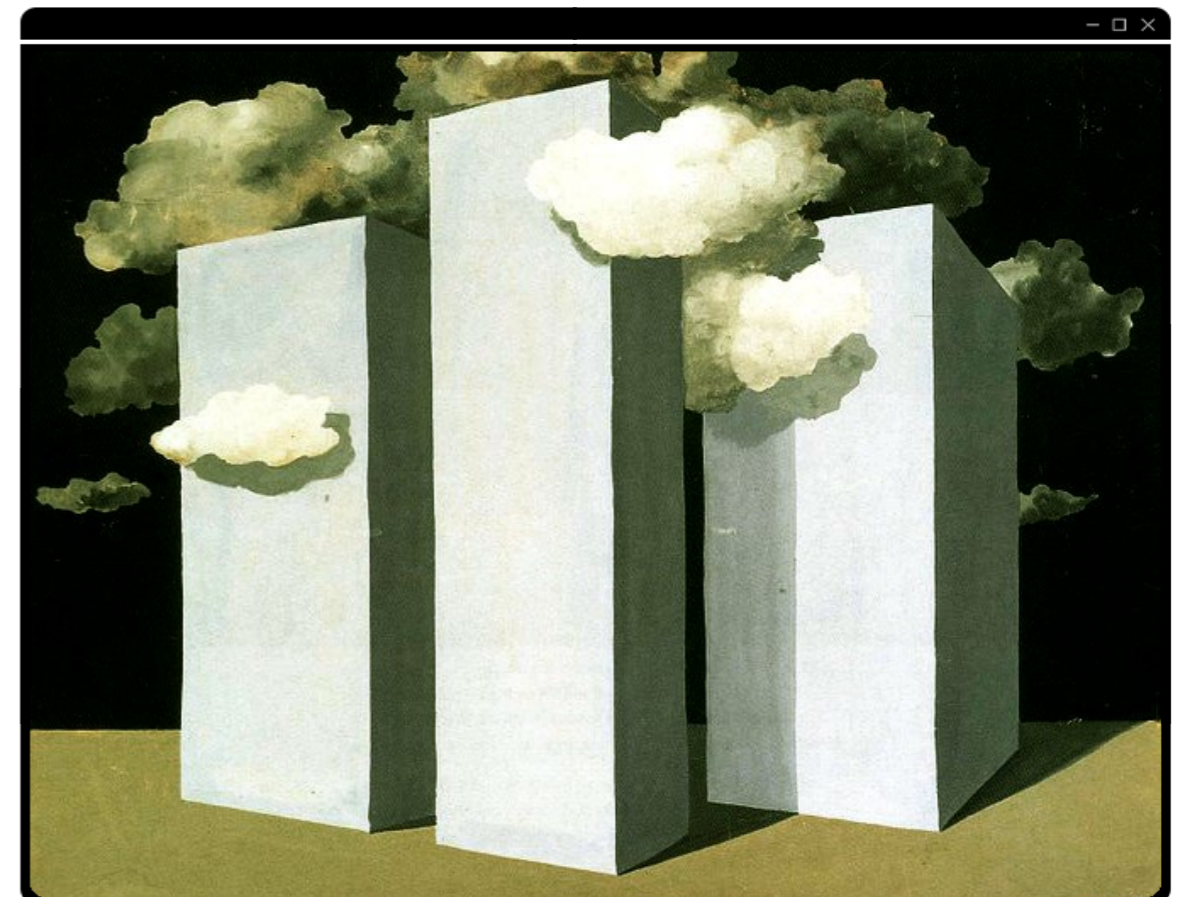


*En París, hay una calle;
en esta calle, hay una casa;
en esta casa, hay una escalera;
en esta escalera, hay una habitación;
en esta habitación, hay una mesa;
sobre esta mesa, hay un tapete;
sobre este tapete, hay una jaula;
en esta jaula, hay un nido;
en este nido, hay un huevo;
en este huevo, hay un pájaro;*

*El pájaro hizo caer el huevo;
el huevo hizo caer el nido;
el nido hizo caer la jaula;
la jaula hizo caer el tapete;
el tapete hizo caer la mesa;
la mesa hizo caer la habitación;
la habitación hizo caer la escalera;
la escalera hizo caer la casa;
la casa hizo caer la calle;
la calle hizo caer la ciudad de París. **

*Canción infantil de Deux-Sèvres
(Paul Éluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*).

Fig.22
Una tormenta
1935
René Magritte

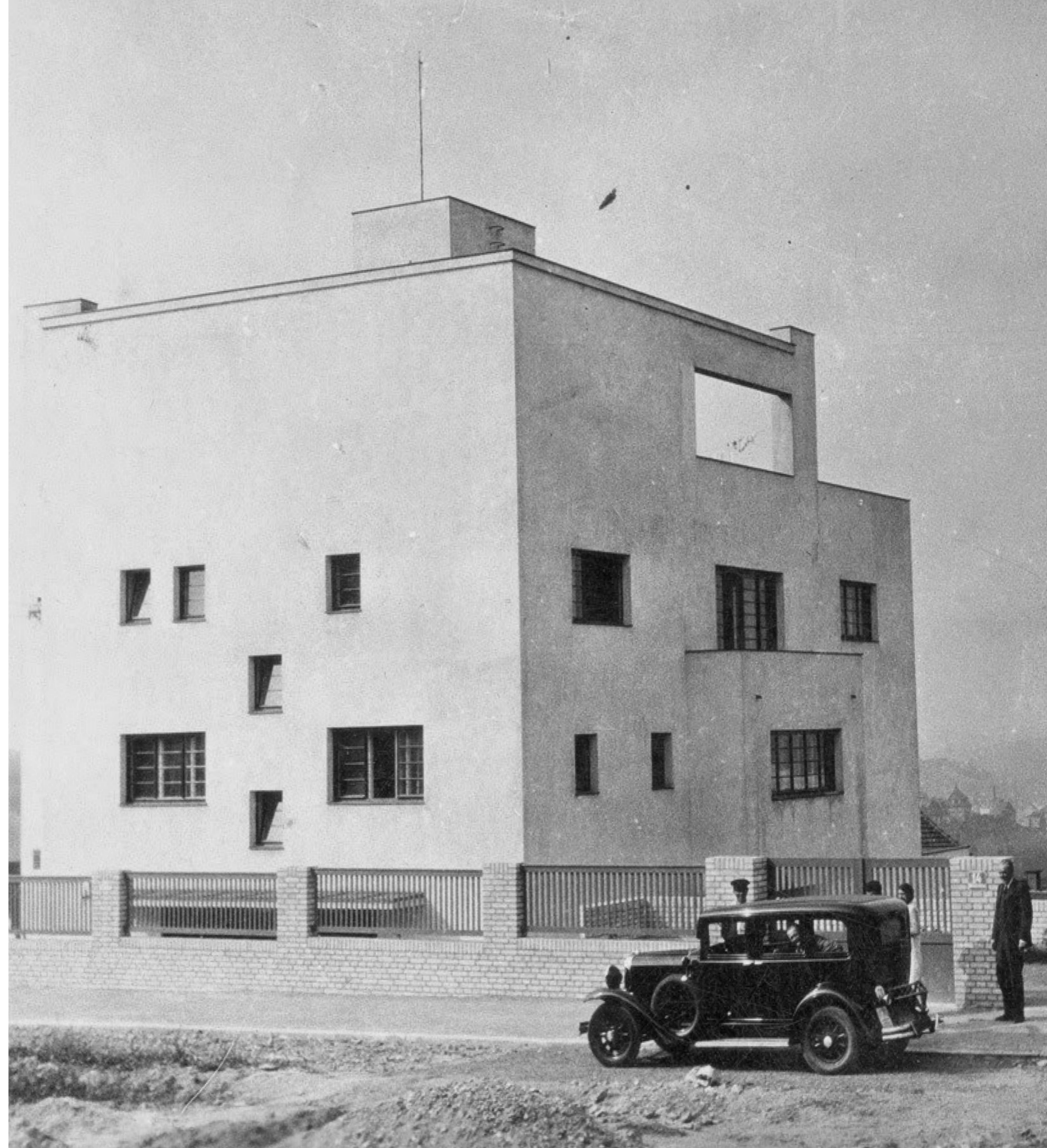


REDUCCIONISMO

La entropía, que señala la tendencia de los sistemas a la pérdida de información, nos revela que la acumulación por la cual el capitalismo actúa no es compatible con un desarrollo "sostenible", sino que además es, a todas luces, destructiva. El desarrollo es insostenible de por sí. Durante el siglo XX esto no fue lo suficientemente puesto en boga y, desde la distancia del siglo XXI, este nos deja una curiosa paradoja presente en el terreno de la arquitectura que se trasladaría al diseño y al arte a través del minimalismo. Expuesta, de entre los participes más relevantes de la arquitectura moderna, de una manera clara por Adolf Loos autor del libro *Ornamento y delito*. Resultando indispensable para él la unión entre estética y ética (Cfr. Groys, 2014: pág 25) por lo que para demostrar la honestidad de uno mismo era recomendable tender hacia la apariencia y forma más simple y decodificada posible. Ataca por ello a las personas que, por ejemplo, portan tatuajes (en una analogía al criminal y el salvaje) o, en general, hacen uso del ornamento (niños y mujeres). Siendo arquitecto aplica estos principios a su construcción y su influencia define así la vertiente colonial de la arquitectura moderna: el estilo internacional. Esto, trasladado, como mismo indica el nombre, internacionalmente, resulta en una demasiado eficiente forma de multiplicar las construcciones, la expansión y productividad de la ciudad. Resultando en toda una explotación de recursos, entre otros de construcción, característica del siglo XX (que también seguiría el estado soviético a través del brutalismo). Siendo así que la unión entre estética y ética resultó en una simple y curiosa forma de abogar por una autonomía que, a todas luces, resulta indiferenciante. Facilita el desarrollo de la entropía y paraliza así la propia capacidad de dilucidar entre ideales, imágenes, y simulacros.

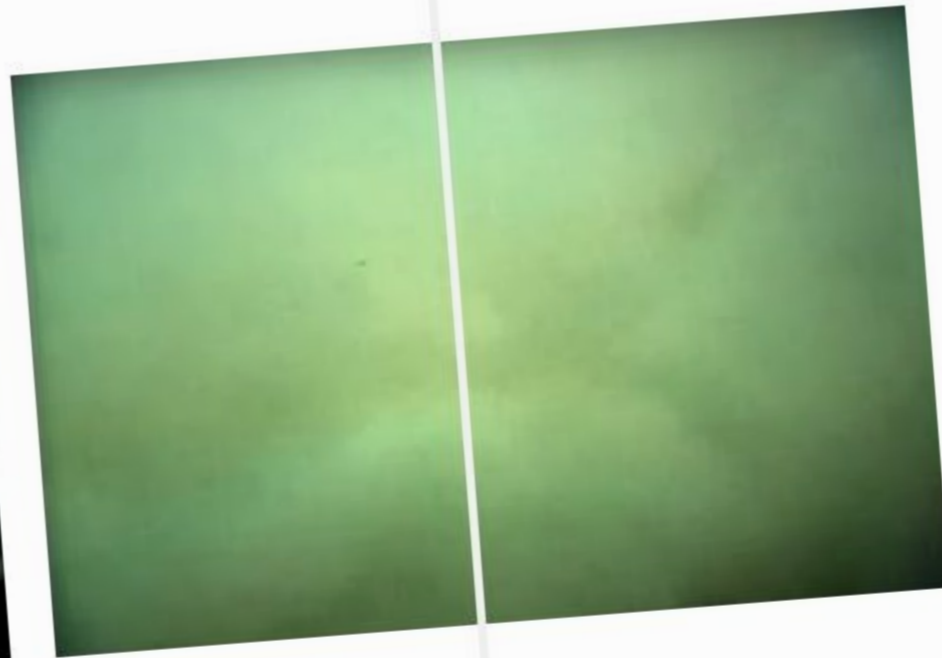
¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido. (Loos, 2019: Pág. 1)

Fig.23
Casa La Villa Müller
de Adolf Loos. 1933.
Autoría desconocida





Implosión de Pruitt-Igoe.
1972



Jules Olitski
Radical Love - Thirty.
1972

ICONOCLASTIA Y ABSTRACCIÓN

Otro lugar común del arte contemporáneo es la concepción de que la pintura ha muerto. Sin embargo, su pervivencia parece presentarse a través del diseño, del graffiti, del tatuaje, etc... La pintura parece, más bien, haberse expandido fuera de los marcos del cuadro aunque sea en forma de muerto viviente. Porque la autorreferencialidad que desprende este mundo devenido imagen es incontestable. A este respecto, como mencionamos antes, la intención de la iconoclastia más explícita resulta improcedente. La imagen no se puede destruir literalmente (su medio sí, aunque el constante registro fotográfico complica esta tarea), solo abstraer hasta el absurdo o sobrecodificarse en exceso. La abstracción pictórica resulta así en un tipo de iconoclastia más moderada ya que no muestra una violencia explícita sino un distanciamiento (relativamente codificado) respecto a sus referentes históricos. Siendo esta abstracción (distanciamiento) la forma inevitable en la que opera la modernidad y el capitalismo. Así, la abstracción como corte inmediato y no como proceso de mediación entre entidades distanciadas se entiende como una ruptura del sentido brusca, lo que Marx recriminaba al capitalismo mediante el concepto de la alienación. Cuando se desprende al humano de su capacidad contextual y se le reubica en un espacio indeterminado donde la identificación resulta improcedente. Por ello se torna imprescindible abrir campos de mediación que logren aliviar la situación. Esto es uno de los mayores problemas a los que se enfrenta el arte actual. La mediación artística en ese sentido se suele ver agotada por la tendencia de la imagen a la abstracción, encerrada en el bucle de simulacros de la red. Apreciamos así como el arte contemporáneo tiende a una marcada inmediatez. O se sobrecodifica o resulta lo suficientemente banal como para que su experiencia resulte lo suficientemente autocontenida.

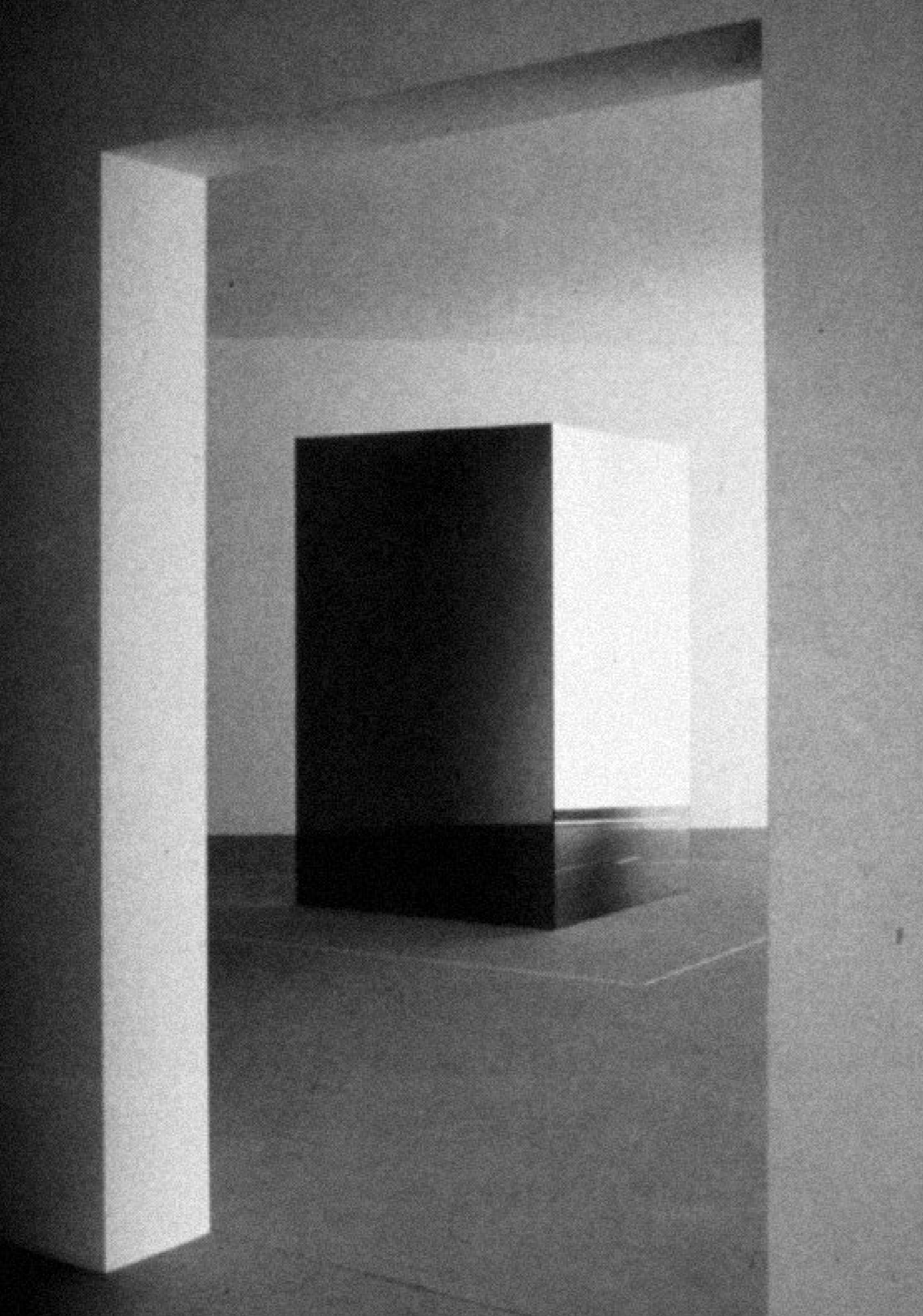


Fig.24
Fotografía de un obra de Larry Bell.
Autoría desconocida

Fig.25
Carpenter Center, Richmond,
Hiroshi Sugimoto. 1993

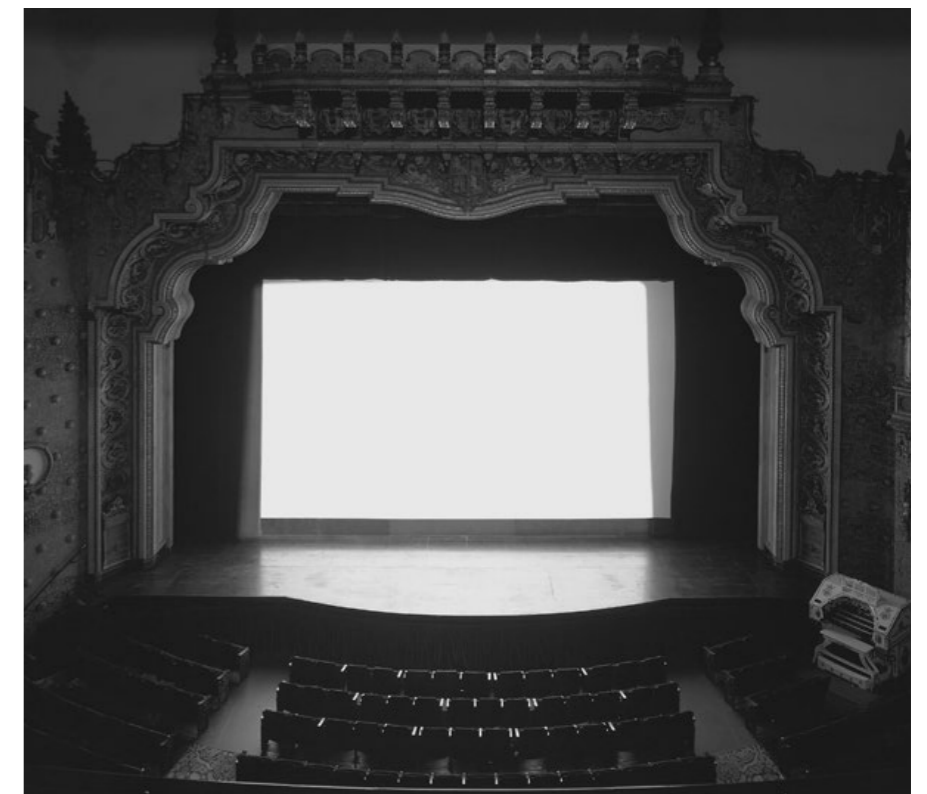




Fig.26
Eliminación de graffiti. Autoría desconocida



Fig.27
Un trabajador limpia una estatua de Winston Churchill en Londres, su peana se encontraba grafitada con la frase "era racista". 2020
Dan Kitwood, GETTY



Fig.28
Composición suprematista con ocho rectángulos, Kazimir Malevich. 1915

Fig.29
Sueva rojo sobre negro, Mark Rothko. 1957



Fig.30 y 31
Frames del documental experimental *The subconscious art of graffiti removal*, 2001.





Coraza plegada 01
 Cartones industriales, pintura de spray
 30 x 40 x 40 cm, medidas variables
 2022



Fig.32
*Variaciones de cubos
 incompletos, Sol LeWitt. 1974*

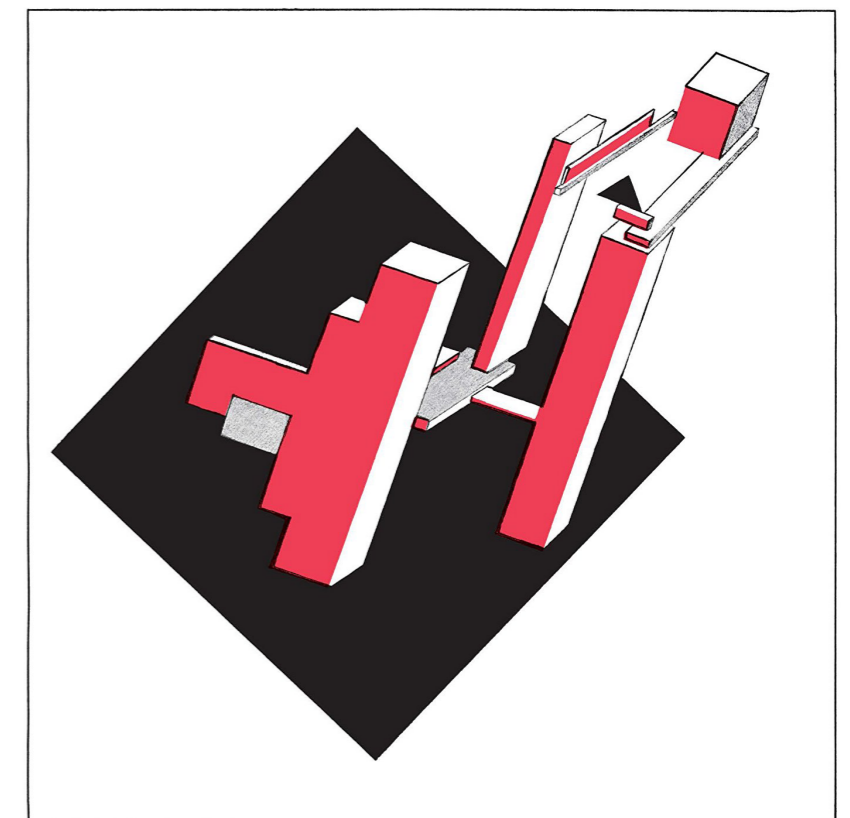


Fig.33
*Cuento suprematista sobre dos
 cuadrados en seis construcciones,*
 El Lissitzky.
 1922

AND ON THE BLACK

DISEÑAR CUERPOS

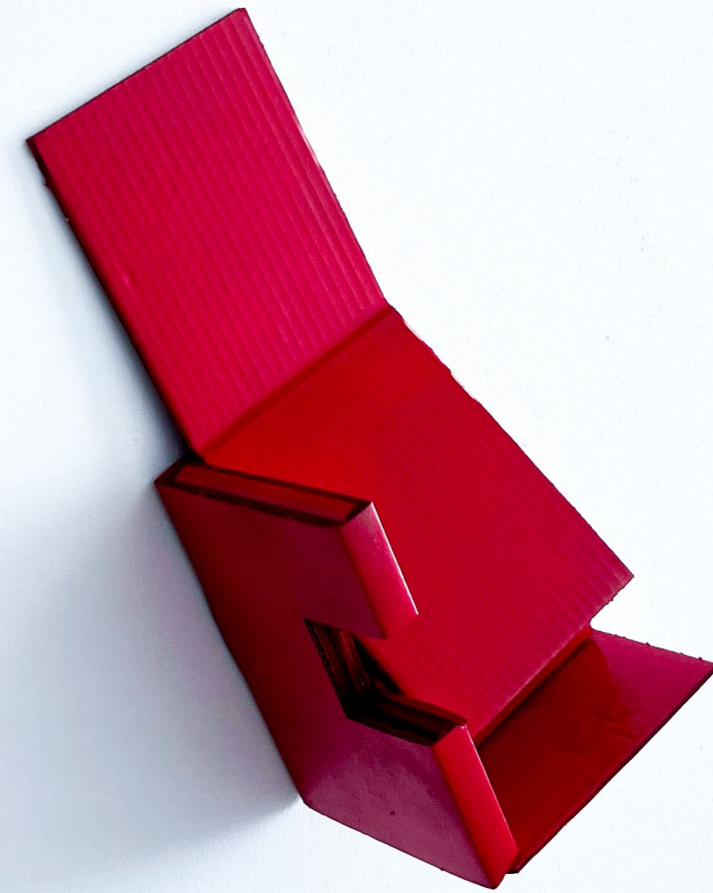
Malevich redujo la pintura a la "nada" y tras de él se generó un proceso de reconstrucción evidente a través del movimiento denominado como constructivismo, que aprovechó para reconstruir a partir del plano. Como buen movimiento influido por la modernidad, tenía tendencia totalizadora o globalizante (en versión soviética) y proyectó dicho plano de las formas geométricas hacia el espacio, en forma de arquitectura pero también de diseño utilitarista. Nace así el auge de un diseño que, caracterizado por un cambio de paradigma de la construcción de la identidad a partir de la comunidad orgánica a la construcción de una imagen autónoma, presenta al sujeto como un diseño-de-sí (Cfr. Groys, 2014: p.35). Ahora el sujeto se orienta autónomamente entre el espacio del diseño, que aprovechándose de las formas geométricas abstractas, se revela como ornamentación sin identidad.



Fig.34

Uno de los bocetos de los personajes para la obra teatral diseñada por Malevich *Victoria sobre el sol*. Los personajes vestirían unos planos de color hechos con cartón.

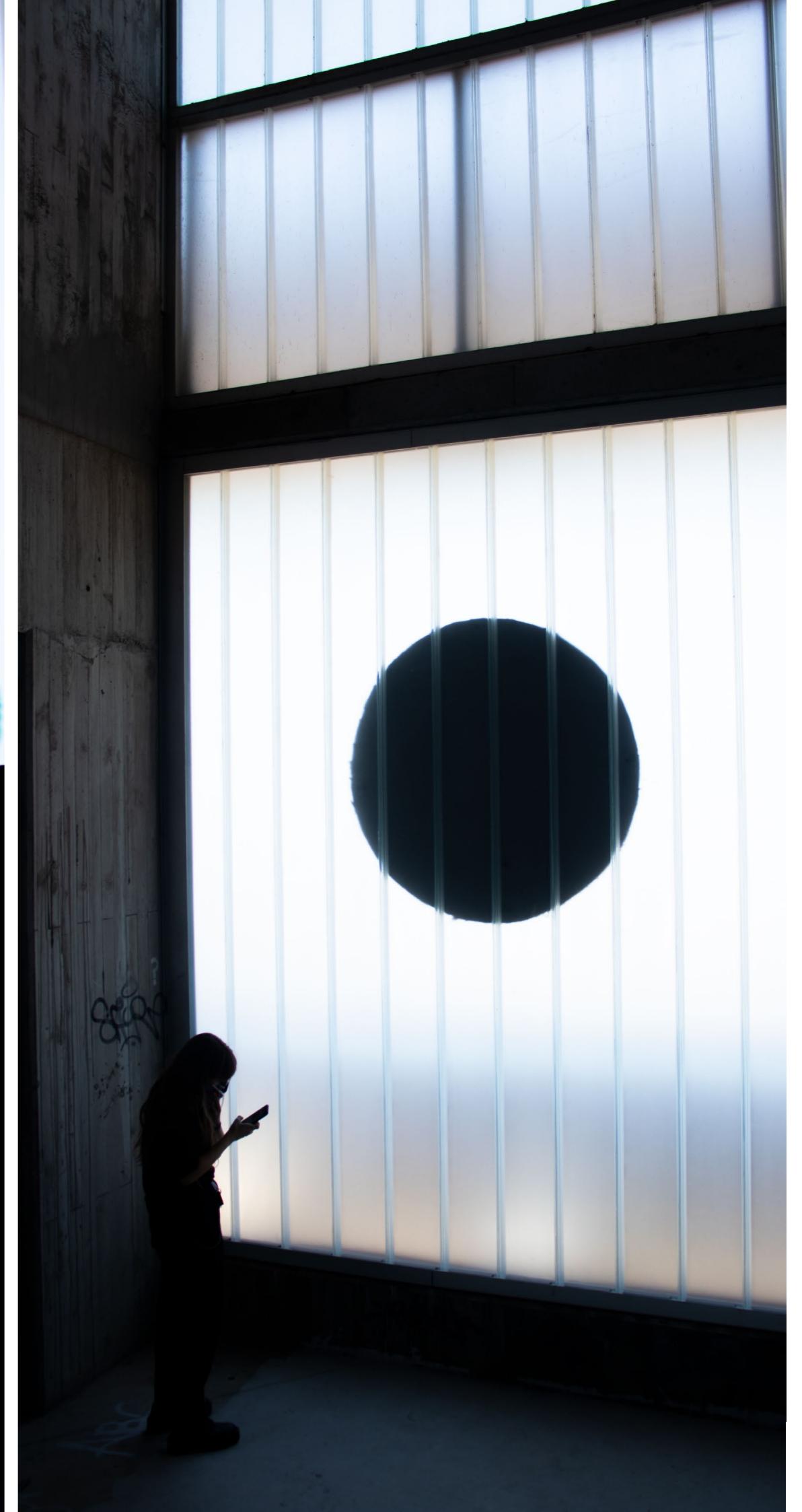
Trabajador atento, Kazimir Malevich. 1913



Coraza plegada 02

Cartones industriales, pintura de spray
30 x 40 x 40 cm, medidas variables

2022



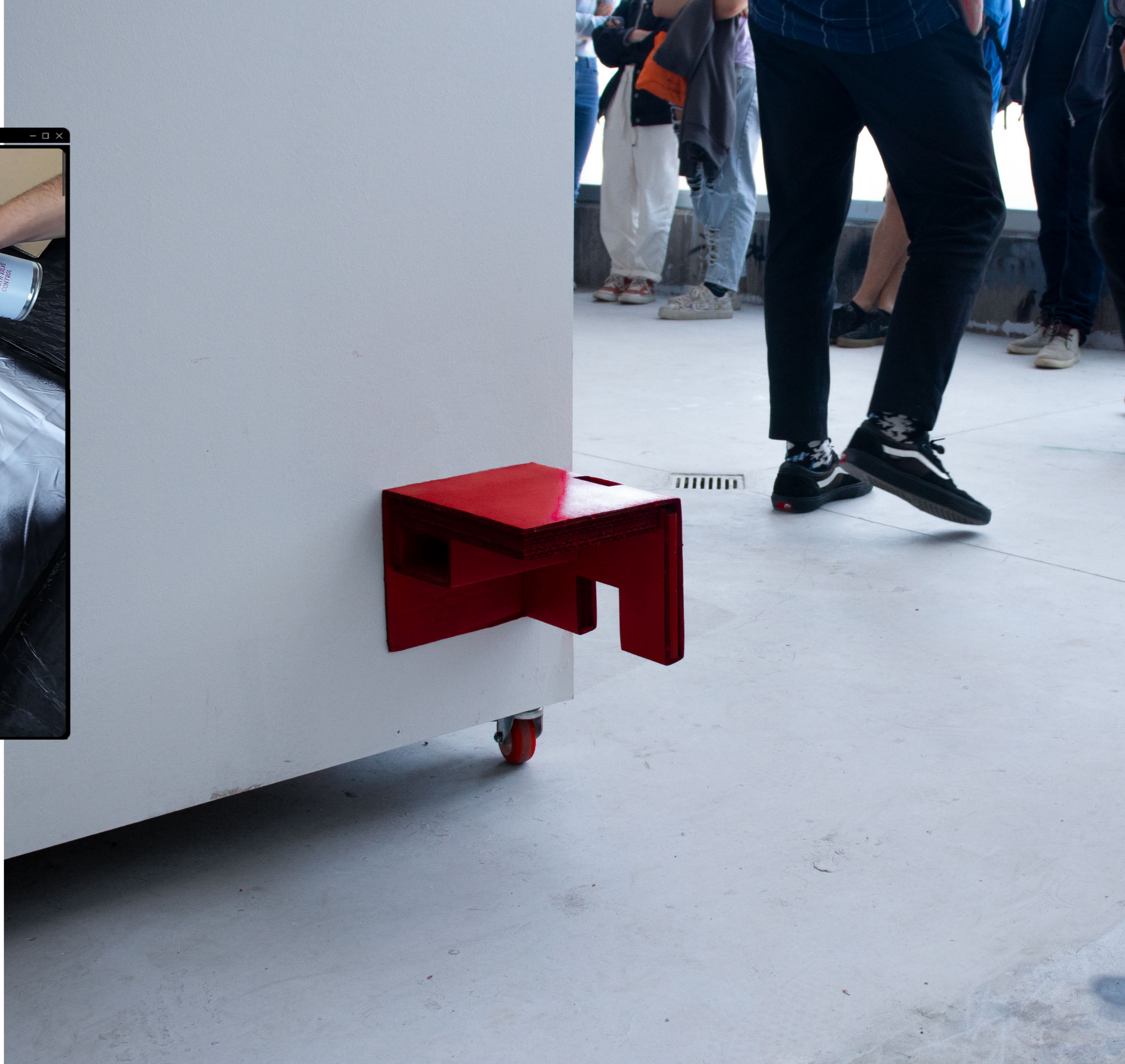
Victoria sobre el sol
Cartón industrial,
pintura de spray
Site específico
2022



*Sobre el cuerpo
fragmentado*
Pintura de spray
sobre tela
140 x 200 cm
2022

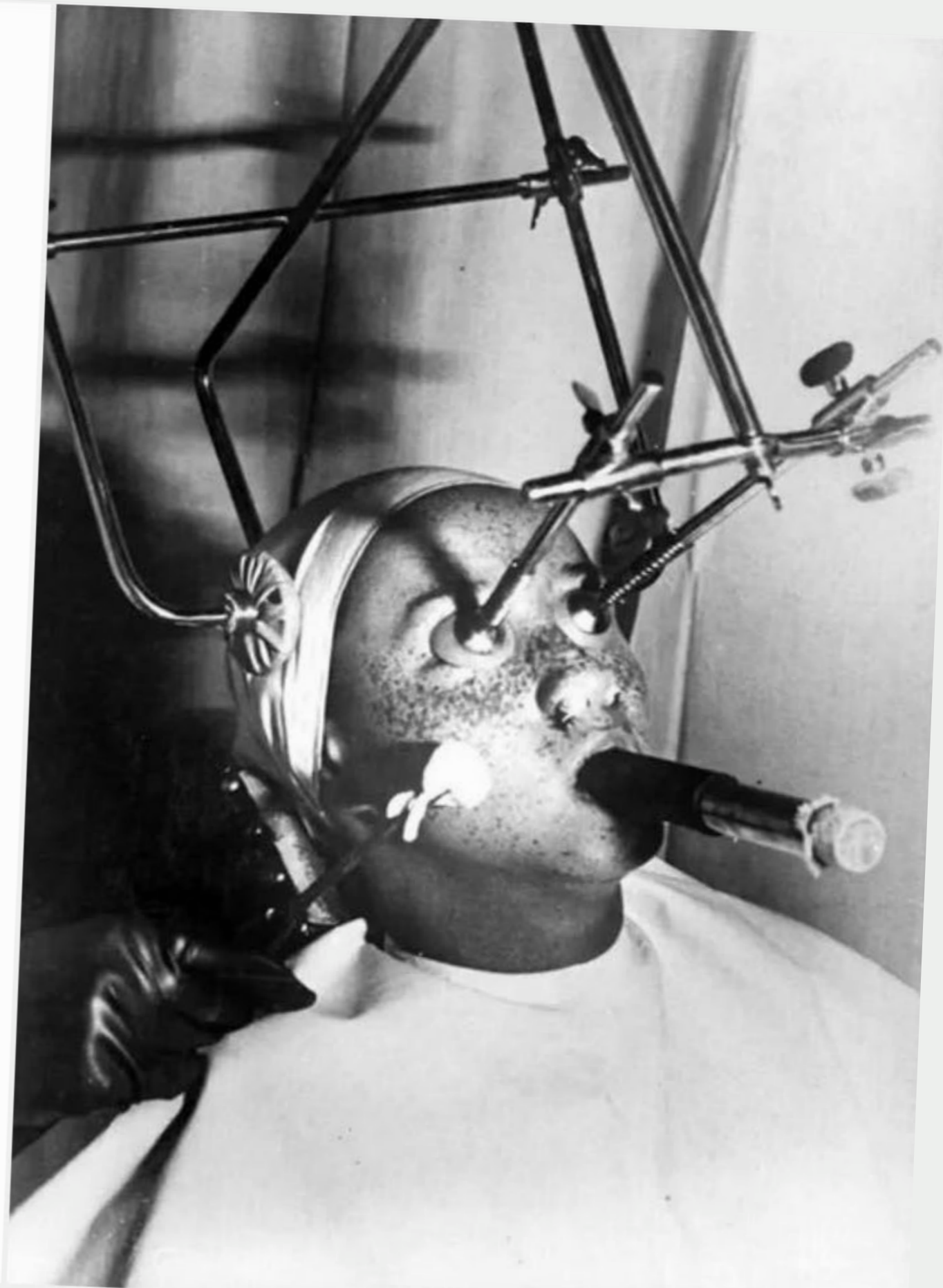


Detalles de la
instalación
desarrollada en el
espacio Escena_19





Escena conformada con paredes portátiles frente a cristalera.



LA ORNAMENTACIÓN DE LA MASA

El diseño es la ornamentación del capitalismo. Pero el ornamento como práctica presenta una clara tendencia a la identidad, a través de la propia repetición desentraña una diferencia. Como estudió el antropólogo Lévi-Strauss en su libro *Tristes Trópicos*, era utilizado en las tribus y servía como diferenciante que generaba la identidad de la comunidad, la identidad del que pertenecía al grupo y el que no, que era visto casi con la misma condición de un animal. Con el modernismo la ornamentación pasa a perder ese rasgo identitario para presentarse como mero espectáculo producido por una siniestra masa.

El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante.
(Kracauer, 1927)



Fig.35
Fragmento de la película musical *Dames*. 1934



Fig.36
Tatuajes faciales de los Papúa, extraído de *Antropología de la imagen* de Hans Belting.

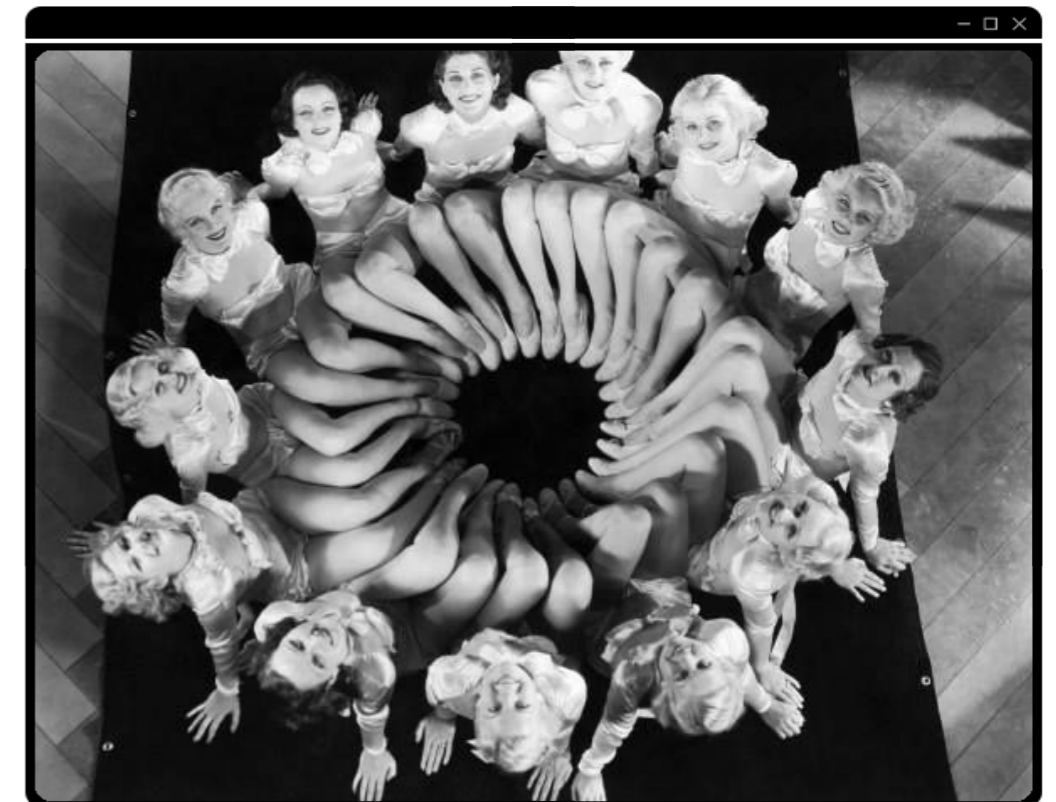


Fig.37
Fragmento de la película musical *Dames*. 1934

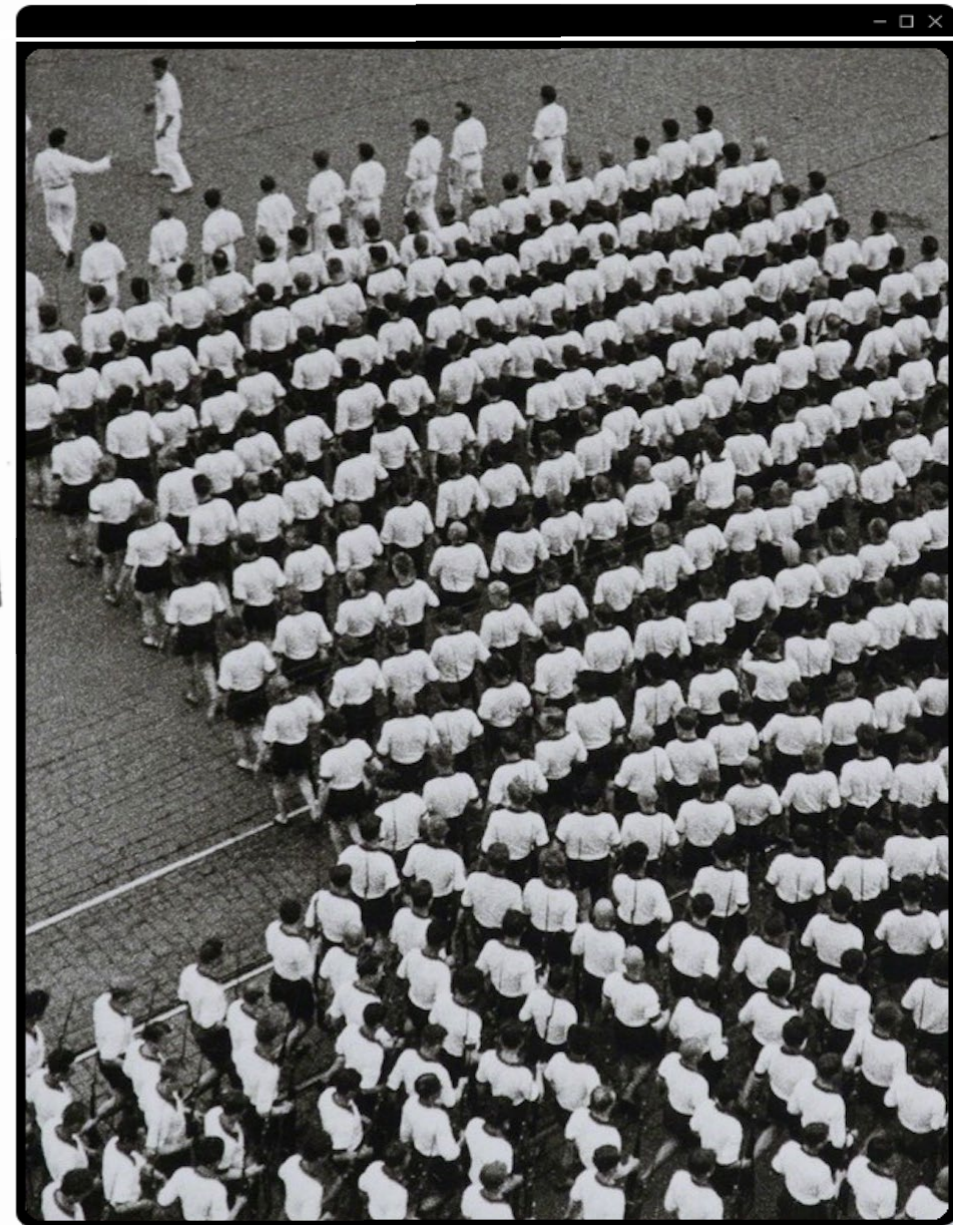
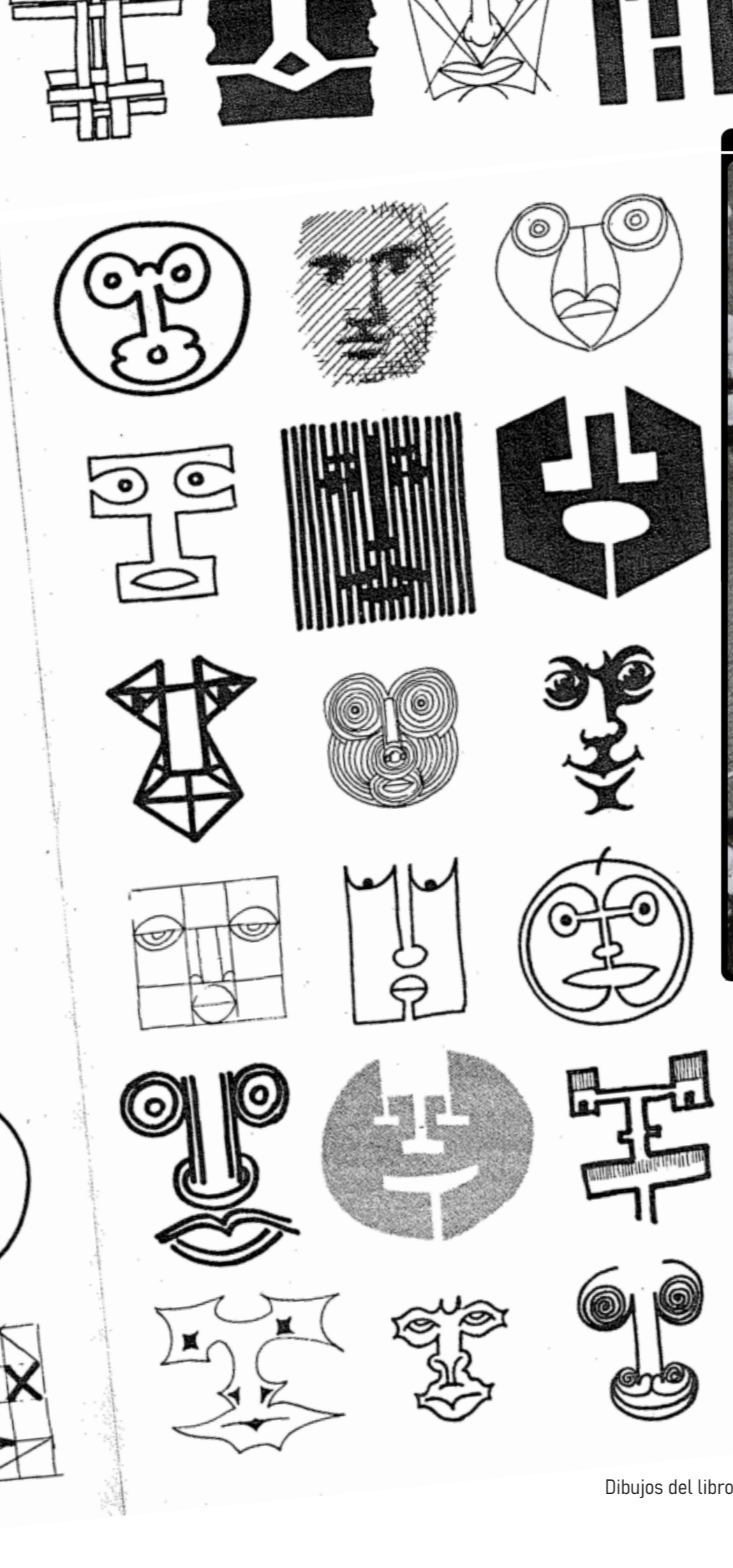


Fig.38
Desfile del Club Deportivo Dynamo, Moscú,
Alexander Rodchenko,
1935

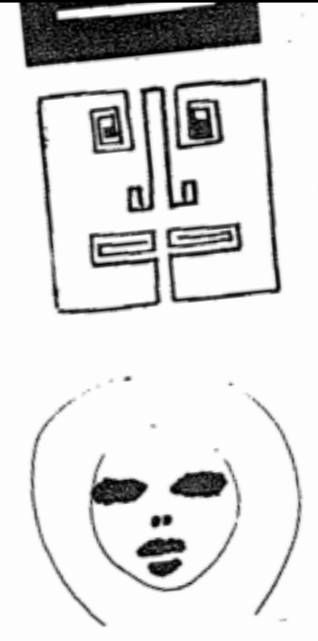
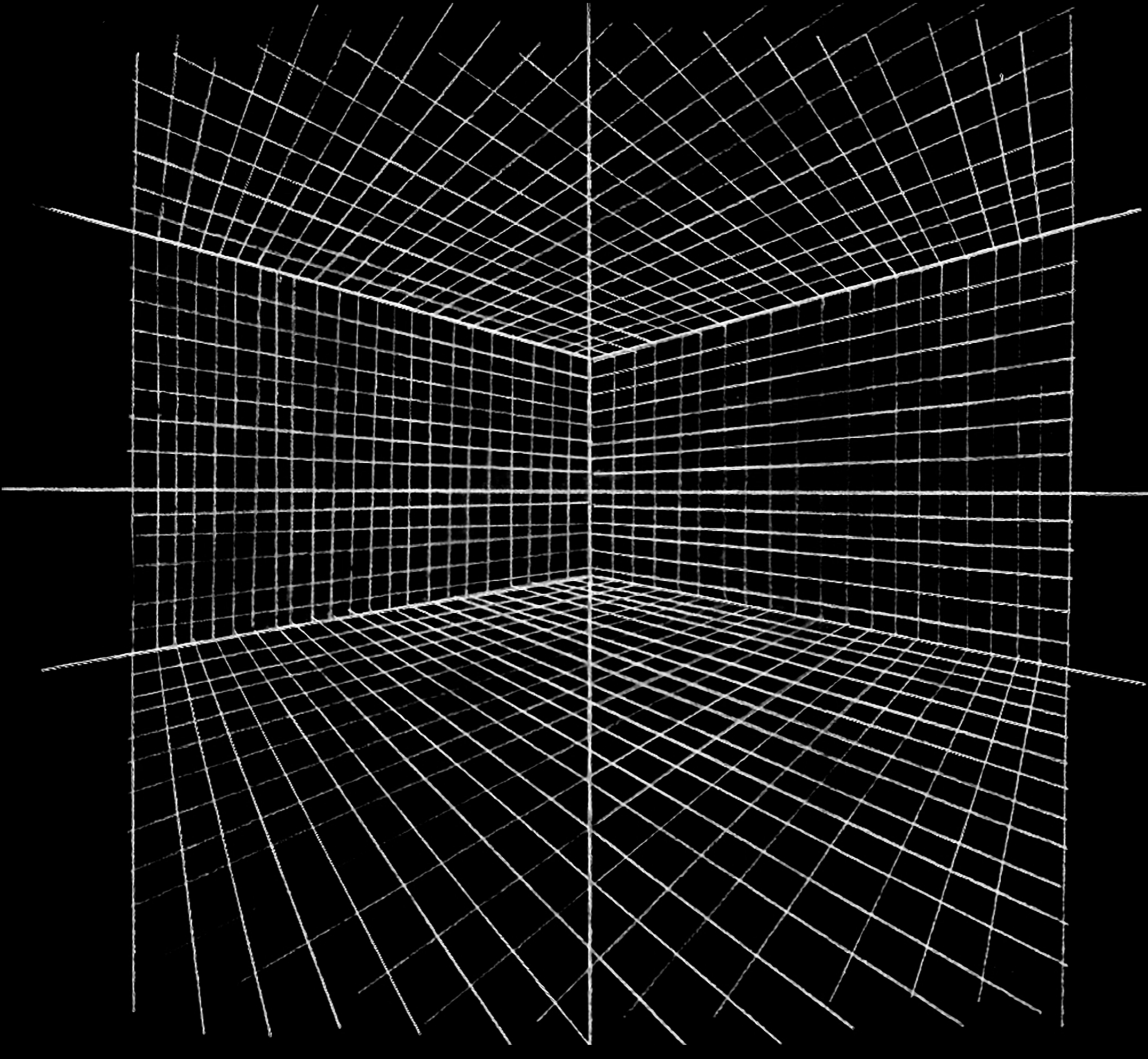


Fig.39
Dibujos del libro *Diseño como arte* de Bruno Munari

FRENTE A

AGUJEROS NEGROS





EL OCULARCENTRISMO

La ilustración o iluminismo parte de un simulacro: la iluminación. Este premia “la visión” antes que cualquier facultad y ciertamente este sentido había sido el detonante de la aparición del texto y el libro como motor lineal del conocimiento desligado a una comunicación presente y verbal. La visión es también el sentido que más información puede aportar acerca de la imagen, si no su motor, y la importancia que presenta actualmente resulta indiscutible. Es en el Renacimiento cuando se propulsa esta forma de conocer y dominar el mundo, a través de todos los avances tecnológicos que se desarrollaron. La invención de la imprenta de Gutenberg sería un ejemplo claro, pero para el arte los mecanismos de perspectiva que fundieron la representación en la aparente semejanza de sus simulacros a través de prácticas tales como el trampantojo resultan igual de relevantes. Pero, sin duda, lo más destacable de este ocularcentrismo es su tendencia a desligarse de lo presente para tender hacia algo “otro”. El mismo arquitecto y teórico de la perspectiva Leon Battista Alberti describió la pintura en su famoso tratado *De Pictura*, de 1435, como “una ventana abierta a la historia” (siendo que este “historia” hace referencia a un relato, no a la Historia). Así la representación tiende hacia algo “fuera de y del aquí”, lejos de la capacidad de la percepción. Esto genera un claro desentimiento de los objetos de los cuales hacemos uso día a día, sus cualidades materiales se presentan, a menos de que tengan cualidades instrumentales, como algo no relevante frente a la imagen que desprenden.

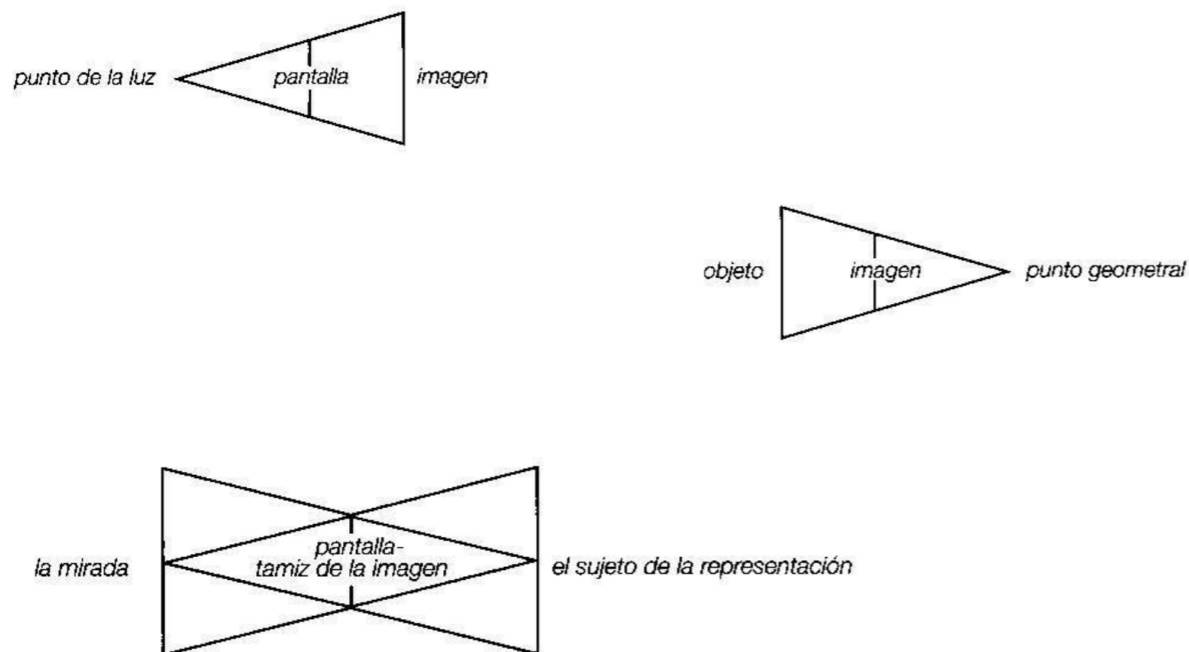


Fig.40

Diagrama de la mirada en Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. En ella resalta la conformación del objeto como imagen pero también la misma conformación del sujeto como objeto mirado, imagen. Sacado de *Malos nuevos tiempos* de Hal Foster.

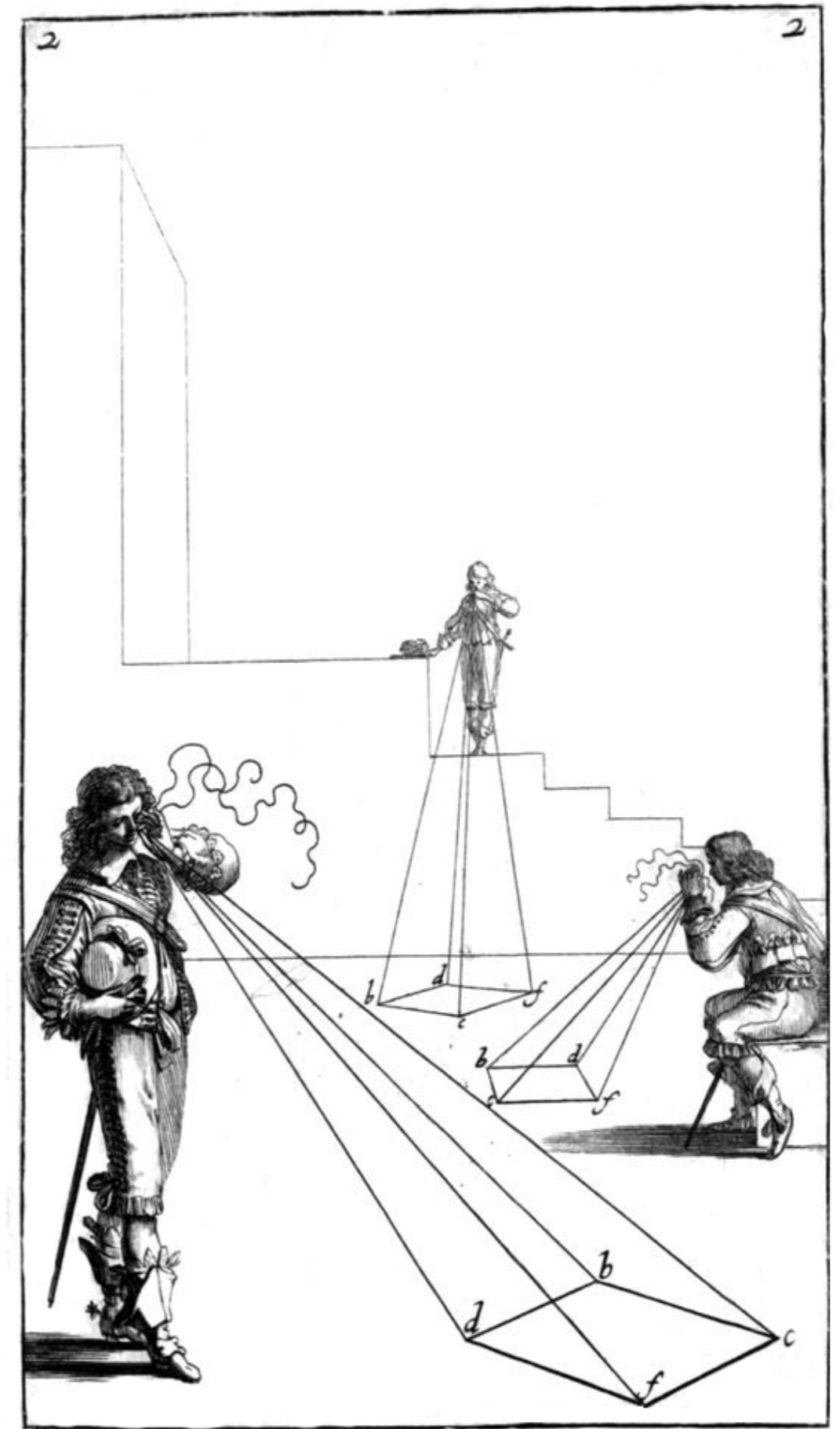


Fig.41

Ilustración para textos de Girard Desargues (matemático y uno de los fundadores de la geometría proyectiva). A. Bosse.

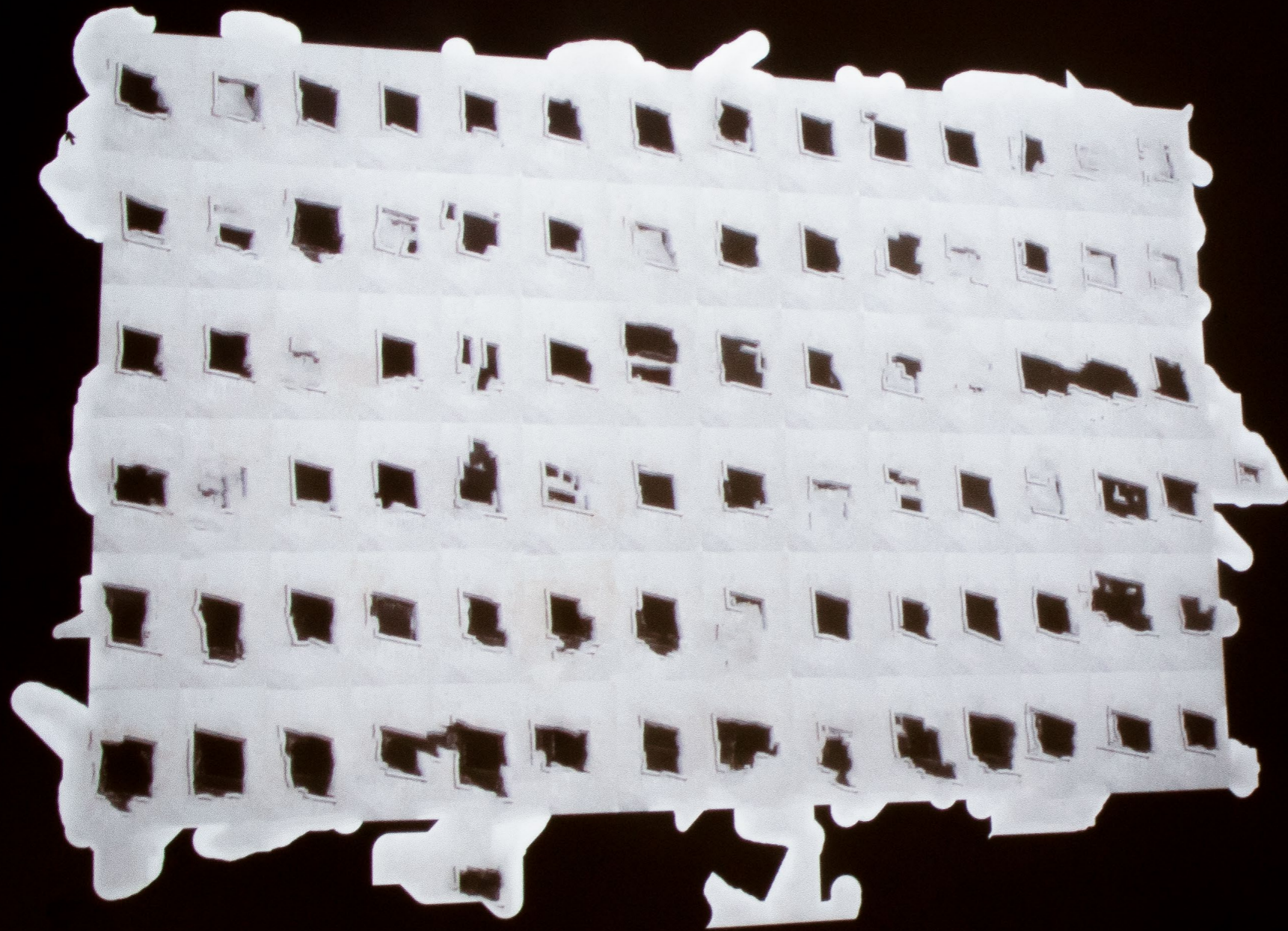
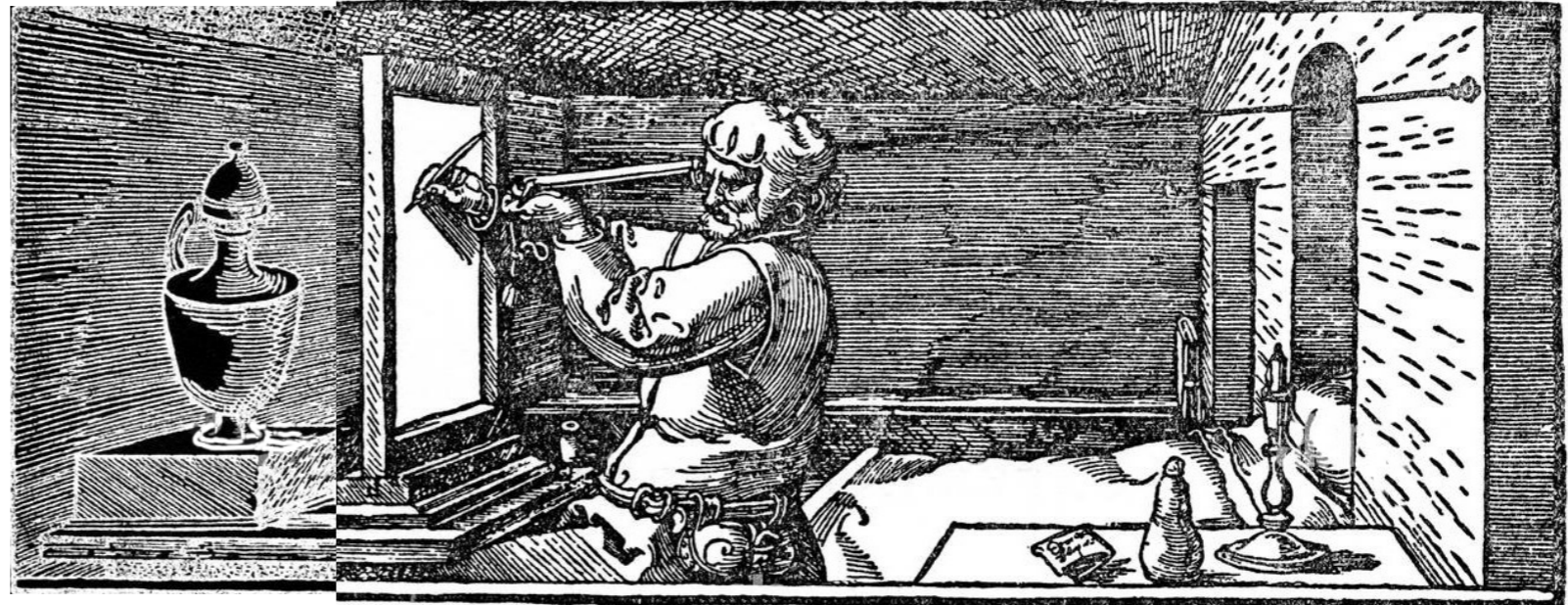


Fig. 42 y 43
Máquinas de perspectiva. A la derecha se traza la perspectiva respecto a la pared de detrás del usuario y abajo respecto a una retícula que se situa entre el usuario y el "objeto" a representar, Grabados de Alberto Durero, 1537





LA HUMANIDAD DEL OBJETO O ¿ESCAPAR DE UNA CAPTURA?

La modernidad se conforma a través del desarrollo de sus avances tecnológicos y, además, del registro de información que realizan estos, por ello resulta común concebirlo como aparato de dominación. Por ello el filósofo Michael Foucault se centraría en estudiar el nacimiento de la clínica para poder trazar sentidos entre una creciente represión y registro de "lo extraño". Esto lo lleva por toda una investigación que revela cómo el propio concepto de "locura" se tergiversa en pos de una fuerte represión del cuerpo en centros disciplinarios: psiquiátricos, hospitales, escuelas, etc... Así la etiqueta de "objeto de estudio" se produce bajo esa tendencia a separar y fragmentar el espacio-tiempo en pos del conocimiento del objeto. Las disciplinas serían las encargadas de dicha fragmentación. Bajo el concepto de "sociedades disciplinarias" Foucault remarcaría un componente fundacional de la modernidad.

En otro sentido, estos avances tecnológicos han permitido explorar la profundidad del campo del universo y también de los entes microscópicos. Fragmentando también el propio cuerpo, que bajo el aparato clínico se concibe como un extraño tercer cuerpo. Es decir, el cuerpo no se divide solo entre dicotomías como, por ejemplo, el mundo sensible y el de las ideas, sino que existe otro que media entre ellos como una propia máquina con tubos, vasos (sanguíneos), etc.

Estas abstracciones (distanciamientos) de lo conocible ya vuelven nuestro propio cuerpo como algo tremendamente incierto. Frente a esta dominación de la naturaleza el arte, después del minimalismo, en la década de los 70, repele dichas "formas rígidas" de la modernidad. Es un arte, mayoritariamente, comprometido (políticamente) con el intento de escapar a las redes de la metafísica, de la institución, de la disciplina y de cualquier "aparato de captura". Se intenta así fundir el arte con la vida. Nacen todos los movimientos contraculturales que abogan por la acción formando así la performance y el happening. Así la máxima de Nietzsche de "invertir el platonismo" se retoma, pero espectacularmente, como una fijación en el devenir, el presente, en busca de un escape de las estructuras que recluyen los cuerpos a la mirada. La imagen deja de referirse a ningún tipo de idea y se reorienta hacia aquello a donde no logra llegar: el devenir.

Pero el cuerpo es un inevitable portador y proyector de imágenes, e intentar escapar del lenguaje solo resulta en el absurdo.

En la inversión del platonismo, la semejanza se dice de la diferencia interiorizada; y la identidad, de lo Diferente como potencia primera. Lo mismo y lo semejante sólo tienen ya por esencia el ser simulados, es decir, expresar el funcionamiento del simulacro. Ya no hay selección posible. La obra no jerarquizada es un condensado de coexistencias, una simultaneidad de acontecimientos: Es el triunfo del falso pretendiente. (Deleuze, 2005, p. 264)



Fig.44
Configuraciones del cuerpo,
Valie Export. 1972-76

Fig.45
Autorretrato con círculo rojo, Esther Ferrer.
1994



Fig.46 *Duna de arena*, Francis Bacon. 1983

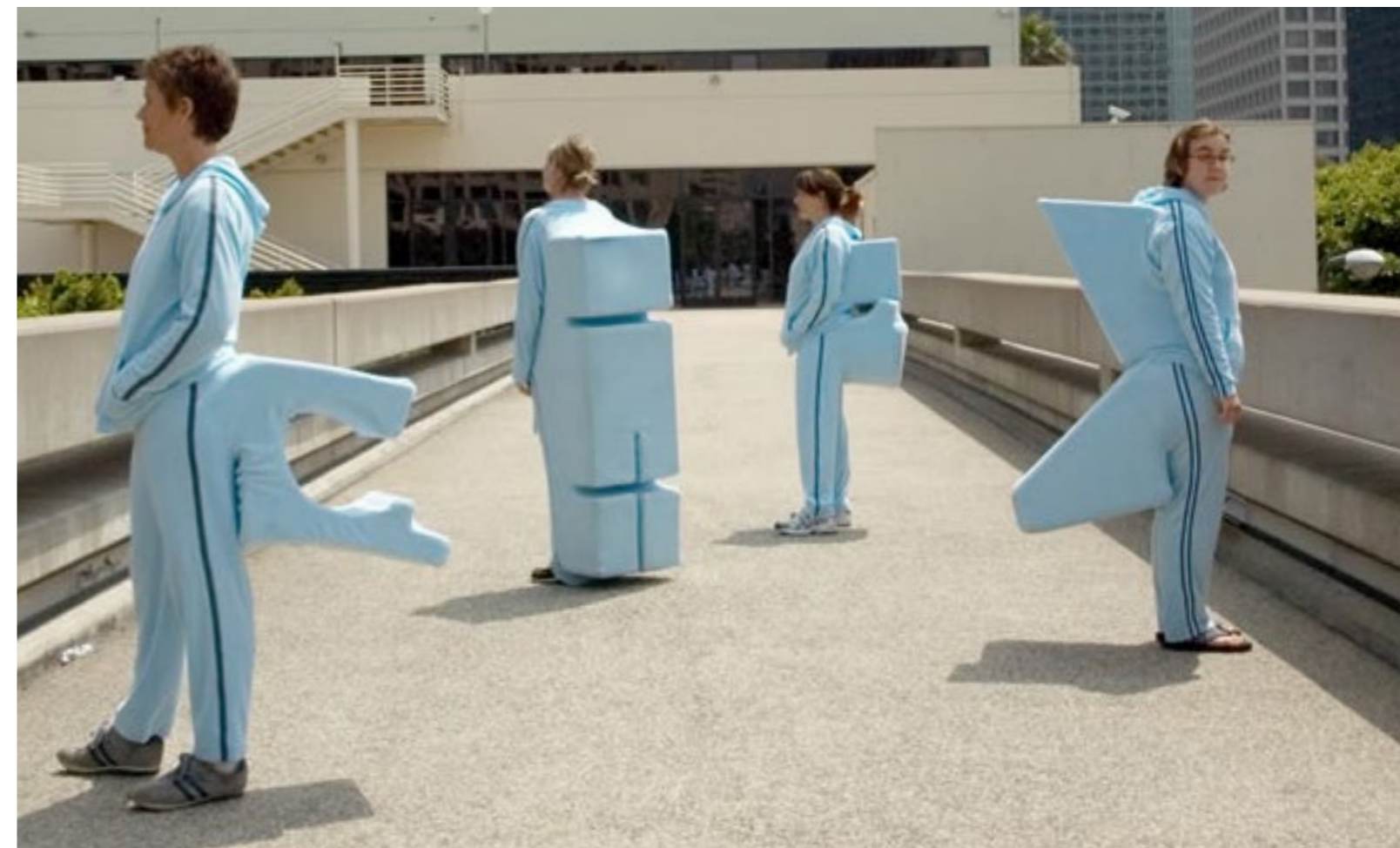
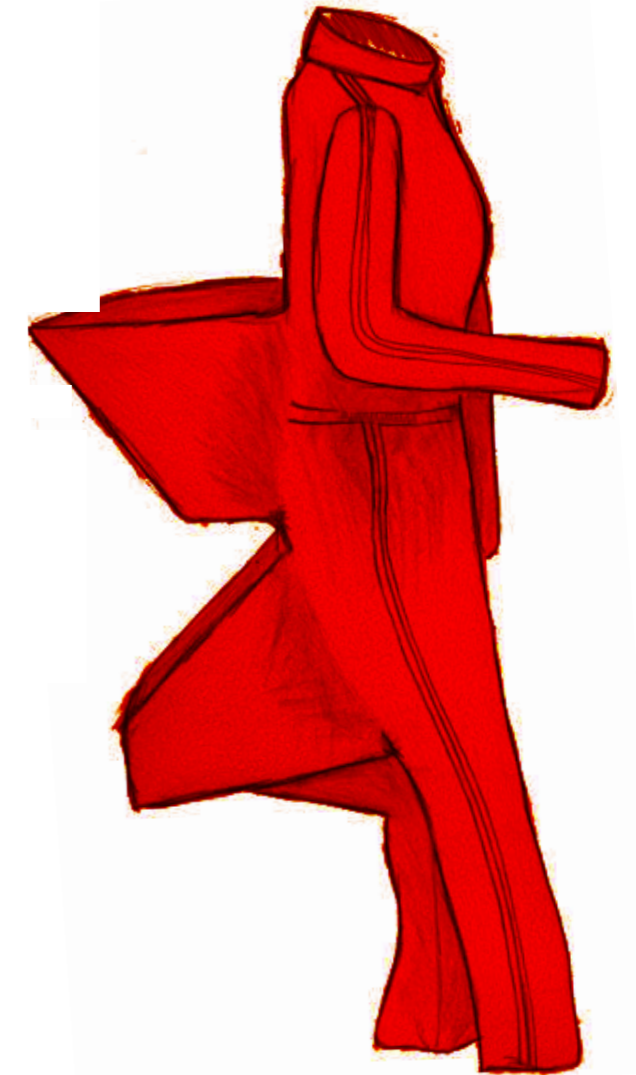
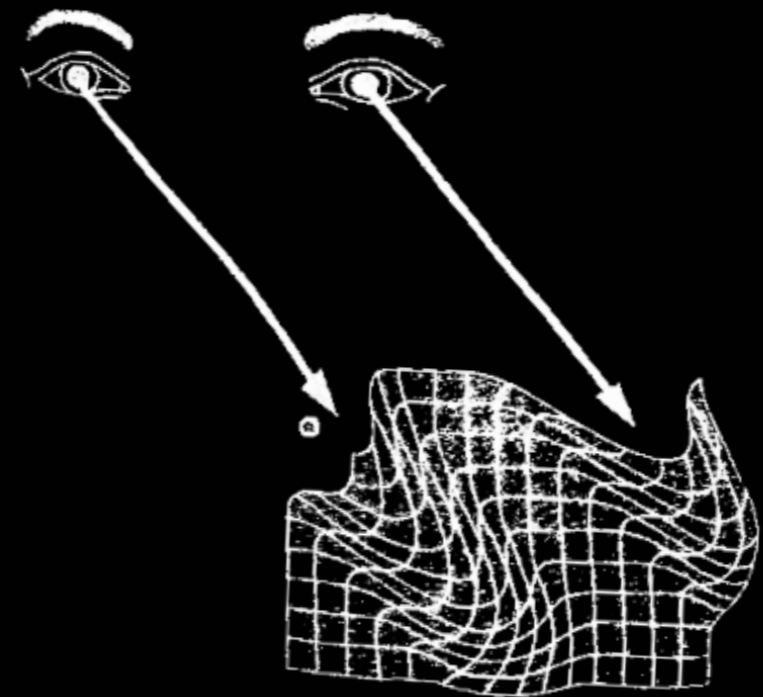
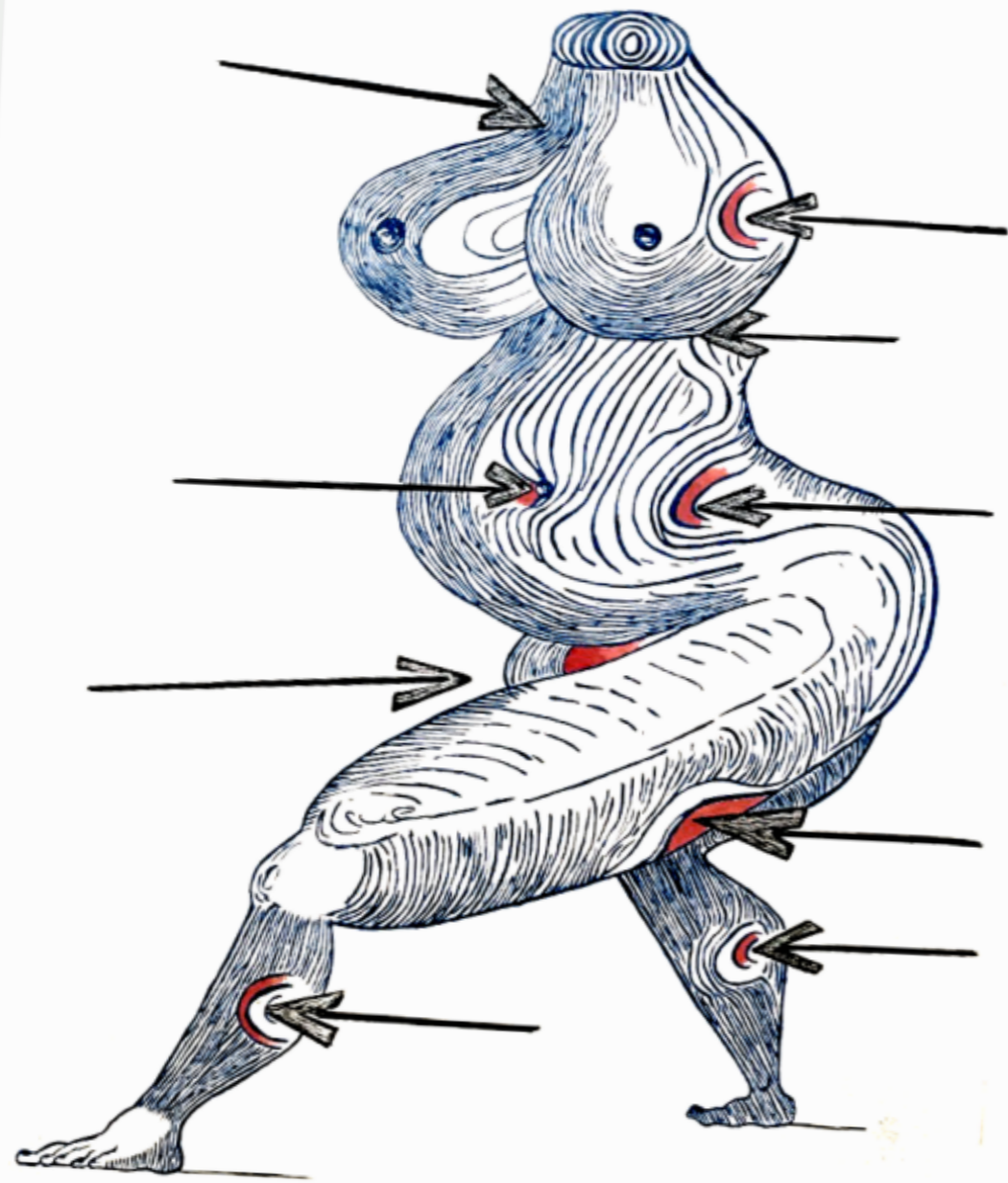
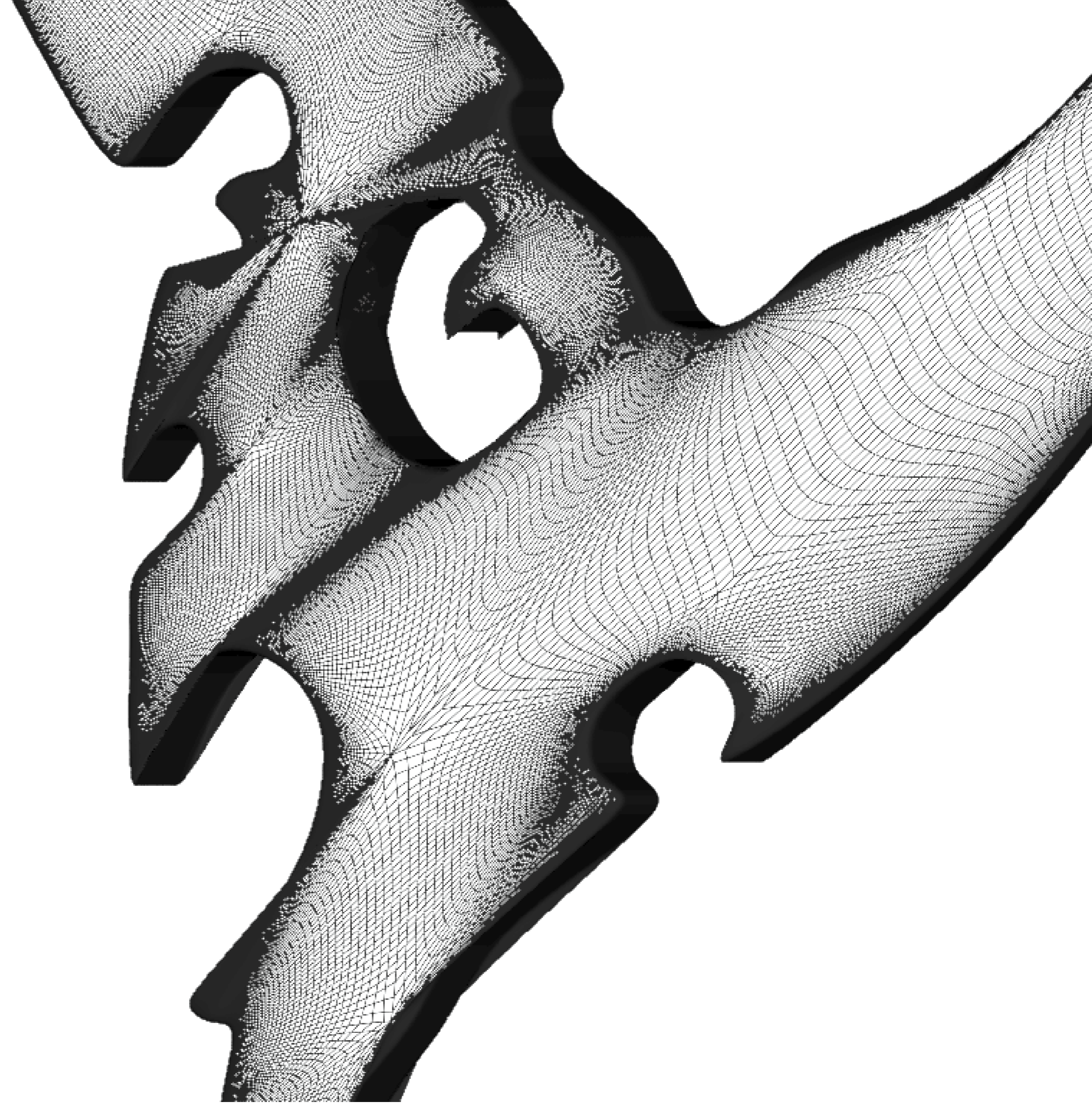


Fig.47
Archisuits, Sarah Ross. 2004-05
 Estos trajes permiten ajustarse a espacios diseñados para estructuras o arquitecturas que "deniegan ajustarse al cuerpo humano. Se trata de un negativo de las formas arquitectónicas específicas de Los Ángeles."







VOLO VIGOROSAMENTE HACIA UN RIN-
CÓN DE SU COMPARTIMIENTO Y, DES-
PUÉS DE ESPERAR ALLÍ UN SEGUN-
DO, CRUZÓ VOLANDO AL OTRO. ¿QUÉ
LE QUEDABA, EXCEPTO VOLAR A UN
TERCER RINCÓN Y LUEGO A UN CUAR-
TERO? ESCO
CER, A
CERROS
DEL HU
DE LA F
TANTO,
HACÍA
LA, PAR
UNA FIB
DE LA ENORME ENERGÍA DEL MUNDO
EN SU CUERPO FRÁGIL Y DIMINUTO.
CADA VEZ QUE CRUZABA EL VIDRIO,
YO IMAGINABA QUE UN FILAMENTO
DE LUZ VITAL SE VOLVÍA VISIBLE. NO
ERA NI MÁS NI MENOS QUE LA VIDA.



LA RETÍCULA

Forma una red que encierra las líneas a la vertical y horizontal del plano y es vista por Rosalind Krauss como una de las formas más reiterativas de la modernidad, incluso su fundante. Es la forma de acumulación y producción, funcionando a través de un fractal como los panales de las abejas, más efectiva que ha encontrado el humano para poder tender hacia el desarrollo. Y también de lidiar con el peligro como forma de defensa. Es, visualmente, el aparato de captura que encierra los cuerpos en sus formas rígidas.



(...) la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso. Como tal, la retícula ha desempeñado su función con sorprendente eficacia. Al rebajar la barrera existente entre las artes de la visión y las del lenguaje, ha logrado con un éxito casi total atrincherar las artes visuales en la esfera de la pura visualidad y defenderlas de la intrusión de las palabras. (Krauss, 1986, p. 23)

Fig.48

El famoso y polémico arquitecto Le Corbusier contempla una escultura construida a partir de su modelo de medidas de construcción *Modular*, que pretendían ser un sistema de medidas internacional basado en la constitución corporal de un hombre europeo medio. Retomando el impulso humanista y racional androcéntrico que propulsaron personajes como Da Vinci con su *Hombre de Vitruvio*. Fuente: <https://architectureandeducation.org/2018/06/28/giancarlo-de-carlo-how-to-keep-educational-architecture-human-or-creative-anti-institutionalism/le-corbusier-modular/>

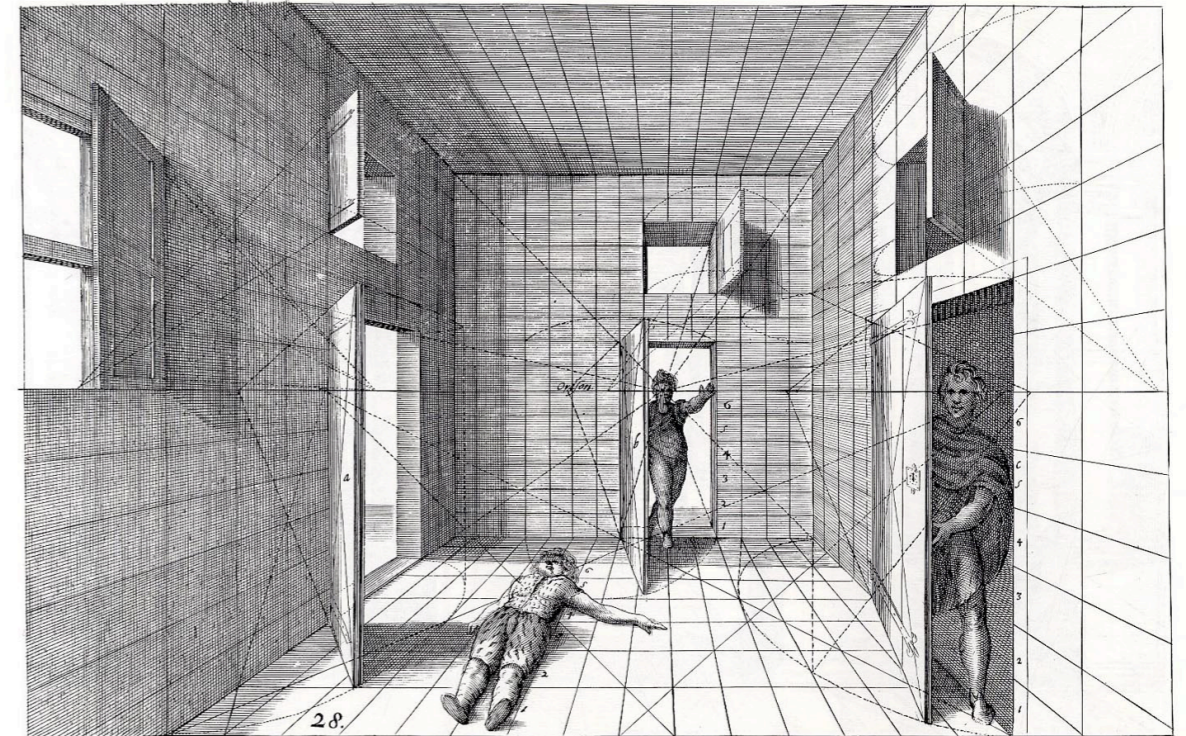
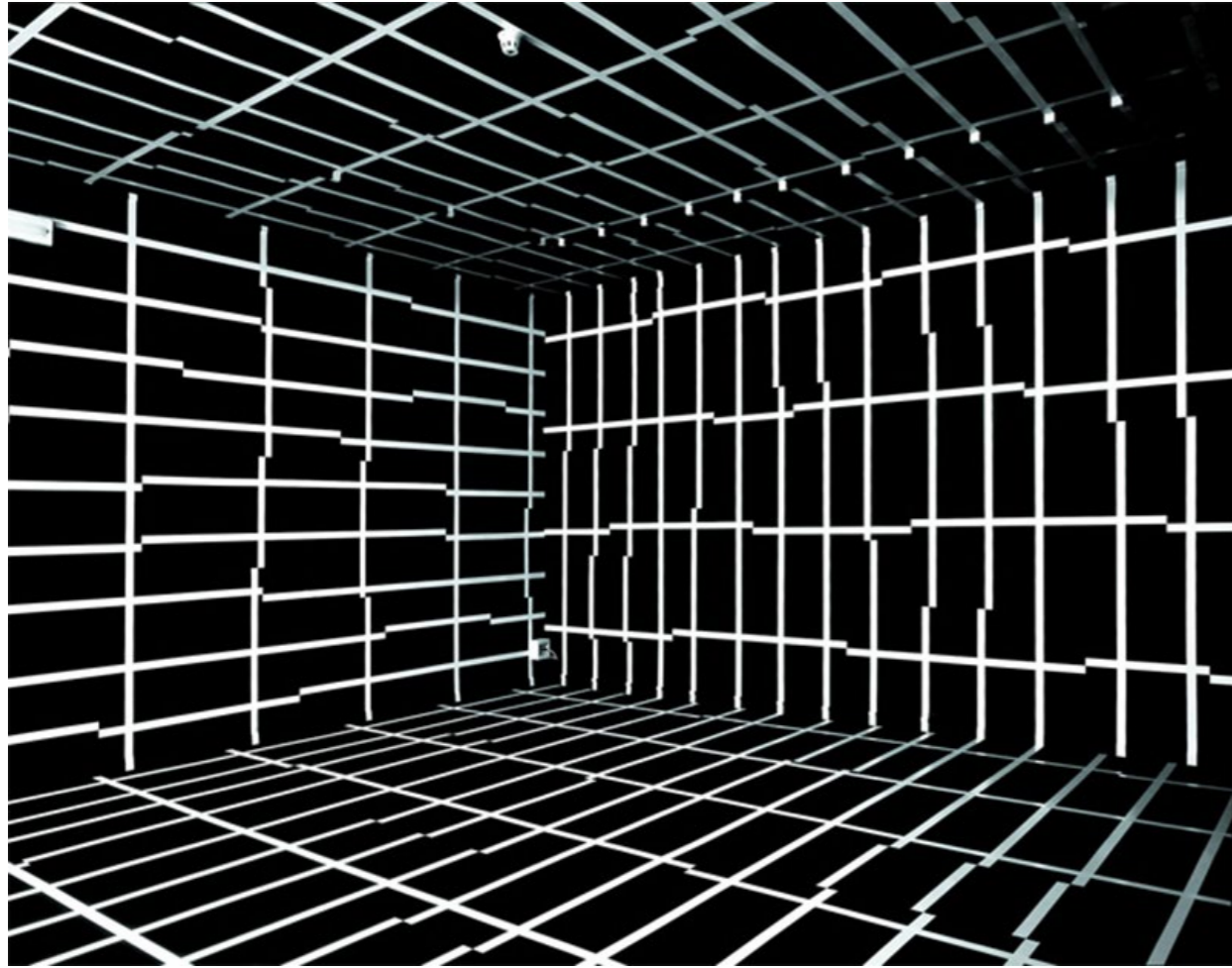


Fig.49 Perspective, Jean Vredeman de Vries. 1404-05



Fig.50 Fotografía de un hotel abandonado en Añaza, Tenerife. Autoría desconocida.



“ Lo que el estudiante desea es una celda de monje, bien clara y cómoda, con un rincón al que poder mirar a las estrellas ”^x

^xLe Corbusier, *Hacia una arquitectura*

“ (...) Celdas de monjes... jardines secretos... una infinidad de paisajes... un “tete-à-tete” (cara a cara) con uno mismo. Una extraordinaria sensación de armonía se cierne sobre mí.”^x

^xLe Corbusier, *Unidad de habitación*

Fig.51
Intervención en *Galleria Contemporaneo, Mestre*, Esther Stocker. 2006

Fig.52
Modular Cube, Sol LeWitt. 1966

Fig.53
Imagen extraída de google images.
Autor desconocido

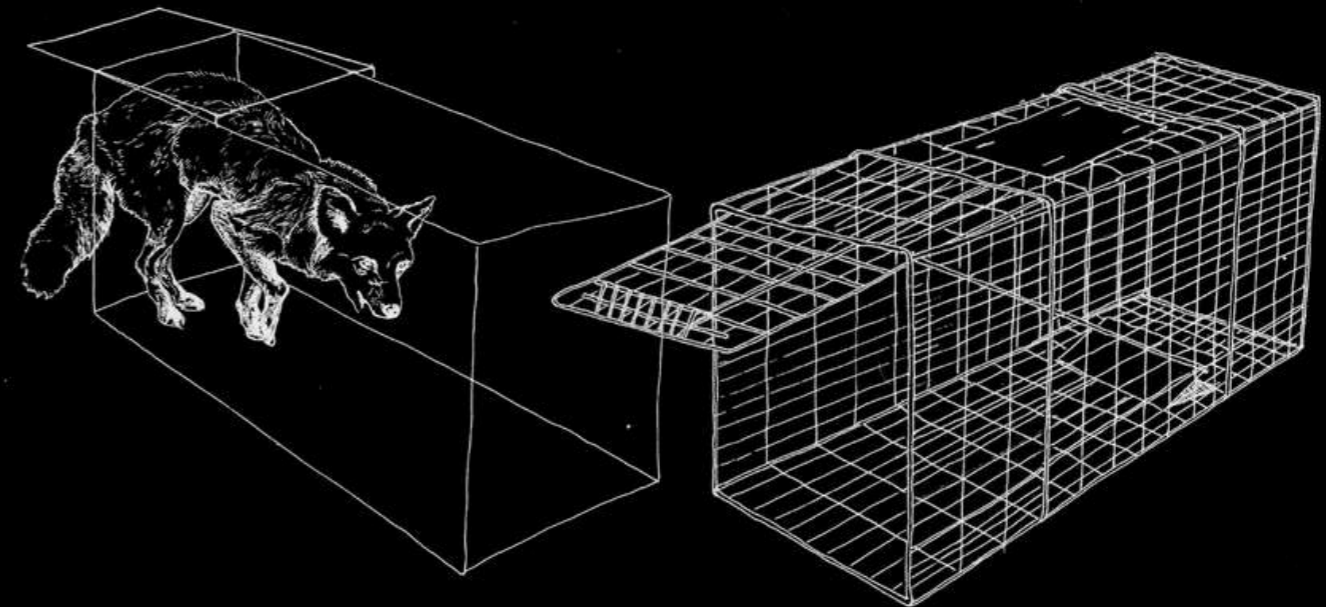




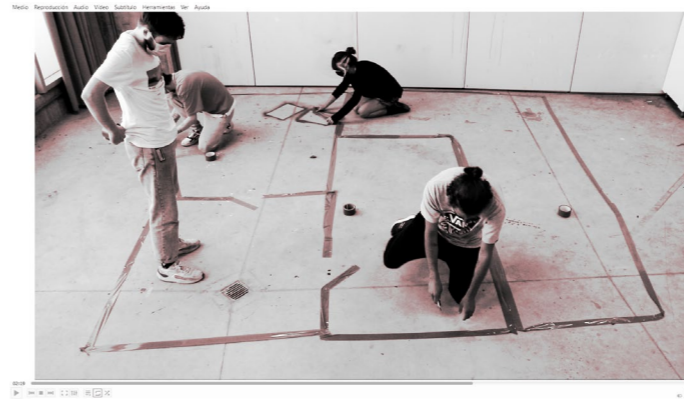
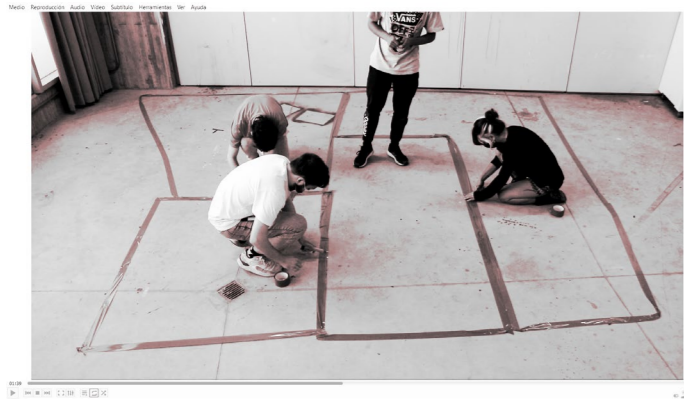
Fig.54
Videoclip *How Many MC's* de Black Moon

Fig.57
Videoclip *Electric Relaxation* de A Tribe Called Quest

Fig.55
Videoclip *Crooklyn* de Crooklyn Dodgers

Fig.58
Videoclip *Respiration* de Blackstar y Common

Fig.56
Videoclip *Passin Me By* de The Pharcyde



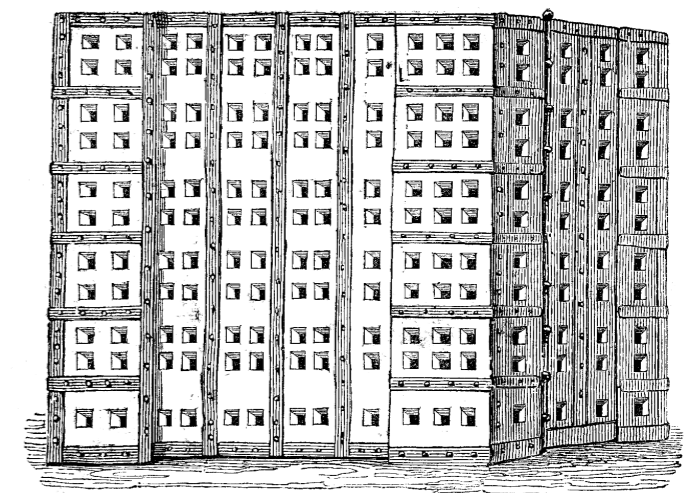
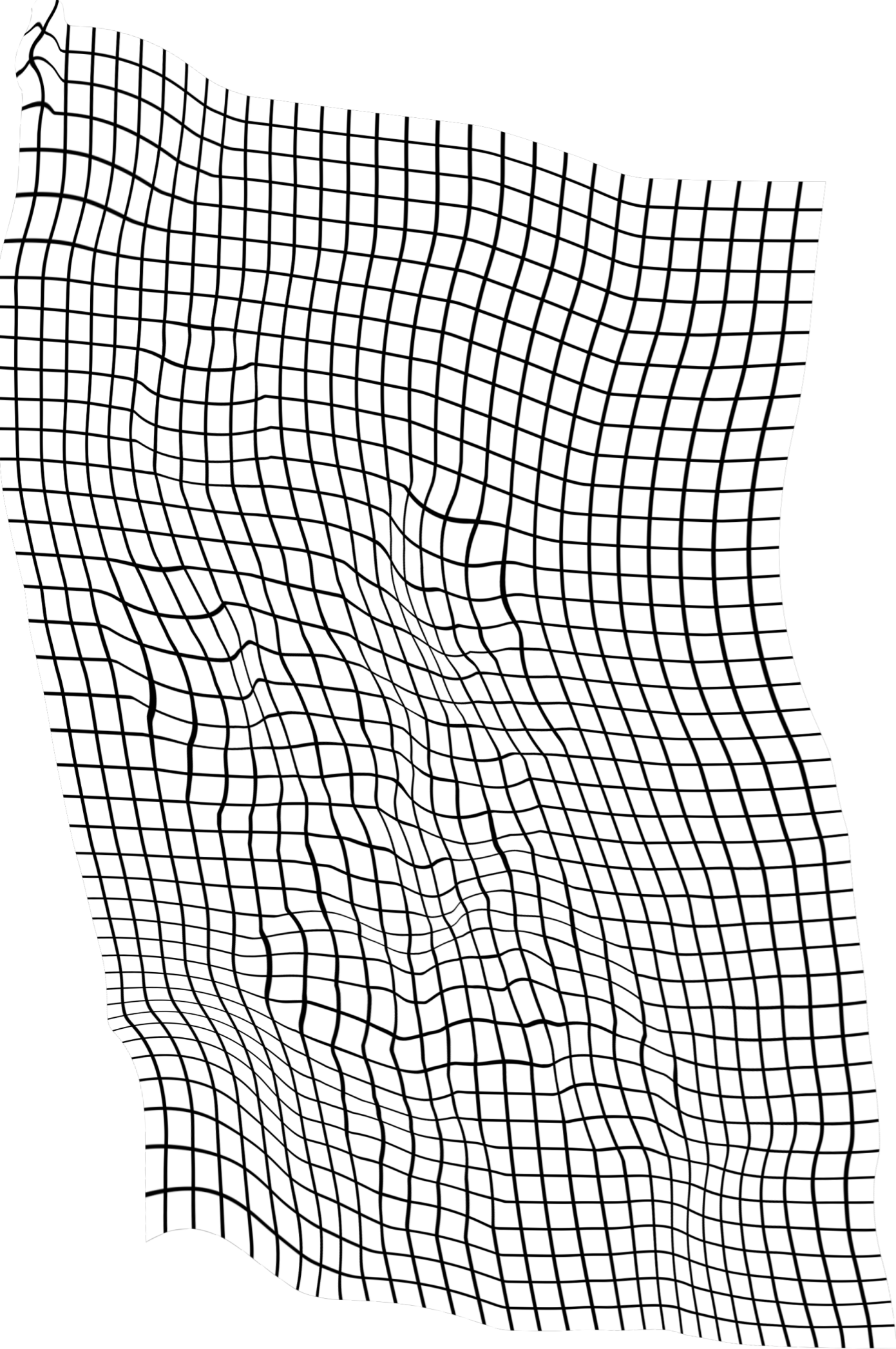


Fig.59
Grabado de la jaula de Jean de la Balue en la que fue encerrado por orden de Luis XI.
Autor desconocido.

NOMADISMOS

Toynbee muestra cómo los nómadas, en sentido estricto, en sentido geográfico, no son ni migrantes ni viajeros; al contrario, son los que no se mueven, los que se apegan a la estepa, inmóviles a grandes pasos, siguiendo una línea de fuga inmóvil, ellos, los más grandes inventores de armas nuevas. (Deleuze, 1980, p.47)

Deleuze y Guattari desarrollan lo que denominan una tendencia al devenir-animal: el nomadismo, que, frente al sedentarismo, no establece redes estáticas de conexiones a dominar que abstraen profundamente al humano del mundo. Los hábitos de los nómadas no se conforman a partir de deseos que “no están aquí” sino que se encuentran en el presente. Por ello no se desplazan, porque el centro de referencia y gravedad de los nómadas son ellos mismos, su casa. Si ellos se desplazan todo su centro de referencias se desplaza con ellos. La casa es el mundo y el nómada no se desplaza más que por él. Para profundizar en ello utilizan los términos espacio liso y espacio estriado. Siendo el espacio liso la casa, la estructura, el cosmos o el mundo donde se sitúa la comunidad que ha creado dicho plano liso a través del lenguaje. Con el sedentarismo se produce un largo proceso por el que se pasa a percibir toda la Tierra como el mundo de los humanos, la relación se invierte y el mundo es la casa. El espacio liso se torna la propia Tierra. De allí, ese aparato de captura y dominación, parece no poderse escapar. Dicho espacio liso se torna algo aparentemente inmóvil que se empieza a separar, a fragmentar, a quebrar, a estriar. Así, cabe la posibilidad de que este proceso fractal acabe fundiéndose en espacio liso de nuevo, cuando las líneas que los separan se tornen imperceptibles. Y pasen a desierto.



Fig.61
Detalle de *Chain-link fence*
Robert Lazzarini.
2012

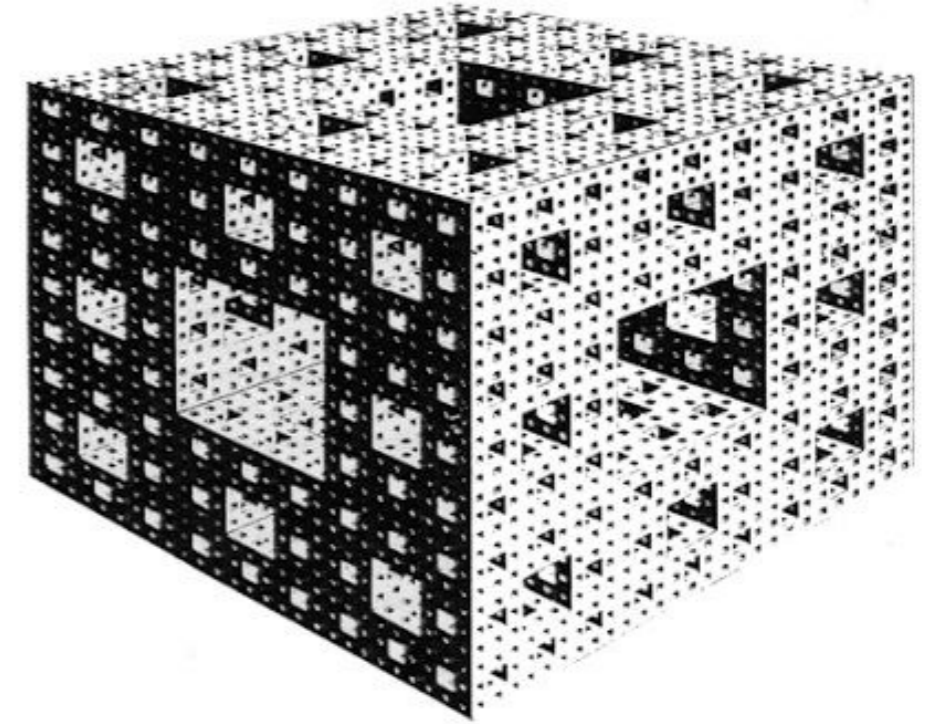


Fig.60
La esponja de Menger-Sierpiński. 1962
Deleuze y Guattari utilizan la idea de este fractal en *Mil mesetas* para explicar la relación entre el espacio liso y el espacio estriado. Consiste en un cubo con agujeros cuadrados multiplicados hasta el infinito, tornando la superficie de esta "esponja" a un volumen 0. Visualmente apreciamos así partes de espacio liso cada vez menores, aunque microscópicamente se encuentre completamente agujereado.



Coloquio de los canes
De mi hermano gemelo Dylan García
Fotografía analógica.
2020

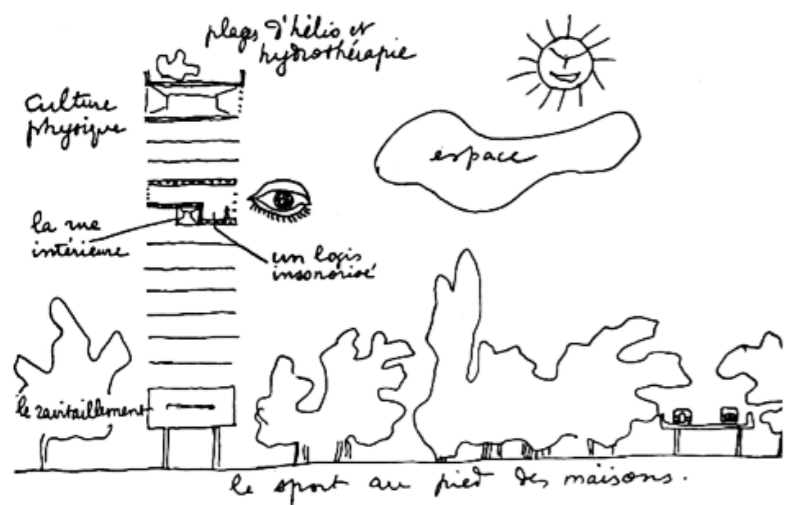
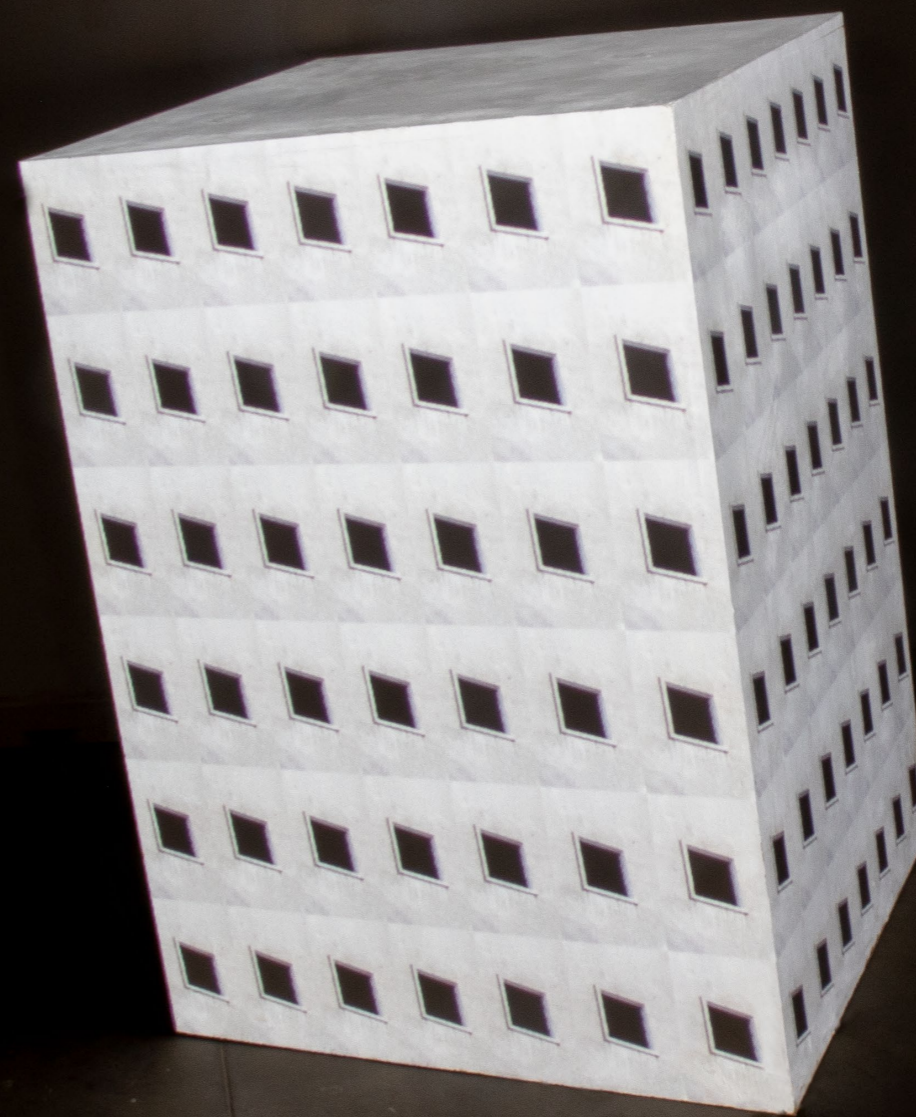
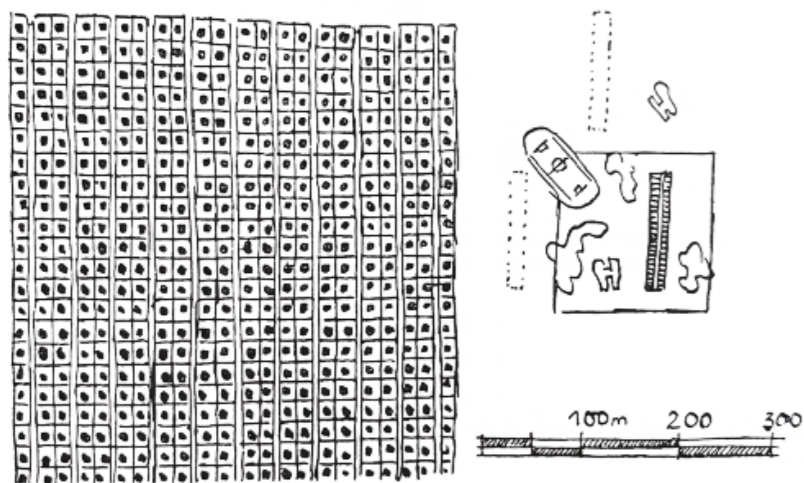


Fig.62
Esquema de Le
Corbusier, habitar en la
altura.

Fig.63
Comparativa entre el terreno para 500
viviendas individuales en ciudad jardín
(izq) y una unidad de habitación para 500
viviendas (dch).



Unidad de abstracción
Proyección, edición digital, madera y pintura blanca
acrílica. 1.50 x 1.10 x 1.10 m (aprox)
2022





Fotografía de Javier Pardo

La zona de indiscernibilidad entre la bestia y el humano. Tal vez formaría una nebulosa, si no existiera un segundo elemento para hacer que la carne se sostenga. (...) La carne es demasiado tierna. El segundo elemento es menos el hueso o la osamenta que la casa, la estructura. El cuerpo prospera en la casa (o un equivalente, un manantial o un bosquecillo). (Deleuze y Guattari, 1991: p. 181)

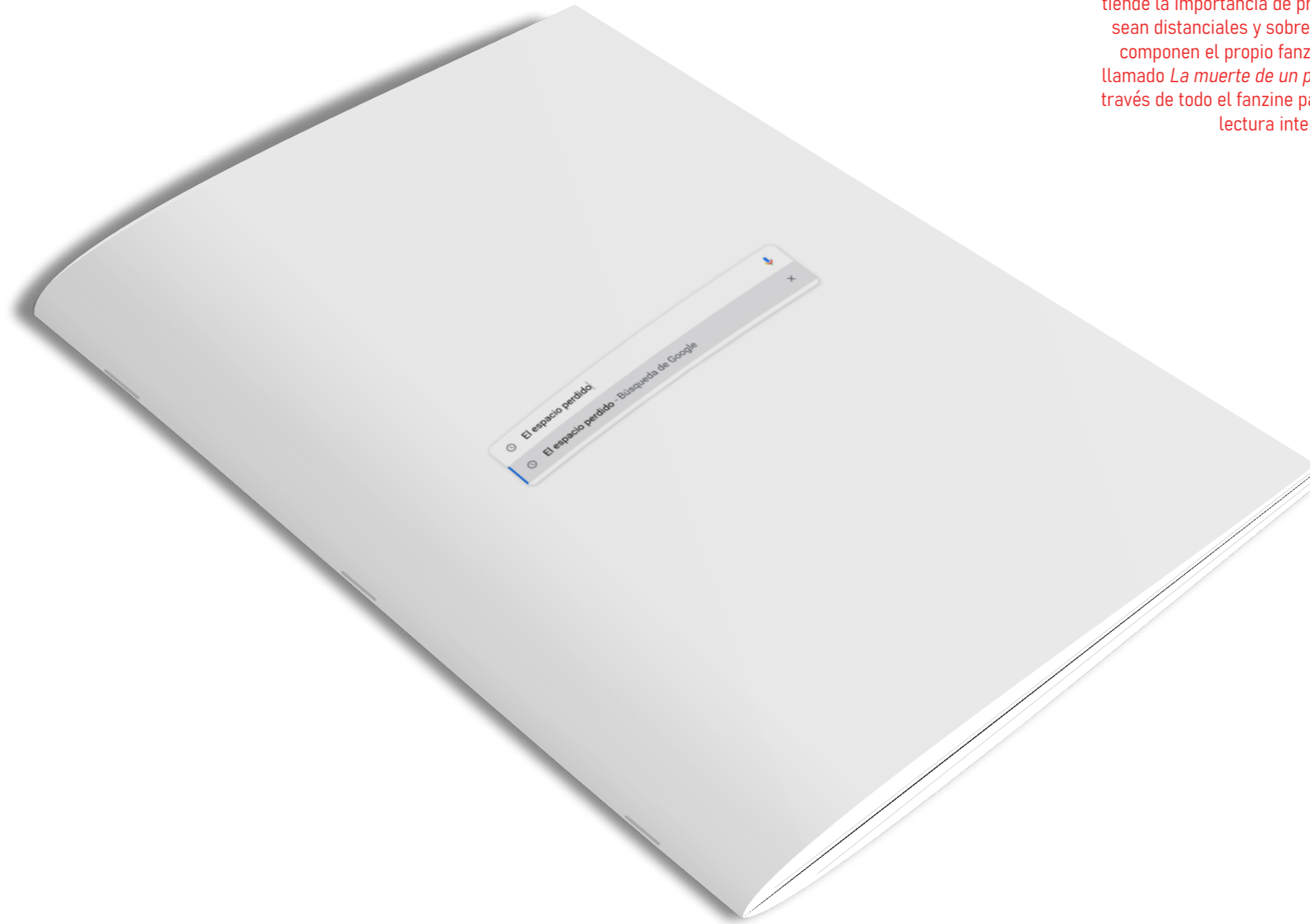
ANEXO

(EN BUSCA DE) EL ESPACIO PERDIDO

CÓMO DISEÑAR UN CUERPO

REGISTRAR EL DESIERTO

(EN BUSCA DE) EL ESPACIO PERDIDO



Este fanzine se plantea como un tanteo del territorio que busca explorar. Por ello existe la intención de ser desarrollado y expandido más allá que de esta primera versión.

Este traza una genealogía visual acerca de la perturbación espacial en la que nos subsume el ocularcentrismo, que desentiende la importancia de practicar operaciones de sentido que no sean distanciales y sobreseguras. Además de las imágenes que componen el propio fanzine el texto narrativo de Virginia Woolf llamado *La muerte de un polilla* se intenta entretrejer con ellas a través de todo el fanzine para experimentar resonancias entre la lectura intertextual de la imagen y el propio texto.

Este fanzine consiste en un diálogo de galerías junto a Emma Marting, colindando cuestiones como la obsesión sobre el cuerpo por la mirada hegemónica y la represión que generan los dispositivos tecnológicos desarrollados por estos durante la modernidad. Así mismo pone la atención en el cambio de paradigma moderno entre la mirada exterior del dios al cual debíamos la construcción de nuestra alma frente a la construcción de un mismo como imagen. Con un tono agitador el propio fanzine genera algunas conexiones que remarcan la posibilidad de operar a través (del disfrute) del propio trauma.

LINK:

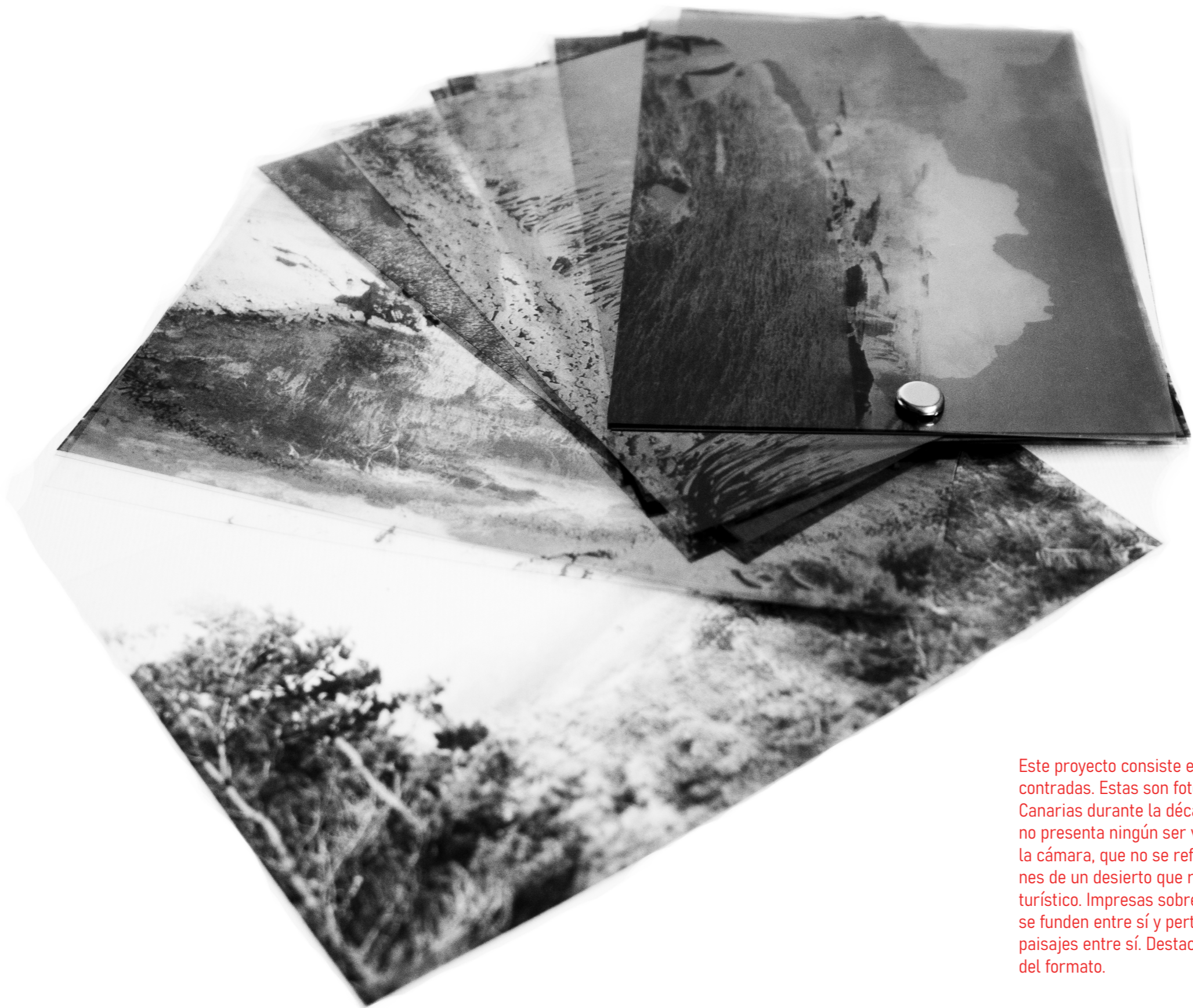
https://issuu.com/emmainmarting/docs/c_mo_diseñar_un_cuerpo_digital_

CÓMO DISEÑAR UN CUERPO

REALIZADO JUNTO A **EMMA MARTING**



REGISTRAR UN DESIERTO V1.2



Este proyecto consiste en un archivo de imágenes encontradas. Estas son fotografías de turistas tomadas en Canarias durante la década de los 80. En ella el paisaje no presenta ningún ser vivo más que el operador de la cámara, que no se refleja en ningún momento. Imágenes de un desierto que recuerdan a un oscuro souvenir turístico. Impresas sobre papel transparente las mismas se funden entre sí y perturban la mirada confundiendo paisajes entre sí. Destacando así la propia materialidad del formato.

Belting, Hans (2014). *Una antropología de la imagen: Imagen, medio y cuerpo*. Princeton University Press.

Benjamin, W. (1974) *Discursos interrumpidos*. Taurus Editorial.

Breton, L. D. (1995). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Nueva Visión.

Corbusier, L. (2022). *Hacia una arquitectura*. Infinito Ebook.

Corbusier, L. (2022). *La ciudad del futuro*. Infinito Ebook.

Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo* (2. a ed.). Pre-Textos.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Editorial Amorrortu.

Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Ediciones Paidós Ibérica.

Deleuze, G. (1980). *Diálogos*. Escuta.

Deleuze, G. (2002). *Spinoza: Filosofía práctica*. Tusquets Editor.

Deleuze, G. (2006). *La Isla Desierta y Otros Textos (1953 – 1974)*. Pre-Textos.

Deleuze, G., Guattari, F. (2001). *Mil mesetas – Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

Delgado, M. (2019). *El espacio público como ideología* (2. a ed.). Los Libros de La Catarata.

Delgado, M. (2022). *Sociedades movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Manantial.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Paidós.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra editora.

Foster, H. (2004). *Diseño y delito*. Ediciones Akal, S.A.

Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos: arte, crítica, emergencia*. Ediciones Akal, S.A.

Foucault, M.(2013). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2020). *Historia de la locura en la época clásica* (3. a ed.). Fondo de Cultura Económica.

Flusser, V. (2014). *Hacia una filosofía de la fotografía* (2. a ed.). Trillas.

Groys, B. (2014). *Volverse público*. Caja Negra editora.

Jappe, A. (2022). *Hormigón: Arma de construcción masiva*. Pepitas de Calabaza.

Kracauer, S. (2017). *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa 1*. Gedisa Mexicana.

Krauss, R. E. (1986). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. The MIT Press.

Loos, A. (2019). *Ornamento y delito*. Penguin Classics.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós Iberica.

Marx, Karl. Engels, Friedrich. (1979) *Manifiesto del Partido Comunista*, Editorial Progreso

McLuhan, H. (1969). *Contra-explósión*. Paidós.

Merleau-Ponty, J. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Peninsular Publishing Company.

Mitchell, W. J. T. (2022). *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil Ediciones.

Novas, M. (2021). *Arquitectura y género: Una introducción posible*. Melusina.

Perec, G. (2022). *Especies de espacios*. Montesinos.

Platón (1988). *Crátilo*. Universidad Nacional Autónoma de México.

QUETGLAS, J. (1997) *Escritos Colegiales*. Actar.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra editora.

Stoichita, V., I. (2011). *La invención del cuadro*. Cátedra.

Trías, E. (1988), *La memoria perdida de las cosas*. Editorial Mondadori.

Woolf, V. (2017). *Una habitación propia*. Austral México.

Woolf, V. (2020). *La muerte de la polilla y otros ensayos*. La Bestia Equilátera.

*Una vieja de Madrid con un sombrero
Un paraguas de papel, de arroz y caña de bambú
Capitanes valerosos, listos contrabandistas noctámbulos
Jesuitas en acción, vestidos como unos bonzos
En antiguas cortes con emperadores de la dinastía Ming*

*Busco un centro de gravedad permanente
Que no varíe lo que ahora pienso de las cosas de la gente
Yo necesito un
Cerco un centro di gravità permanente
Che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose sulla gente
Over and over again*

Centro di gravetà permanente (versión española), Franco Battiato

