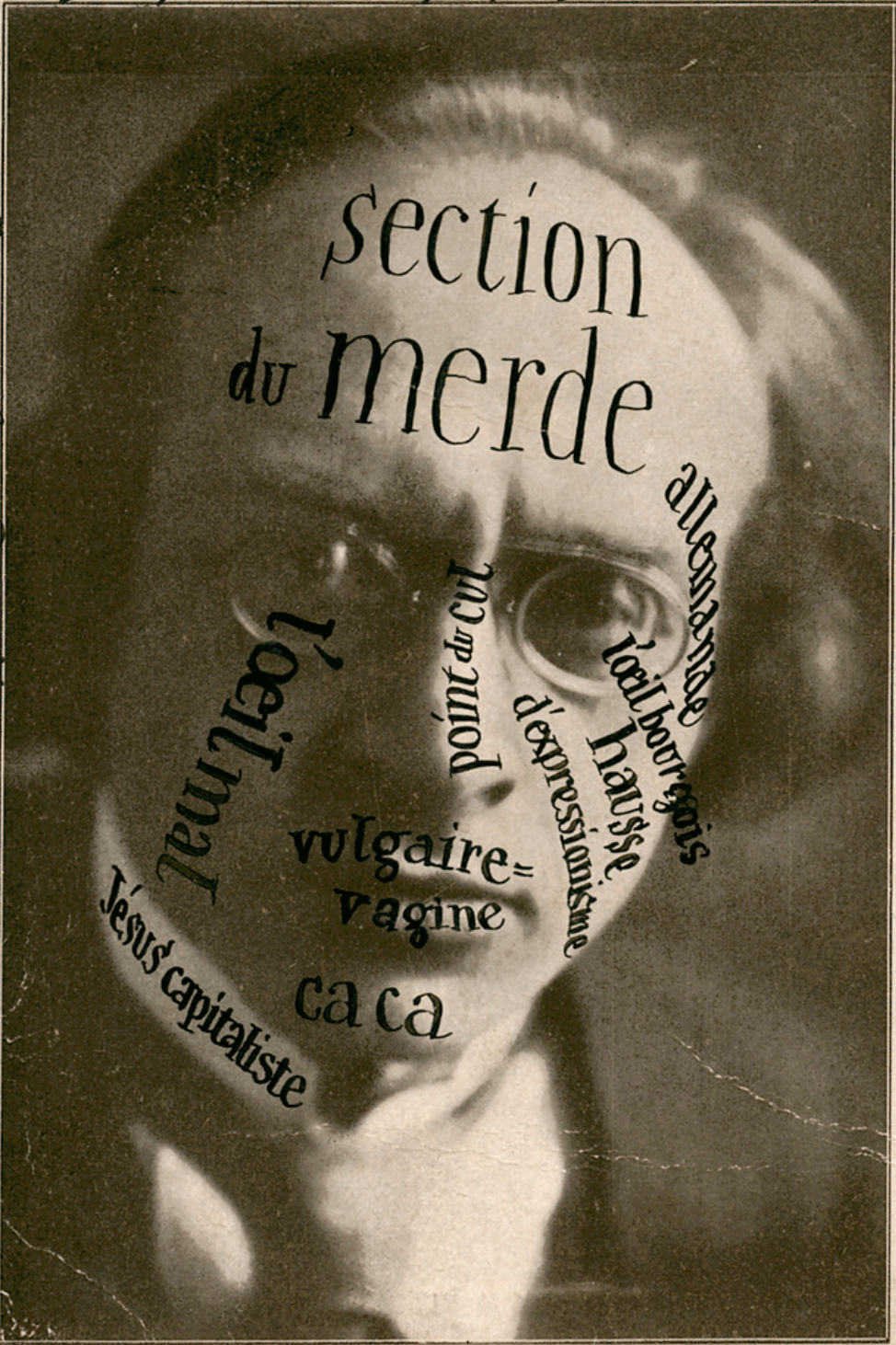


et avec salutations cordiales

pour Bonser & Hansmann - caaco.



section
du merde

allemande

l'œil bourgeois

point de cul

d'expression

vulgaire =
vagine

l'œil mal

Jésus capitaliste

ca ca

palavras-chave:
experiencia visual; imagen;
proceso de subjetivación;
retrato

En la medida en que atendemos el nuevo magma visual en el que habitamos y el tipo de formalizaciones que lo representan, se hace más evidente la condición contingente de la idea de imagen y su relación con los apriorismos históricos que conforman el mirar y el ver como experiencias complejas en cada período. Este artículo trata de acercarnos a la caracterización escópica de la actual sociedad de redes y a las complejas y diversas relaciones operadas entre la experiencia visual, su representación en figuras o estampas y su conversión en imágenes. Se procura poner de manifiesto lo que aparece como un nuevo trato con lo visual, que se produce desde la fricción de diversos agenciamientos, históricos, maquínicos, sociales, etc. (lo que podemos entender como un *re-trato*), y hacerlo a través de la confrontación de diversas maneras de concebir y construir al sujeto y a su figura (lo que entendemos como *retrato*). Para ello se traza un somero recorrido arqueológico por algunas prácticas cotidianas que tratan las imágenes en diferentes contextos, y se le confronta con propuestas artísticas que problematizan la mirada hoy.

keywords:
visual experience; image;
process of subjectivation;
portrait

As we attend to the new visual magma in which we inhabit and the type of formalizations representing it, the contingent condition of the idea of image and its relation to the historical apriorism that configures this view as complex experiences in each period becomes more evident. This article tries to get closer to the scopic characterization of the present society of networks and to the intricate and diverse relations operating among the visual experience, its representation through pictures or prints and their conversion into images. It seeks to reveal what appears as a new treatment of visual aspects, produced from the friction of various factors – historical, social, etc (what we can understand as a re-treat), and does so through the confrontation of various ways of conceiving and constructing the subject and its figure (what we understand as a portrait). For this, a brief archaeological tour is traced through some daily practices that treat the images in different contexts, and is confronted with artistic proposals that problematize this present view.

* Universidade Autônoma
de Madri, Espanha.

**A pedido do autor, o texto
procurou manter a diagração
original.

Raoul Hausman, retrato de
Herwarth Walden, cartão
postal enviado a Théo Van
Doesburg, 1921

Es media mañana y en los alrededores del Marché des enfants rouges¹ no se percibe la frenética actividad que uno espera encontrar en las cercanías de las plazas de abastos, en los bazares o en las tiendas que los rodean. Quizás porque es entresemana, quizás por el día grisáceo - que lo mismo anuncia abrirse que cerrarse - o por los restos del rocío que aún permanecen adheridos a los extremos de los cristales - entre la masilla y el junquillo - y la temperatura entre fría y gélida que les acompaña.

No hay bullicio. Tan solo podremos observar, si dedicamos un poco de atención, que el movimiento de las gentes que van y vienen por la Rue de Bretagne se acelera levemente junto a los toldos que anuncian la presencia del mercado, como si su cercanía les dotara de un pequeño plus de vivacidad. Entre sus monótonos recorridos adivinamos la presencia de algún tendero encorvado, identificado por el café humeante que lleva entre sus manos y la gruesa bufanda que se enrosca en su cuello tapando parte de la cabeza. De vez en cuando, algunas carretillas y bicicletas serpentean por la acera, cargadas de bolsas de papel y cajas de madera, entre la librería “Comme un Roman” y los tenderetes aún desnudos.

En el interior se respira el olor húmedo de las verduras recién cortadas, los suelos aún mojados, los restos de tierra empapada y el riego de las plantas agrupadas en uno de los puestos centrales de la nave, confundido con el aroma untuoso de los quesos alineados en las vitrinas, mezclado con la aspereza de las cabezas, las escamas y las tripas del pescado, y con esa sensación pringosa que deja suspendida en el aire la sangre de los filetes pegada a los cuchillos y la piel de los pollos amontonada en un barreño que pronto tomará el camino de la basura. El humo de los primeros guisos de la mañana se agarra a los mostradores de madera y a los cerramientos de metal, y añade al tacto frío de su superficie una pátina pegajosa. Entre ellos podemos adivinar el perfume de los panes de semillas, los pasteles de miel y los vapores de hierbabuena².

El lateral izquierdo, a la espalda de la Rue Charlot, conserva una estrecha tienda de fotografía de nombre reiterativo- PHOT/OGRA/PHIE- que coloca en el intervalo entre la línea de viviendas y el mercado un pequeño tenderete con varias mesas desmontables y un par de caballetes. Sobre ellos y entre viejas revistas y antiguos sobres de entrega, una gran caja de metacrilato ofrece retratos de estudio a

1. Le Petit Marché du Marais es el más antiguo mercado de París. Construido en 1613 por encargo de Louis XIII, pasó a denominarse Marché des enfants rouges a finales del siglo XVIII, en referencia al color con el que se vestía a los huérfanos recogidos de las calles desde 1536, por iniciativa de Marguerite de Valois.



Interior del Marché des enfants rouges en el siglo XIX.

2. “El símbolo y la imagen realizan para Warburg la misma función que según Semon, realiza el engrama en el sistema nervioso central del individuo: en ellos se cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como una herencia transmitida por la memoria social y que, como la electricidad condensada en una botella de Leiden se tornan efectivas en el contacto de la “voluntad selectiva” de una época determinada (...) El símbolo pertenecía para él, por lo tanto, a una esfera intermedia entre la conciencia y la reacción primitiva, y portaba consigo tanto la posibilidad de la regresión como la del conocimiento más alto: eso es un Zwischenraum, un “intervalo”, una especie de tierra de nadie en el centro de los humanos”: Giorgio Agamben, “Aby Warburg y la ciencia sin

nombre”, en *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2008, pp. 136-138

3. El término “instantánea” asignado tradicionalmente a la fotografía analógica y que hace referencia a una acción momentánea, oculta sin embargo una cierta temporalidad, por pequeña que esta sea; un mínimo intervalo de tiempo. Un instante es más pequeño que la verbalización del término “instante”.

Algo parecido a lo que implica la pronunciación de la palabra “presente”, que en el mismo transcurso de su enunciación se convierte en pasado, negando así su propia comprensión.

“Instantánea” o “presente” son razonables en el ámbito conceptual como una abstracción con la que podemos tratar, y perceptibles en el afectivo como una infinitésima sacudida sensible, una sensación que nos golpea.



Mark Tansey, *Action painting II*,
oleo sobre lienzo,
76 x 110 cm. 1984.

4. En la historia de la creación de imágenes, los “anónimos” eran aquellos autores cuya identificación [su nombre o su figura] se desconocía aunque sus realizaciones se admiraban. Para reconocer su

un euro la pieza. Un poco más adelante, un gran recipiente de plástico guarda multitud de *instantáneas* familiares amontonadas, también a un euro³. En ambos lados y de forma bien visible, el vendedor anuncia: “anónimos”⁴.

Se trata de un grupo de estampas de personas que, mediante la fotografía, certifican que tuvieron una *presencia inmediata en el mundo*. En la medida en que la foto dice *lo que ha sido*, estas estampas indican que sus modelos antes fueron alguien. O alguien con la necesidad de ser alguien. Antes fueron, al menos, “imágenes” y “retratos”, como dicen los reclamos de fachada.

Es decir, además de tener figura, tuvieron nombre. Se correspondían con personas que posaron para ello, decidieron hacerse una fotografía en un lugar especializado, quizás concertaron una cita, y desde luego se sometieron a un protocolo, se asearon, se vistieron, se peinaron, se irguieron sentados sobre un taburete mientras giraban levemente su cuerpo y alineaban sus ojos con la cámara... Bien, es cierto que uniformaron la posición en lo que se vino en llamar “retrato”, pero a su vez identificaron su figura y singularizaron su apariencia subrayando el valor del rostro y la particularidad del maquillaje.

Querían poseer su imagen. Para ello acudieron a un especialista, forzaron su cuerpo, adhirieron su nombre y pagaron un precio. Tomaron delicadamente el retrato, lo cubrieron y lo guardaron en un sitio íntimo, o lo montaron en un marco, lo sujetaron y lo expusieron en un lugar preferente de la casa, porque esta era la forma habitual de mostrar/se como imagen ante aquellos que compartían su espacio privado.

Ahora sus estampas se muestran amontonadas en urnas de plástico en las que los transeúntes revuelven y manosean a la búsqueda de alguna singularidad. Entre libros y sobres de entrega en desuso. Instaladas en el intervalo de una pequeña tienda de souvenirs y un mercado en reconversión. De manera que los que allí eran “sujetos”, aquí forman parte del baúl de los “anónimos”⁵.

*

Lo que llamamos “instante” es difícil de medir, de cuantificar, de localizar y relatar. Requiere una inmediatez, una ligereza, una contracción temporal que no parecen reconocerse en el desarrollo analógico, y menos aún en los lánguidos procesos de las primeras

fotografías de estudio, sometidas a la baja *sensibilidad* de las placas. La *imagen fática* (*imagen enfocada que fuerza la mirada y retiene la atención*, dice Virilio), reclamaba una disciplina corporal⁶.

En sus comienzos, posar suponía un verdadero tormento para el retratado⁷. La necesidad de permanecer inmóvil durante varios minutos en los que se ensayaban diversas tomas, atentaba a la propia idea de reposo, que requiere la posibilidad del movimiento para poder ser percibido como tal⁸. El cuerpo se rebelaba ante la tensión de la inmovilidad, y en el momento menos oportuno dejaba de obedecer a su cerebro y actuaba autónomamente: un ojo parpadeante, una mano temblorosa, un giro reflejo de la cabeza, un tirón en una pierna... Había que poner orden.

Ante la imposibilidad de acelerar el proceso o parar el tiempo (*Lo que queda por hacer es aumentar la rapidez hasta conseguir la instantaneidad*, decía Disderi), se optó por impedir el movimiento. Se trataba entonces de sujetar el cuerpo y apuntalar su posición para permitir que la luz sensibilizara la placa. Los corsés y las pequeñas prótesis debajo de la ropa, los reposacabezas y las estructuras de apoyo o sujeción en el exterior (además de otros inventos más rudimentarios) constituían el aparataje básico de todo estudio fotográfico destinado a inmovilizar el modelo y por lo tanto a garantizar la correcta concreción de la figura tras su “*revelado*”⁹.

Estos artefactos (corsés, prótesis, apoyos, muchos de ellos ya ensayados en la tradición pictórica) cumplían así una función disciplinaria para el cuerpo y a su vez para la imagen que se esperaba de él. *Su* imagen, naturalmente. Aquella que *revelaba* su secreto *instantáneamente*. Y lo hacía mediante procedimientos de *sensibilización*. Una imagen que surge del cuerpo. Una imagen sensible como él mismo. Porque hablamos de *la* imagen del cuerpo. *La verdadera*. *La suya*.

Una función disciplinaria, por lo tanto, en la que se veían arropados por un lenguaje aparentemente ecléctico pero imbuido de guiños místicos y de ideas preconcebidas sobre las condiciones espacio/temporales de la visualidad, la percepción o la interlocución sujeto-objeto; un conjunto de términos connotados, cargados de proyecciones ideológicas y prejuicios perceptivos. Un lenguaje fotográfico contaminado, lleno de trampas y dobles sentidos cuyo objeto principal consistía en afianzar la idea de naturalidad y autenticidad de su producción, es decir, la certificación de la imagen fotográfica

trabajo se ha empleado habitualmente un seudónimo que lo ubica en un oficio, una ciudad o un estilo. Es lo que sucedió, por ejemplo, con el gran pintor Andócicles, inventor de la técnica de pintura sobre cerámica reconocida como de las figuras rojas, y al que Plinio el viejo designa con el nombre del alfarero con el que trabajaba. En el caso que nos ocupa, el proceso es el inverso porque conocemos su retrato, le podemos ubicar temporal y espacialmente, pero no sabemos cuál es su nombre. Tenemos su figura pero nos falta su texto.

5.



Retratos “anónimos” amontonados en una caja de metacrilato, en el Marché des enfants rouges.

6.



Estudio fotográfico de mediados del siglo XIX.

7. "Lo que fundamenta la naturaleza de la Fotografía es la pose. Importa poco la duración física de dicha pose [...] pues no es sino el término de una "intención" de lectura [...] en la foto algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre": Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2010 (1980), p. 123.

8. "La mirada, su organización espacio-temporal, preceden al gesto, a la palabra, a su coordinación en el conocer, reconocer, hacer conocer en tanto que imágenes de nuestros pensamientos, de nuestras funciones cognitivas que ignoran la pasividad": Paul Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 17.

9. Una inmovilidad que requería, paradójicamente, una cierta actividad del espectador: "La veracidad de la obra depende, pues, en parte, de esta sollicitación del movimiento del ojo [y eventualmente del cuerpo] del testigo que, para sentir un objeto con un máximo de claridad, debe llevar a cabo un número considerable de movimientos minúsculos y rápidos de un punto al otro de ese objeto. Por el contrario, si esta movilidad ocular se transforma en fijeza «debido a algún instrumento óptico o a una mala costumbre, se ignoran y destruyen las condiciones necesarias para la sensación y la visión natural»": *Ibiden*, p.10. Cita a Aldous Huxley, *L'Art de voir*, París, Payot, 1943.

como portadora de verdad, de autoridad, de realidad, de exclusividad. Porque una sociedad disciplinaria requiere una imagen disciplinaria¹⁰. Y disciplinada. Para fotografiarse había que vestirse, arreglarse, disponerse en escena; había que conformarse. Y la fotografía tenía que estar ajustada a esta situación, debía adecuarse, amoldarse, someterse al modelo previsto.

La disciplina pasa factura. Dicen las crónicas que tras realizar diversas poses en el plató, los clientes sufrían dolor de cabeza, tortícolis, calambres... Bien, es cierto, pero podían mostrar a los demás cómo fueron en aquél momento, cómo eran sus manos, sus ojos, sus gestos... o al menos, cómo posaron, cómo cumplieron el protocolo de inmovilidad y escenificación, cómo obedecieron las indicaciones del fotógrafo y obtuvieron, a cambio, su imagen. Es como cuando alguien se prueba sus primeras gafas. Es evidente que el ocular-centrismo mejora la visión aunque al comienzo produzca cierta sensación de mareo y dolor de cabeza¹¹.

Mejora la visión aunque para ello deba delimitar las apariencias, someterlas a una formalización lumínica e incluirlas en un espacio ordenado y legible. Lo que queda estampado en una superficie plana y acotada, equivalente a la del cuadro de caballete, a los mapas y las pizarras, a las cartas de navegación, a los planos y las proyecciones, a los anuncios y los afiches, a las ilustraciones y los grabados, a las láminas científicas, a las anotaciones y dibujos de campo¹².

*



Cecilia Edefalk, *Autorretrato*,
Fotografía gelatina de plata,
127 x 90 cm. 1993

1993. En la imagen fotográfica vemos a una mujer que sostiene en su mano derecha un revólver con el que apunta directamente a los ojos del espectador. Su mirada, concentrada en el visor del arma, su mano captada en el momento de disparar, y la nítida boca del cañón, ocupan de forma rotunda el centro superior de la imagen. Solo después, cuando nuestra mirada desciende por el cuerpo tenso de la protagonista, y si observamos el resto de la estampa, podemos descubrir que su mano izquierda también aprieta un disparador, en este caso el de la cámara de fotos que toma la instantánea de la escena. La mujer es Cecilia Edefalk (Norrköping, Suecia 1954) lo sabemos porque la imagen se titula *Aurorretrato*. De manera que no dispara al espectador sino a la cámara dispuesta para captar su propia imagen, que a su vez es disparada por su otra mano¹³.

Por eso disponemos ahora de la fotografía de un circuito cerrado en sí mismo, que nace y muere en el momento de “disparar”; el de la imagen¹⁴. Ida y vuelta, ojos frente a ojos, disparo frente a disparo. La cámara-lente se interfiere entre la acción y la recepción: congela pero muestra, narra pero comprime. Nos atrapa y nos permite *volver atrás* (retrahere-retractus-retrato) acercándonos a la escena fugaz de dos disparos cruzados, *atrayéndola, arrastrándola* hacia nosotros (raíz tragh de re-trahere), de la misma manera que nos aleja del carácter de lo visible envolvente y preformativo, al *abreviarla, contraerla*, también *abstraerla* (re-trahere), para que podamos *volver a tratar* (retractus) el asunto de la imagen de quien propone una imagen; la autora (retrato). De donde se produce un *contrato*, un *acuerdo*, un *pacto de rescate* (retractus-retracto) entre aquella visualidad envolvente de la escena, y esta estampa bidimensional y plana que la indica¹⁵.

Acción recíproca autora-modelo-cámara-imagen: El revólver es accionado por la modelo/autora (que está ahí en su imagen/vida que podemos imaginar pero no experimentar) y dispara a la cámara (a la que no vemos pero de la que tenemos noticia en tanto dispositivo para la obtención de la imagen/foto que vemos), no para anularla sino para hacerla presente (haciéndola desaparecer a los ojos del espectador mientras subraya su existencia como elemento central de la foto). Y a su vez, (de la misma manera) la cámara es activada por el disparador (extremo del sistema de captación- prótesis del cuerpo a imaginar) con el objeto de tomar una imagen fotográfica del instante de ambos disparos (como metáfora de la relación de imagen, dispositivo y cuerpo que llamamos retrato), no para anular su imagen/vida sino para hacerla presente, aunque el producirla

10. “La «disciplina» no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una «física» o una «anatomía» del poder, una tecnología” [...] “Se puede pues hablar en total de la formación de una sociedad disciplinaria [...] No quiere decir esto que la modalidad disciplinaria del poder haya reemplazado a todas las demás; sino que se ha infiltrado entre las otras”: Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003 [1975], pp. 218 - 220.

“La llamo sociedad disciplinaria por oposición a las sociedades estrictamente penales que conocíamos anteriormente”: Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, E. Gedisa, 1996 [1973]. p.89.

11. “Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquella representa no se mueven; quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados, como las mariposas”: Roland Barthes, op. cit. p. 95.

“Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y solo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo

más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello":
Georges Didi-Huberman entrevistado por Pedro G. Romero en "Minerva", Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid, IV época, n. 5, 2007.

12. En 1854 Eugène Disdéri estandarizó el tamaño de la fotografía como "carta de visita". El formato (con vocación) universal era parte fundamental de una técnica de visualización de carácter narrativo y secuencial, que reclamaba una cierta comprensión contemplativa y conmemorativa del acto de ver. Formalización, montaje y composición aportaban autoridad en la misma medida en que eliminaba incertidumbres y proporcionaban uncidad a las apariencias delimitadas de la estampa.

13. "Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo (...) La vivencia del Fotógrafo no consiste en "ver" sino en encontrarse allí (...) Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de "posar", me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen (...) siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo

suponga hacerla desaparecer como tal (en la medida en que *el efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido y que en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación*).

En el lazo que une el acto de ambos disparos, uno anula al otro y a su vez, uno es el resultado del otro, ambos actúan como en un campo circular en el que se reconocen, se rechazan y se necesitan. Se trata del círculo en el que la imagen móvil de la protagonista/autora muere (en el cruce de dos disparos simultáneos) en beneficio de una imagen *pesada, inmóvil y obstinada* que fija el acontecimiento como contingencia, arrastrando con él la propia acción (el cuerpo) de la artista. Círculo que (en la tensión fotograma-foto) sustituye la puesta en abismo de Vertov, que entendía la cámara cinematográfica como prótesis del ojo, capaz de producir un reflejo especular en cascada, reflejo recíproco de espejos contrapuestos entre los que se formaba el discurso de reafirmación del autor; construcción abismal que afirmaba la equivalencia de ojo y objetivo a través del visor, y el dominio de la representación desde el movimiento¹⁶.

*



Cecilia Edefalk, Moment, instalación de fotografías, 2011.

2011. Una imagen de la misma serie, impresa en un formato mayor, aparece ahora enmarcada y posicionada como elemento preferente en la instalación de estampas realizada en el Moderna Musset de Estocolmo, con el título de *Momento*.

El montaje de Cecilia Edefalk es heredero de las estrategias metavisuales basadas en una comprensión interrelacional de la experiencia del ver; una práctica que ha atravesado la historia de las imágenes, el arte, la ciencia y la cultura durante siglos. Se trata de una propuesta dialógica en la que participan tanto los aspectos icónicos como los referenciales y discursivos que se derivan de ellos. Al ser expuesta como arte en una galería, todos los elementos que la conforman se entienden mediados por el relato artístico, por los

discursos tropológicos, envíos y referencialidades que lo conforman.

En este caso la conversación intertextual¹⁷ no se presenta “entre iguales” sino por el contrario entre tres formas diferentes de concebir la realización de una imagen: la pictórica, la fotográfica y la digital, que se corresponden a su vez con diferentes comprensiones y eras de la imagen. Esta última (digital) se muestra como descomposición en estampas de una imagen film (paseo de un mosquito por la cocina) y por lo tanto como distribución de fotogramas de una imagen-movimiento aislada de su proyección¹⁸.

En cuanto a la imagen más preeminente de la instalación (la fotográfica), se trata de una nueva toma de la misma sesión, que prescinde de algunos elementos contextuales de la anterior (el espacio del estudio, las carpetas de trabajo, la ropa de faena...) para concentrarse en los signos fundamentales de la reflexión fotográfica acerca de la imagen de uno mismo que había realizado en *Autorretrato*.

Entre las veinte estampas que la rodean, tan solo otra hace referencia directa de nuevo a su cuerpo, aunque en este caso no estamos ante una figura desafiante y frontal en el tenso momento de disparar a la cámara, al espectador y a su propia imagen, sino por el contrario ante la actitud reposada, melancólica y frágil de quien gira su cuerpo en dirección a la difusa fuente de luz lateral que le ilumina¹⁹.

La imagen es una reproducción de la obra *Painting* de 1992; una fotografía de la artista que previamente se ha pintado la cara de negro. Una estampa que sirvió a su vez de referente para la apertura del proceso de dos obras pictóricas; *Echo* (1992-99) y *First Elephant* (1994)²⁰. Ambas realizadas como sucesión de cuadros autorreferenciados, en la que el último hecho servía de modelo para el siguiente.

Se trata entonces de una sucesión de metáforas de la pintura y la representación que comienza en la ausencia de referentes espaciales identificables que han sido sustituidos por una pared plana e indiferente (lo sabemos por la ligera sombra que proyecta la modelo), pero que identificamos también en la iluminación lateral y difusa que cubre el cuerpo conformando su imagen (en ausencia de la ventana pero recordándola), en un rostro cubierto de pintura, subrayado y a su vez borrado por efecto de la saturación del maquillaje, desvanecido mediante su acentuación, un rostro al que ya no hay luz que nos lo atrape, reconstruido después en un flujo sucesivo de pinturas que, a falta de referente (¿qué es lo que podríamos identificar como tal en

mortifica, según su capricho”
 (...) *La Fotografía tiene el poder de mirarme directamente a los ojos*”: Roland Barthes, op.cit. pp. 44 y 37.

14.



Pierre Jules Janssen, *Revólver fotográfico* que registra 48 estampas del paso de Venus delante del Sol en una sola placa de 25 cm. de diámetro. 1874. Étienne-Jules Marey, *Fusil fotográfico* que toma 12 fotogramas por segundo en una placa circular. 1882.

15. El autorretrato de Edefalk es una imagen de *estudio* en el sentido de que nos muestra el resultado de una puesta en escena *estudiada* para *decir algo*; pensada, prevista y organizada en el *estudio*, en el lugar donde se estudia. Pero lo es también en tanto tiene la voluntad de priorizar sus aspectos deícticos sobre los azarosos, y es desde allí que pueda generar efectos punzantes para quien la usa.

En este sentido decimos que *leemos* la imagen, o que la fotografía *habla*; debe hacerlo para poder *con/versar* sobre el propio hecho de fotografiar, que es su objeto. Y lo hace, como estamos viendo, en la medida en que produce una *re/flexión* acerca del acto de fotografiar.

16.



Dziga Vertov, *El hombre y la cámara*, 1929.

"Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, te enseño el mundo como sólo yo puedo verlo. Ahora y para siempre me libero de la inmovilidad humana, estoy en constante movimiento, me acerco y después me alejo de los objetos, me arrastro por debajo, escalo sobre ellos [...] Ahora yo, una cámara, me lanzo junto a sus maniobras resultantes en el caos del movimiento, registrando el movimiento y comenzando por el movimiento de las combinaciones más complejas": Dziga Vertov, *Declaraciones a la revista Lev*, 1919. Tomado de Jonathan Gray, *Suspensiones de la percepción*, T. Cantos-Madrid, Akal, 2008, p.331.

un cuerpo fotografiado?), se consuelan en una formalización sin fin de rasgos que se miran a su propia re/representación.

Estamos por lo tanto ante un nuevo círculo de inscripciones autorreferenciales; construido en forma de palimpsestos entrelazados: Al parecer Edefalk no encuentra cobijo para su reconocimiento como imagen ni en la pintura ni en la fotografía, ninguna de ellas posee ya la capacidad de actuar como síntesis visual o como modelo determinista de lo visible. Y sin embargo no puede prescindir de ellas. Por eso las llama a lo que podríamos denominar una "convención para la emergencia del *momento*"; una reunión parlamentaria (hablemos entre representantes) en la que participan pintura y fotografía, pero ahora como *objetos interpretantes*.

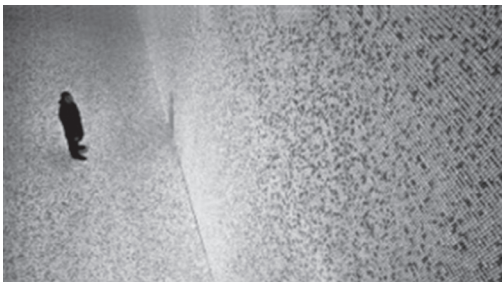
Volvamos a la instalación. Diecinueve de las veintiuna fotografías montadas sobre el panel vertical son instantáneas de un mismo acontecimiento; muestran a un mosquito zancudo posando sobre la ventana de la cocina de la propia artista.

Diecinueve posiciones, tantas como años (1993-2011, ambos incluidos), de un asunto aparentemente banal y cotidiano. Sin atisbo de trascendencia. Irrelevante. Un zancudo cualquiera se apoya en una superficie plana y transparente como otras miles de nuestro alrededor. En medio del cristal, como suspendido. Una estampa casi inmaterial que sin embargo constituye el argumento más presente en la instalación; una figura mínima captada en diversas posiciones, a distintas escalas, en diferentes formatos, en una suerte de cacería visual, el mosquito tipúlido aparece ahora como eje articulador de la nueva representación en multiplicidad, como indicador visual de su argumento en la exposición²¹. Un insecto, por cierto, extraordinariamente frágil, que puede subsistir mientras le dure el consumo del alimento almacenado en su cuerpo en el momento de nacer.

Así que hemos pasado de la mirada crítica al ocular-centrismo fotográfico y la proyección arqueológica de lo pictórico, a la proliferación de lo mismo flotando en la presencia insistente pero etérea de las mil pantallas. Y a su vez, del ámbito de las construcciones mediales en la práctica artística (fotografía/pintura), al espacio de lo doméstico (usos sociales) en relación con la biología de los dípteros (usos científicos), en un intento por abrir el círculo autorreferencial que parece cegar la construcción del retrato (es decir, el reclamo de un trato estable con la figura de alguien o algo).

Bien es cierto que se presentan ante nosotros como impresiones o estampas que podríamos denominar fotográficas, pero lejos de cualquier esencialidad, la copia es aquí un recurso de captación de momentos, una lámina como otras muchas, intercambiable con aquellas capaces de decir lo mismo en este mismo entorno²². Lo que les singulariza es su implicación en un espacio significativo articulado como una forma visual congruente, es decir, su instalación, que es aquello que les pone en relación con un diálogo coherente. Las impresiones digitales actúan aquí en representación de una multiplicidad de estampas desgastadas y diluidas en un sistema de latencia imaginaria, difuso y en cierta manera indiferente, que ha perdido su fuerza determinante, su particularidad, su afirmación unívoca. Y lo hacen ejerciendo más bien como indicaciones o índices, antes que como iconos. Señalan algo sin decir (casi) nada. Apuntan hacia los zancudos tipúlicos para remitir a su carácter efímero y frágil en relación a la idea de retrato, y al cristal en el que se apoyan para indicar el tipo de estampas con las que tratamos en la sociedad-red. Y lo hacen como colectivo de notaciones para proyectar la idea de discontinuidad temporal.

Nada que ver con aquellas imágenes fuertes, por asignación, por adecuación o contacto, de aquella imagen de imágenes pictóricas de 1992 o de la fotografía autorreflexiva de 1993, a las que Edefalk ha venido arrastrando pacientemente durante años en un proceso de construcción de referencias y significados con los que poder producir un corpus de sentido que actúe como dispositivo de articulación de las estampas. Imágenes disciplinadas sometidas a una función icónica determinada. Ahora se trata de *imágenes adelgazadas hasta su anorexia inmaterial* a las que se les exige un cierto rendimiento, se les reclama que cumplan una cierta función; imágenes intercambiables, sin exclusividad²³. Rendimiento vinculado a un sistema de control genérico, pero aplicado en un ámbito de sentido concreto; el de las imágenes.



17. "Defino la intertextualidad como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro": Jean Genette, *Palimpsestos (la literatura en segundo grado)*, Madrid, Taurus, 1989 [1962], p. 10.

"Un nombre representa una cosa, otro nombre representa otra cosa y se combinan el uno con el otro. De este modo, el grupo entero - como una imagen viva - representa un hecho atómico": Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 4.0311

Ryoji Ikeda, data.tron, 8 proyectores DLP, ordenadores y sistema de sonido 9,2 ch. Ars Electronica Center, Linz [Austria], de 01.01.2009 a 31.12.2010.

18. La obra de Edefalk puede relacionarse con el Atlas Mnemosyne de Warburg en tanto ambos podrían “aparecernos como una «instalación» visual gracias a la cual aquello que no se puede explicar de modo determinista, habrá que saber mostrarlo, presentarlo por medio de montajes”. Sin embargo, mientras en Warburg, las imágenes están agarradas a la arqueología de las formas, compuestas bajo el mandato de expresarse, tienen su propio cuerpo, son densas, se les ha conformado como portadoras de algo que mostrar, de algo que decir y por tanto están en condiciones de producir “una «mirada abrazadora» que podría «superar las proposiciones» univocas e instaurar una «justa visión del mundo». Las impresiones digitales son aquí estampas aleatorias e intercambiables dispuestas para ser digeridas inmediatamente; indican, no dicen nada más allá de su secuencialidad y su evidencia. Absolutamente débiles, se encuentran suspendidas (literalmente) en un plano de transparencia y en una sucesión visualmente irrelevante:

Citas de: G. Didi Huberman, *Atlas*. Catálogo exposición MNCARS 11.2010-03.2011 pp. 175-179.
100,3 x 66,4 cm. y 60,1 x 40,2 cm. 1992-1999. Cecilia Edefalk, *First Elephant*, óleo sobre lienzo, 99,9 x 66,4 x 3,8 cm. cada uno, 2004.

Hacia cinco años que Ryoji Ikeda había presentado el proyecto *datamatics*, cuyo objetivo fundamental era “*explorar el potencial perceptivo de la invisible multisustancia de datos que impregnan nuestro mundo*”²⁴. Uno de sus desarrollos, el llamado *data-tron*, se presentaría el 1 de enero de 2009 en el Ars Electronica Center de Linz (Austria).

Se trata de una gran habitación en la que el espectador se encuentra sumergido en el paisaje producido por las proyecciones de billones de secuencias de números tomados de la actividad diaria de la red y que en consecuencia se modifican constantemente. Esta inmersión permite una percepción multisensorial asentada en la visualidad, una extraña experiencia carnal, que se acrecienta en la medida en que tomamos conciencia de que vivimos el movimiento del mundo, de que cada pixel proyectado en el suelo y la pared, proviene de la acción instantánea de una combinación matemática que lee todo tipo de datos dispersos.

Se trata ahora de un nuevo entorno visual fluido y envolvente, en un escenario de pantallas inmersivas compuesto por una enmarañada red de puntos de luz en movimiento, un magma de datos vibrantes y voraces que en su agitación nos engulle en una especie de sueño de la mirada, incapaz de posarse sin ser devorada inmediatamente por un torrente de píxeles, por la promesa de nuevos aluviones de cifras y anotaciones.

Una visualidad oscilante donde el mundo sucede como proyección y se presenta en superficie, y sin embargo, retumba en nuestro cerebro como red inabarcable de la multitud de movimientos, actuaciones, reflexiones o cálculos que lo reconocen como tal. En el que la experiencia se muestra como dato y el acontecer como tráfico de impactos. Porque la experiencia visual de este entorno-excitación que se sujeta en la relación cerebro-información, se percibe como flujo de disparos de luz incesantes que se resisten a ser atrapados en el recuerdo, como marcas o huellas que remiten a esta “retransmisión” del mundo en datos: *¿Podemos hablar verdaderamente de memoria, o bien el término de traza sería más apropiado para rendir cuenta de estos nuevos modos de inscripción de la subjetividad?*²⁵

Píxeles y datos que refieren movimientos, ajustes, acciones o combinaciones irreconocibles como figura para nosotros, los que

habitamos este nuevo espacio visual. Si “*ver es prever*”, como afirma Virilio, aquí siempre vemos lo mismo, porque prevemos luces y datos indiferenciados como forma, cuya morfología sólo puede ser distinguida y evaluada por máquinas; síntesis variables resultantes de cálculos constantes que, en principio, anuncian un flujo indefinido. Se trata de un presente visual continuo. Y sin embargo es un ver que nos envuelve²⁶.

Habitamos esta estancia como espectadores de la potencia de la nueva energía cinemática “*que resulta del efecto del movimiento y de su mayor o menor rapidez, sobre las percepciones oculares, óptica y opto-electrónicas*”²⁷ y como co-creadores de una *imaquinación* en la que “*los hombres prestan a las máquinas algunas de sus capacidades mentales, especialmente de la comunicación y del tratamiento de la información; y recíprocamente las máquinas prestan a los hombres un plus de autonomía en sus interacciones*”²⁸.

Así que participamos de un medio visual basado en la pulsión escópica, y en el que las “*tomas de vista*” que anuncian la elaboración de la imagen han sido sustituidas por una automatización de la percepción que recoge escasamente ralladuras o muescas de luz. Aquí no hay estampa, ni figura, ni imagen. Sino las trazas de una nueva experiencia visual y las referencias al ciberespacio.

Experiencia del inmenso y enmarañado caudal de datos y puntos de luz que conforman nuestra nueva realidad, que se muestran aquí como una enorme fuerza proteiforme. Es esta energía vibrante de una realidad inabarcable la que nos sitúa como espectadores extasiados y seducidos por un mundo escópico sin fijación, que nos invita a un *mirar sin ver*. Un mirar sometido al flujo perenne de luces y cifras, a la circulación vertiginosa de trazas, al discurrir de la *invisible multisustancia de datos que impregnan nuestro mundo*.

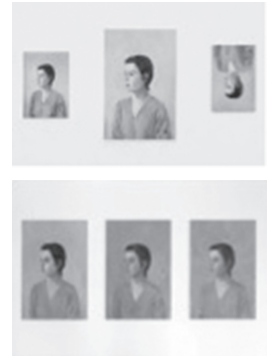
Podríamos identificar la sensación de este espectador, entonces, como aquella que puede sentir ante el fuego; quizás ante el leve movimiento de las nubes o la oscilación de las copas de los árboles. Es decir, como una ensoñación que conduce a una *pura contemplación*. Al fin y al cabo, ¿no estamos ante una nueva naturaleza? Y la naturaleza ¿no es, como aquí, contemplación y objeto de contemplación? (en nuestro caso diríamos contemplación *de datos que impregnan nuestro mundo*, y objeto de contemplación para el espectador).

19.



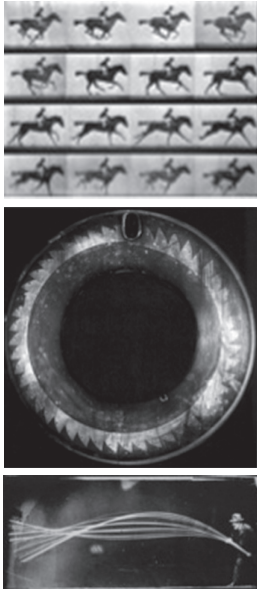
Cecilia Edefalk, *Painting*, fotografía en blanco y negro, 81 x 54 cm. 1992. Instalada en Moment, 2011.

20.



Cecilia Edefalk, *Echo*, óleo sobre lienzo, 60 x 42,1 cm. 100,3 x 66,4 cm. y 60,1 x 40,2 cm. 1992-1999. Cecilia Edefalk, *First Elephant*, óleo sobre lienzo, 99,9 x 66,4 x 3,8 cm. cada uno, 2004.

21. Como se sabe, la expresión de las multiplicidades formales asociadas al movimiento en una o varias imágenes fijas, fueron objeto de experimentación en la fotografía prácticamente desde sus comienzos:



Eadweard Muybridge, *Etapas del galope de un caballo*, 1872.
Jules Janssen, *El tránsito de Venus*, 1874. Étienne-Jules Marey, *Cronografía de una percha en movimiento*, 1886.

Decía Bachelard que el fuego “*fue sin duda para el hombre el primer tema de ensoñación, el símbolo del reposo, la invitación al descanso* (que reclamaba) *una atención muy particular, que nada tiene en común con la atención del que acecha o del que observa* (produciendo una) *fascinación verdaderamente arrebatadora y dramática* (que) *ensancha el destino humano*”²⁹.

Podemos reconocer en esta sala de datos una ensoñación, un reposo, una atención, una fascinación, que de alguna manera nos remiten a aquella experiencia del fuego “*menos monótona y menos abstracta que el agua que fluye*”.

Sin embargo, desde la visualidad, aquella naturaleza se caracteriza por una tensión escópica en relación al espectador y a su trabajo como conformador de imágenes, y esta por una vibración inatrapable como figura. Podemos decir que mientras en aquella contemplación *las cosas se acercan al ojo*, produciendo en la persona “*la simple intuición de la verdad*”³⁰, aquí, la vibración de trazas se desliza entre los ojos y el sistema nervioso de registro escópico, tratando de identificar percepciones oculares, precisamente para identificarlas y registrarlas como tales, aunque lo que traslada en este caso no es ya una intuición de verdad o belleza sino más bien el poder espectacular del ciberespacio, que apenas puede simular el deseo de que ambas retarden su evanescencia.

*

Art Studio Random International, Rain Room, realizado en The Curve, Centro Barbican, Londres, (con la colaboración de Maxine and Stuart Frankel Foundation for Art), 10. 2012 a 03. 2013. Techo de paneles pixelados de 25 x 25 cm. con nueve puntos de lluvia cada uno, que vierten 1.000 litros de agua por minuto. Cámaras de detección 3D y suelo permeable con sistema de tratamiento y reciclado. La lluvia no moja al espectador, por mucho que este se mueva o la persiga.



Ahora se trata de una inmersión singular, porque el espectador espera la lluvia y, a su vez, espera no mojarse. El juego colectivo comienza en torno a la paradoja de un cuerpo al que no afecta su entorno, y pronto se transforma en una disputa técnica con los dispositivos de la máquina para encontrar el “error” del sistema (donde se manifiesta un cierto deseo de retorno).

Se trata de una *producción de presencia* que actúa, como en el caso anterior (*data-tron*), en el límite entre la percepción de los fenómenos naturales y la comprensión de las instancias tecnológicas. Lo que se percibe y se experimenta como espacio preformativo de carácter ficcio/real.

La apreciación de la lluvia incluye su constatación *visual* (observo las gotas de agua, las veo caer de una forma evanescente que reconozco, percibo su fragilidad, su transparencia y su iridiscencia, ese efecto vaporoso que envuelve el espacio abierto de la tormenta-ahora habitación cerrada); su sensación *táctil* (puedo sentir el chapoteo de mis zapatos sobre el suelo, la humedad circundante en mi piel); *gustativa* (el rocío me envuelve impregnando los ojos y asaltando los orificios de la nariz, hasta depositar en mi boca el sabor fresco del aguacero); *auditiva* (oigo el murmullo inconfundible de las gotas mientras surcan el aire y el traqueteo al llegar al suelo; también el alborozo de las gentes- especialmente los chiquillos-correando y saltando alegres a mi alrededor); y *olfativa* (huelo a lluvia y a vaho, con ese aroma untuoso de los materiales húmedos que se condensa en mi cuerpo y con ese vapor de suelo empapado, que sube como un unguento delicado)

Pero no me mojo.

Recuerdo mi experiencia con el agua, incluso puedo recordar lo que se siente cuando la lluvia encuentra mi cabeza y fluye lentamente por mi cara hasta desbordarse y caer; recuerdo la débil sensación palpitante de las gotas sobre la ropa y el lento avance de la humedad mientras la empapa, y la sensación fría al llegar al cuerpo.

Pero no me mojo.

Mis sensaciones se han puesto de acuerdo y -prodigios sinestésicos- conforman una percepción compleja que me remite a la experiencia de la lluvia, a la memoria de la lluvia, a la comprensión de la lluvia.

22. “Promesas de duración, de permanencia- contra el pasaje del tiempo- He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas. Es un error pensar que ellas tienen algo que decirnos, acaso que representan el mundo- o lo real- No, no lo hacen. Ellas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro deseo- acaso nuestro deseo de ser”: José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Tres Cantos- Madrid, Akal, 2010, p. 9.

23. La postmodernidad implica “la aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad”: Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001 (1987), p.67.

24. <<http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>>

25. C. Larssonneur, A. Regnaud, P. Cassou-Nogués, S. Touiza (dir.): *Le sujet digital*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, p.16.

26. "Yo, que veo, tengo también mi profundidad, ya que estoy adosado a lo visible que veo y que sé muy bien que me envuelve por detrás (...) Como han dicho muchos pintores, me siento mirado por las cosas (...) lo visible es siempre superficie de una profundidad inagotable":

Maurice Merleau Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 178.

27. Paul Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 3.

28. Divina Frau-Meigs, *Penser la société de l'écran. Dispositifs et usages*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 61.

29. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966, pp. 29 y 32.

30. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, II-II q. 180, a.3

31. Para la utilización de los términos *estado emocional*, *sentimiento*, *sensación*, *emoción* etc. se ha tomado como referencia la obra de Antonio Damasio, *En busca de Spinoza, Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2009.

Pero no me mojo.

Pienso en la lluvia que me rodea sin impregnar y me reconozco en un estado emocional excitante y contradictorio, que me produce un sentimiento paradójico que represento como tensión entre el juego (del paseo gozoso por la lluvia) y la paradoja (de un agua que no moja), y una sensación de incredulidad ante la experiencia confusa de la tormenta que se aparta de mí, porque se escapa de la cartografía que poseo de la relación lluvia/cuerpo³¹.

Pero no me mojo

Recurso a la memoria. La combinación es ahora más compleja, porque cada sensación precisa de una constatación de la experiencia que la reconozca. Así que la relación de los *ajustes metabólicos* que permitan confirmar la experiencia de lluvia, las *necesidades internas* que armonicen las sensaciones percibidas y los recuerdos almacenados, y la *situación externa*, que me posibilite conciliar la emoción del experimento, el deseo de sentirlo como nuevo y la posibilidad de entenderlo, pelean ahora para hacerse un nuevo hueco concurrente en mi proceso de regulación vital.

Pero no me mojo.

Me extraña el espacio en el que llueve; un cuarto cubierto y rodeado de paredes. No lo reconozco como entorno de lluvia, al contrario, me desconcierta y tengo la necesidad de corregir mi extrañeza, cada poco tiempo. Sin embargo, llego a familiarizarme con el escenario y recorro el proceso de adaptación con esta extraña lluvia, hasta que me olvido de sus contradicciones.

Pero no me mojo.

Disfruto del juego y de las risas hasta cansarme. Salgo del recinto con una extraña sensación de naturalidad, entro en el metro por un ascensor que se ha apresurado a recogerme de la acera en cuanto me ha identificado como usuario, recorro un andén rebosante de pantallas y tomo un tren sin conductor en el que logro hacerme un hueco entre gentes de todas las edades enredando con sus dispositivos. Aprovecho el trayecto para maquinarse acerca de las experiencias de la mañana.

Y es así como este paseo jocosos por la estancia donde llueve sin mojar, se conforma para mí como una metáfora experiencial de la nueva manera en que participamos del mundo materno-virtual que habitamos y el flujo visual en el que nos encontramos sumergidos.



James Auger & Jimmy Loizeau
: The Interstitial Space Helmet,
2004. El Casco está compuesto
por dos piezas realizadas en
polímero termoplástico (A.B.S.)
que se ajustan a la cara de
cada persona, insonorizándola.
Están equipados con una
cámara, una pantalla LCD y un
micrófono.

A primera vista, se trata de un dispositivo de mediación, que transmite al interlocutor un conjunto de estampas del rostro y sonidos de la voz del usuario, mediante una pantalla y un altavoz que por un lado los representan digitalmente, y por otro, los desplazan más allá del cuerpo.

Pero además, el usuario puede decidir cuál debe ser su presencia en función de sus potenciales interlocutores y entornos “*manipulando su imagen digital en vivo, tanto en reuniones reales como intersticiales, a través de un filtro electrónico con diferentes ángulos de cámara, iluminación y efectos digitales*”³².

De manera que actúa como metáfora de la nueva relación entre representación del cuerpo y comunicación, en una realidad tecnológicamente mediada, pero también, de la capacidad de conformación de una imagen desde interacciones físico-digitales, y cómo ésta interviene en el desarrollo de nuevos modos de comportamiento y en nuevas posibilidades expresivas y afectivas.

A estas alturas no parece necesario insistir en que las nuevas formas de mediación digital han introducido formas complejas de interrelación comunicativa, afectiva e intelectual, hasta el punto de hacerse cotidianamente imprescindibles. Aquí, simplemente, nos lo hacen presente en el mismo espacio/tiempo, y por lo tanto nos lo muestran como efecto proteico, insertado en el propio habitar de cada uno.

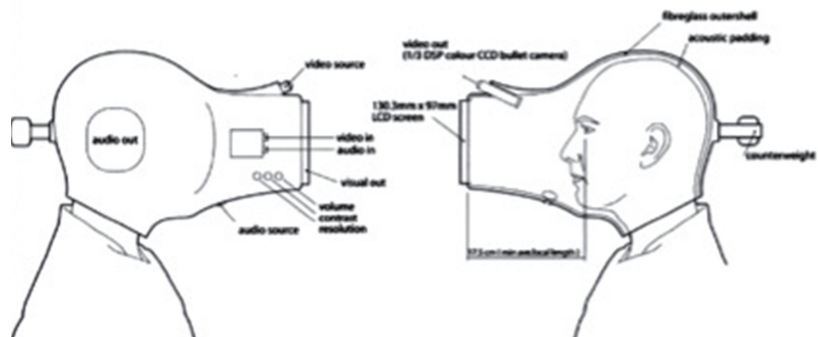
Y así nos hacen ver el valor subjetivo de tan fantástica alteración comunicativa, al mostrarnos las potencialidades transformadoras de la

ARS acción de cada uno sobre la construcción de su propia imagen (y de su propia voz). Lo que desde luego es una manera sencilla de hacer patente la distancia entre experiencia visual e imagen, pero a su vez, es también un *comentario experiencial* al conjunto de alteraciones producidas por las nuevas formas del ver y de la construcción de los imaginarios, más allá de los *modos normativos de conducta*.

Ahora, la imagen (también la voz) es un dispositivo de conformación subjetiva, que el propio actor está en condiciones de gestionar mediante un conjunto de instrumentos y aparatos vinculados a su actividad cotidiana, en su heterogeneidad y su complejidad. Lo que implica también su vinculación a las instancias colectivas e institucionales, a los procesos sociales y políticos, al *desarrollo masivo de las producciones maquínicas de subjetividad*.

Decía Guattari que “*lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples (... que) ofrecen a la persona posibilidades diversificadas de rehacerse una corporeidad existencial, salir de sus atolladeros repetitivos y en cierto modo resingularizarse*”³³.

Desde este punto de vista, podemos interpretar este *Casco espacial* (metáfora de nuestras posibilidades de producción de subjetividad polifónica en el mundo de pantallas) como instrumento para la conformación de un “*inconsciente de flujos y máquinas abstractas más que inconsciente de estructura y lenguaje*”³⁴.



Al parecer, este es un nuevo mundo de lo visual. No se trata de que aquella estampa que requería un nombre- su nombre- porque reclamaba una función testimonial de carácter representacional;

32. <<http://www.auger-loizeau.com/projects/interstitial+space+helmet>>

aquella imagen asentada en un sujeto construido como estructura psicológica persistente, que se correspondía con una comprensión disciplinaria de la vida, haya desaparecido, dando paso a esta trama de viñetas y murmullos administrados por el propio individuo y entendidos como componentes que agencian su proceso de subjetivación, sino más bien de la coexistencia de modos diversos, que conforman nuestra experiencia visual con arreglo a diferentes intensidades, en función de la ubicación social de cada uno.

En el dibujo esquemático del dispositivo, aún representamos el rostro y sus facciones dentro de la sección de la escafandra: naturalmente, un rostro indiferente y sin nombre.

33. Félix Guattari, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996, p.18

34. *Ibidem*, p.24

Josu Larrañaga Altuna. Artista plástico. Catedrático de Pintura de la Universidad Complutense de Madrid. Dirige el Grupo de Investigación Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneo. Es investigador del I+D+i "Visualidades críticas. Reescritura de las narrativas a través de las imágenes". Ha realizado numerosas exposiciones, instalaciones e intervenciones artísticas. Los últimos artículos y capítulos de libro publicados son los siguientes: "El arte sabe" en la revista *Arte e Investigación*, La Plata, Argentina, 2016; "La nueva condición transitiva de la imagen", revista *BRAC*, Barcelona 2016; "Pinturas para un hermoso período de incertidumbres", en la Revista *METAL*, La Plata, Argentina, 2015; "Imágenes de/entre la seducción de estímulos transparentes", en la revista *Estudios Curatoriales*, número especial "Pensar con Imágenes", Buenos Aires, Instituto de Investigaciones de Arte y Cultura Dr. Norberto Griiffa- UNTREF, 2015; Imágenes/arte en la sociedad de rendimiento", en *Pensar la imagen. Pensar con las imágenes*, Madrid, Editorial Delirio, 2014; "La imagen instalada", en la revista *Re-visiones*, Madrid, diciembre de 2012.

Étienne-Jules Marey, máquina de fumaça com 58 trilhas, 1901

Artigo recebido em 12 de dezembro de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124056

