

Q U I Z A S
9 U I S O
C > E C I F P . . .



PARA HOMBRES

“Convencer es estéril”

W. Benjamin, *Dirección Única.*



Ex_
posiciones



UJUF



MAC+!

HOCFF

CFMIL-

UFUUC>C

EUFU

LUGFUF>E

EESTLUC>IC



Revista periódica

Nº

Dirección:

Antonio Rabazas

Coordinación

Antonio Rabazas

Programa Oficial de Posgrado de BBAA
Master en Arte Creación e Investigación

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas de Madrid

DEI: Dibujo y
CML Estrategias
de Identidad:
El cuerpo,
la memoria
y el Lugar



M A C + !

Edición e impresión:

Campus Digital, S.L.

CIF: B 83 85 53 04

C/. General Dávila, 11, local
28003, Madrid. España

ISSN 1889-4097

Depósito legal: M-12011-2009

Hasta que el aire faltó, nadie lo echó de menos.

Esta publicación pretende ser el reflejo de la actividad de un grupo de artistas visuales matriculados en el Master de Arte, Creación e Investigación (MAC+I) que se imparte en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, inscritos en el seminario: **Dibujo y estrategias de Identidad. El cuerpo la memoria y el lugar** (DEI:CML) que tengo el placer de dirigir.

Impartido en un cuatrimestre, se han formado 7 grupos de trabajo y se ha adoptado la metodología de una publicación periódica semanal para establecer el canal de reflexión/exposición con los resultados de cada grupo a un problema dado.

Las cuestiones planteadas tratan de crear "situaciones" que suelen estar directamente asociadas con un recorrido de una hora de duración por un "lugar" previamente establecido y un problema conceptual añadido en general definido con una palabra clave. Se pretende poner en cuestión la naturaleza misma de esas "situaciones" en su dialéctica entre la experiencia del propio recorrido y la noción clave, como su posible relación con el pensamiento del propio artista, sea cual sea esa relación.

Con este tipo de ejercicios no hago más que seguir la dialéctica Socrática:

"No puedo enseñaros nada, solamente puedo ayudaros a buscar el conocimiento dentro de vosotros mismos, lo cuál es mucho mejor que traspasaros mi poca sabiduría"

La publicación cuya cabecera es "**Quizás quisiera decir...**" (Gugel también nos ha colonizado) trataría de establecer un régimen semiótico que permita asumir la información -un conjunto de acciones condensadas en unas pocas páginas- de manera múltiple, relacionarla y codificarla.

Tendido el cebo, pretendo que el conjunto de publicaciones y por extensión el seminario DEI:CML conformen una red: en la que cualquier miembro, idea o acontecimiento pueda y deba ser conectado con cualquier otro, adoptando una mirada crítica y reflexiva sobre el propio trabajo, el colectivo del grupo y el de los demás grupos.

TLER





Truck and Sing, 1930
Walker Evans

Ex



posiciones

Antonio rabazas

Portada original de *Dirección única* realizada por Sasha Stone, 1928



Puro azar.

Un encuentro fortuito con el profesor Fernando Bárcenas camino de la biblioteca de la Facultad de Educación propició un maravilloso “pase”. Fernando como todo buen profesor es un “pasador” alguien que te abre nuevas pistas, que te presenta a otro, ya sea un autor, un libro, una película en cuanto te descuidas.

Le hablé de mi búsqueda del último libro que me quedaba por leer de Sebald *Los Anillos de Saturno*, de mi interés por la metodología de Sebald: el caminar y la creación de situaciones como fuente de experiencias de primera mano y condición necesaria, desde mi punto de vista, para iniciar cualquier obra artística.

Fernando después de escucharme con atención me dijo, necesitas leer con urgencia este libro: *Mensajes E-ducativos desde tierra de nadie* de Jan Maaschelein, es justo lo que buscas.

A continuación sigo jugando, y os “paso” algunas ideas expresadas por Giorgio Agamben en su *Idea de estudio* y de Maaschelein en su texto *Pongámonos en marcha*:

Exponerse es poner al sujeto en riesgo, tener la propia experiencia de la pérdida, la propia experiencia de abandonar las situaciones cómodas, para ponerse en marcha. Abrir rutas, caminar, explorar la ciudad, el territorio, experimentar el cambio lejos de las vías trilladas, establecer itinerarios azarosos, donde la sorpresa sea bienvenida, y el asombro y el estupor afloran.

En la etimología del término “Studium” la raíz “st” o “sp” indica choques, shocks. Estudiar es pues “asombrar”.

El que estudia es sacudido por un golpe, es atrapado en el “asombro” entre la pasión y la acción.

Como el fin del estudio no se alcanza nunca y siempre es fragmentario, para Agamben, es el estudiante y no el maestro el que encarna mejor el papel del estudianto.

Volvamos por tanto, del revés los roles del espacio pedagógico: maestro (el que sabe e imparte orden)-aprendiz (el que no sabe y no es consciente) para activar la capacidad de pensar y cuestionar.

Nos acercaremos peligrosamente al origen de educar: **e-ducere**: significaba “guiar hacia fuera”, o iniciar un viaje en la que uno se separa de lo que estaba unido permitiendo otra forma de relación.



Permitirme que este seminario sea una invitación a caminar.

Maaschelein inicia su texto así:

“Caminar en el sentido de dar pasos, de estar en marcha, nos hace pensar enseguida en viajes y esto, a su vez, evoca la imagen de un espíritu creativo que explora nuevas maneras de ver o abre nuevos horizontes. Un espíritu de estas características, caminante y viajero, es un espíritu crítico en tanto que se mueve con un conjunto dado de presuposiciones y valores y, al hacerlo, los problematiza.”

y trae a colación un fragmento de Walter Benjamin (1892-1940), perteneciente a *Dirección única*. Una colección de textos publicados originalmente en 1928.

El libro, lo conforman extraños escritos encabezados por nombres como si de carteles indicadores se tratase, (gasolinera, terreno en construcción, ¡cuidado con los peldaños!...). Benjamin nos invita a deambular, en una deriva que discurre por calles y textos fragmentados, experimentando el fascinante sentido de la pérdida, haciendo de lo urbano un permanente laberinto aún por descubrir.

En estos mínimos pasajes inclasificables, cercanos a la crónica cotidiana, el autor traza una singular lectura de acontecimientos encontrados. Su múltiple mirada,

busca la experiencia como fundamento principal para la reflexión.

La estructura de su exposición abre lo comentado a múltiples planos, que al mismo tiempo se dan como sin querer, *“En la improvisación reside la fuerza. Todos los golpes decisivos habrán de asestarse como sin querer.”*

Benjamin explora la acción de la escritura al abrigo de la imprevisibilidad que cada palabra dada manifiesta *“Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso .”*

Dirección única posee esa extraña imaginación, que seduce y desconcierta, creando un ámbito de reflexión independiente de la teoría y cercano a los modos de expresión de las artes visuales. Mundos mágicos, enigmáticos, indefinidos e incontrolables, dónde el autor se limita a mostrar un camino y crear un grado de expectativa suficiente para atrapar al lector en su recorrido:

(...) “La Fuerza de un camino varía según se lo recorra a pie o se lo sobrevuela en aeroplano. Así también, la fuerza de un



texto varía según sea leído o copiado. Quién vuela sólo ve como el camino va deslizándose por el paisaje y se devana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quién recorre a pie un camino advierte su dominio y descubre que en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que llanura desplegada, el camino en cada una de sus vueltas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, espacios abiertos y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quién lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, en su ser interior, va convocando el texto, ese camino que atraviesa su cada vez más densa selva interior; porque el lector sigue el movimiento de su mente en el vuelo libre de la ensoñación, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incompatible de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de China.”

Fragmento de “Porcelana China” en
Dirección única, W. Benjamin.

Benjamin deja claro que caminar no es dirigirse necesariamente a una meta y enfatiza el hecho mismo de ponerse en camino, *la experiencia en sí*, estableciendo la relación del caminar con el mirar, con abrir los ojos, con generar nuevas miradas.

Caminar por tanto, es desplazar la mirada, obtener nuevas perspectivas, y una doble experiencia; por un lado nos sometemos a las contingencias del camino y por otro nuestro propio caminar hace el camino. Obtener nuevas perspectivas no es sólo a una posible realidad exterior vislumbrada de una manera novedosa, sino que más importante a un cambio radical en nuestra perspectiva interior que nos transforma, se convierte en experiencia. Lo fundamental de caminar es la transformación de la relación entre sujeto y objeto. El cambio continuo de posición nos hace estar “fuera de posición” permanentemente. Caminar es aceptar implícitamente la “exposición”.

Benjamin en el fragmento arriba citado manifiesta que sólo ve el camino quién lo recorre a pie y experimenta su presencia y evidencia. Pero el camino a la vez que nos somete nos activa, a la vez que nos lleva, nos cambia, nos pone en guardia, nos hace estar atentos, nos educa. Caminar



pues, es un modo de relacionarse con el presente, un modo de investigar centrado en la "atención" en abrirse al mundo, en exponerse.

Susan Sontag me da el "pase" justo *"una escritora es alguien que presta atención al mundo"*.

Maaschelein refuerza sus argumentos con otra "asistencia" de M. Blanchot a M.

Foucault *"la crítica empieza por la atención, la presencia y la generosidad"*

la atención implica siempre una suspensión del juicio, una especie de espera.

Estar atento es neutralizar nuestra voluntad para abrirse a nuevas expectativas, y nos hace otro "pase" maestro a Simone Weil

"la atención es la forma más escasa y al mismo tiempo la más pura de generosidad"

Ser generoso es dar sin pedir nada a cambio, es ofrecerse, va contra la corriente dominante del pensamiento occidental, donde nada se hace sin una contrapartida. Caminar es una experiencia pobre, un arte pobre, no se aspira a contrapartida alguna, implica generosidad y por tanto atención y la atención ya hemos visto, para Weil, es muy importante en educación.

"Caminar no nos lleva en principio a ninguna parte luego nos permite llegar a

cualquier lugar."

Así pues, un arte pobre implica abandonar la comodidad de una posición, por la incertidumbre del cambio. Implica una permanente atención, no permite el abandono y la distracción. Caminar sin preguntas, sin objetivos, pero estar atentos a lo que ahí hay, supone suspender la verdad de lo que vemos, oímos o pensamos. Con este proceso de extrañamiento alejamos la mirada de su propia obiedad, del estereotipo del "mirar para ver" de las representaciones, las ideas, las tesis y permitimos que aparezca la evidencia, pues lo evidente no existe sino que *"aparece"* a través de la *"atención"* extrema.

"comenzemos a caminar"

Benjamin, W: *Dirección única, (Einbahnstrasse)* Alfaguara, Madrid 1987.

Jan Maaschelein y Marteen Simons (Eds.) *Mensajes E-ducativos desde tierra de nadie*, Laertes Educación, Barcelona 2008.

Sebald, W.G., *Los Anillos de Saturno*, Debate, Barcelona, 2002

Weil, S., *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid 2007.

Robert Smithson

Robert Smithson (Nueva Jersey, 1938- Amarillo, Texas, 1970) comenzó a realizar sus peculiares "esculturas" a raíz de leer unos comentarios del artista **Tony Smith** en los que expresaba su emoción ante el espectáculo de una carretera a medio construir en el estado de New Jersey. A partir de ese momento los ojos de Smithson se vuelven hacia la belleza de *"las calzadas, los baches, las zanjas, los montículos, los senderos, las carreteras y las explanadas"*, convertidos ellos mismos en material de la obra de arte. Tanto en su producción plástica como en sus incisivos textos teóricos, el artista manifestó su deseo de realizar una obra ajena a las categorías tradicionales y en la que se pusieran en cuestión los medios tradicionales de creación, intervención y exposición:

"Los museos, al igual que los asilos y prisiones, tienen sus guardias y sus celdas... Las obras de arte vistas en sus espacios parecen salir de una especie de convalecencia estética. Se las mira como a inválidos inanimados, esperando que los críticos las declaren curables o incurables".

Sus intervenciones sobre el paisaje, y esto es algo que comparte con sus compañeros del land art, se producen a menudo en

lugares remotos e inaccesibles y son visibles tan sólo para un puñado de espectadores, que más que "espectadores" en el sentido tradicional, se convierten en testigos de un acontecimiento efímero, condenado a desaparecer por la acción de los elementos. Son obras que por tanto sólo existen en la forma de vestigios: fotografías, películas, dibujos preparatorios, escritos...

Lejos de limitarse a "explicar" la obra de arte, estos documentos forman parte integral de ella, son mediadores de su significado, poniendo de relieve su intencionado carácter de tejido inacabado y heterogéneo, a partir del cual es posible trazar una red interminable de referencias cruzadas.

Kay Larson define con admirable precisión el itinerario y descubrimiento del desierto norteamericano por parte de algunos de los más importantes artistas. Un itinerario que anticipa algunos de los conceptos más importantes que acabarán nutriendo el Earth Art.

En julio [de 1968], Smithson, Heizer y Holt fueron en avión al oeste, a Nevada. Por primera vez, se prepararon para realizar arte en el auténtico yermo del Gran Desierto Americano, un paisaje que significa algo



ajeno, que es la incrustación misma de la desolación. En el calor abrasador del pleno verano, en el fondo de la sartén del continente, recogieron piedra caliza en el valle de la Muerte, lava del desierto del Mojave cerca de Baker, California, y obsidiana en Nevada.

Para los tres artistas, el viaje fue una línea divisoria. Para Smithson, completaba la retirada de la obra de arte de la galería (y de los espacios urbanizados de Nueva Jersey) e iniciaba su re inserción en un paisaje real de severidad inflexible. El año siguiente, Heizer regresó al desierto con Virginia Dwan y Dough Christmas, y contrató dos bulldozers para que tallaran dos ranuras profundas en el borde serpenteante de una mesa sobre el valle prístino del río Virgin. (...)

El desierto occidental introdujo a los artistas en una confrontación con lo inconmensurable y lo incuantificable, que no era ya una abstracción, sino que era ahora una experiencia genuinamente cruda y felizmente irresistible. En el desierto, la geología que se encuentra atrapada en las rocas sale a la superficie y queda literalmente al descubierto por las fuerzas que doblan, conforman, crean y destruyen el continen-

te. El don de Smithson consistió en reconocer que la percepción de lo salvaje pertenece tanto a Nueva Jersey como a Utah o a Nevada, que lo salvaje es la consciencia de la infinitud y de la entropía incidiendo aquí en lo ordinario. (...) En el inconsciente colectivo norteamericano, el desierto es la fuente, el origen, el plano primigenio del rejuvenecimiento y de la reconexión. La civilización es un fino barniz sobre una Naturaleza inmensa e inconcebible. El propósito del artista (o del escritor, o del explorador) es rascar el barniz para revelar la verdad que subyace. Rascando literalmente la tierra, y reconfigurándola con equipos pesados, Smithson dejó al descubierto, por implicación, las limitaciones de la cultura humana, y de una obra de arte alojada dentro de la cultura.

LARSON, Kay (1993) "Los paseos geológicos de Robert Smithson", en Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1993, pp. 25-32

“Todas esas guías son inútiles”, dijo Tezcatipoca. “Tienes que viajar al azar, como los primeros mayas. Te arriesgas a perderte entre los matorrales, pero es la única manera de hacer arte”. Robert Smithson

Jeremy Millar

Las guías de viajes son inútiles

A mediados de abril de 1969, los artistas Robert Smithson y Nancy Holt (que además estaban casados) y su amiga Virginia Dwan, propietaria de una galería, partieron hacia el sur desde su hogar en Manhattan a Mérida, en la península del Yucatán, al extremo este de México. Desde Mérida viajaron más al sur por la autopista 261, haciendo paradas en el camino para visitar diversos emplazamientos mayas: Chichen Itza, Yaxchilan, cerca de la frontera con Guatemala, y otros lugares, antes de llegar al que entonces era el pequeño pueblo de Palenque, en el estado de Chiapas. Parece que la razón evidente de su visita era que Smithson creara una serie de sus *Mirror Displacements*, en las que coloca espejos en el paisaje y toma fotografías de efecto vertiginoso, y hacer también otros trabajos, algunos de los cuales se describen (e ilustran) en su ensayo *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, publicado en *Artforum* en septiembre de ese año. Este trabajo, como su ensayo anterior *The Passaic monuments*, publicado dos años antes en *Artforum*, se puede describir, usando unos de los términos de Smithson, como un “trabajo expedicionario”, una especie de documental sobre viajes, aunque en él Smithson describa el

viaje a través de capas superpuestas de tiempo y espacio. (El propio título es una corrupción de un libro de viajes muy conocido, publicado en 1848, escrito por John Lloyd Stevens, *Incidencias de Viaje en el Yucatán*, un libro del que Edgar Allan Poe, otra de las influencias importantes sobre Smithson, dijo que era “quizás el libro de viajes más interesante que se ha publicado”). Incluso cuando escribía sobre sus viajes con tanto detalle como para poder seguirlo en un mapa, o en el paisaje mismo, o en algunas ocasiones hasta descubrir la ubicación de los *Mirror Displacements* con total precisión, Smithson remarca que “viajaba de ninguna parte a ninguna parte”. El viaje, para él, era una “experiencia fugitiva”, y se percibe que usa esta palabra con conocimiento de causa, y recurre a sus muchos significados: creado por una ocasión concreta, sí, pero también fugaz, que va de un lugar a otro y difícil de entender. Ciertamente es un trabajo complejo pero también uno cuya belleza emerge y resplandece, como los enjambres de mariposas cola de golondrina a través de los que conduce el artista, que a la vez son destruidos y detenidos en el lugar por el movimiento continuo, como las mariposas que aletean pero sin

I N S E R T
R O B E R T
S M I T H S O N

HOTEL PALENQUE, 1969–72



aplastarlas contra la antena del coche.

Con la extraordinaria combinación de recuerdos personales, descripciones topográficas y conjeturas estéticas, ya sean del mismo Smithson o de las deidades mesoamericanas que invoca, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán* es uno de los trabajos más importantes de la obra de Smithson, y por lo tanto uno de los más importantes que se han hecho en los últimos cuarenta años. Sin embargo, en la última década se ha visto un tanto eclipsado por un trabajo que, aunque surgió durante este viaje, Smithson nunca consideró como tal, y que sólo fue reconstruido después de su muerte. En 1972 Smithson regresó a Utah, donde hacía dos años había construido el Spiral Jetty en el Gran Lago Salado, para dar una conferencia a los estudiantes de arquitectura de la universidad estatal. Se anunció que el tema de la conferencia era sobre Palenque y por ello los estudiantes se imaginaron que el artista hablaría sobre las extraordinarias y famosas ruinas mayas que se encuentran a las afueras de esta localidad, pero Smithson, parece que algo achispado por el whisky, mostró unas diapositivas que había tomado del Hotel Palenque, donde se había hospedado con Holt y Dwan

unos años antes. Para Smithson el aspecto transformativo de la cultura maya que tanto le interesaba, los procesos de destrucción y renovación, todavía estaban activos y se podían ver claramente en este hotel. Algunas de sus secciones estaban en ruinas mientras otras partes estaban aún en construcción. Así, sus fotografías eran un documento de este proceso histórico continuo y también de un momento concreto en el tiempo. ¿Cómo podríamos considerar este viaje emprendido por Smithson y sus acompañantes hacia México? El sociólogo John Urry escribió que el turista, como el peregrino, se desplaza desde un sitio familiar hasta un lugar lejano y luego vuelve al sitio conocido. En el lugar lejano tanto el peregrino como el turista se dedican a “venerar” santuarios, aunque de forma diferente, y como consecuencia consiguen una experiencia que eleva el espíritu. La relación entre el peregrino y el turista también ha sido explorada por el sociólogo Erik Cohen, quien propuso que el peregrinaje se define por un movimiento desde la “periferia-profana” hasta el “centro sagrado”, mientras que el turismo implica un movimiento desde el centro cultural a la periferia, o centro de otras culturas y sociedades. Pensemos que si una de



las citas favoritas de Smithson, de Pascal, y que alteraba a menudo para sus propios fines, decía: "La naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no está en ningún sitio", entonces las mismas ideas de centro y periferia quedan atrapadas en un movimiento eterno e irresoluble. Lo que comparten el peregrino y el turista, a grandes rasgos, es la creencia de que los lugares son significativos y que un viaje a tales sitios también puede tener significado, y aunque esto nos pueda parecer ahora algo sin importancia, no siempre ha sido así. Mientras que el lugar se consideró durante mucho tiempo como el concepto filosófico más básico –en el siglo IV a.c. Arquitas escribió que el lugar era "la primera de todas las cosas", una idea con la que Aristóteles estaba de acuerdo, y apuntó que "todo está en algún lugar y en su sitio"– su importancia fue disminuyendo paulatinamente durante el periodo medieval y decrecería aún más en los siglos posteriores. Ya sea influenciados por la teología de Santo Tomás de Aquino y su ilimitada dimensionalidad o, posteriormente, por la inmensidad del universo que empezaba a ser descubierta por Copernico y Galileo, los filósofos pensaron que la noción de

espacio" era más adecuada para una exploración intelectual del infinito que lo que era la idea más cercana de lugar. Esto no quiere decir que durante este periodo no hubiera entre los filósofos diferencias fundamentales de opinión en relación a la naturaleza del espacio infinito y las posibilidades que conllevaba este concepto. (A Giordano Bruno lo quemaron en la hoguera, en el año 1600, entre otras cosas por afirmar que no sólo había espacio infinito, sino también infinitos mundos en este espacio, una respuesta extrema que difícilmente sugiere aquiescencia intelectual). Pero incluso a pesar de las discusiones mantenidas entre Robert Locke e Isaac Newton, por un lado, que apoyaban la idea de espacio infinito y de vacío, y René Descartes y Gottfried Leibniz por otro, que se oponían totalmente, había un entendimiento general sobre la decreciente importancia del lugar, o más bien, la importancia de un lugar reducido. El lugar fue absorbido dentro del espacio en un papel claramente subordinado, "una parte del espacio", parafraseando a Newton, algo de "consideración especialmente limitada" (Locke) en contraste con la aparente ilimitación del espacio. La distancia –y su dependencia de la medición–



también contribuyó al empequeñecimiento del lugar. Este fue el momento de la “matematización de la naturaleza”, en palabras de Edmund Husserl, por medio de la cual sólo se puede captar el mundo en tanto en cuanto sea calculable. Descartes y Galileo apartaron lo que se entendía como “cualidades secundarias” del lugar –como color, temperatura y textura- de sus investigaciones, al igual que hiciera Locke, ya que ninguna podía convertirse en distancias calculables y por tanto eran irrelevantes para el tema que se trataba. Al igual que Locke proclamó firmemente, “nuestra idea de lugar no es más que una posición relativa de algo”, Descartes lo había hecho anteriormente afirmando que “cuando decimos que una cosa está en determinado lugar, queremos decir que ocupa esa posición en relación con otras”. Cuando Leibniz hizo de esta relación algo incluso más abstracto – la situación de unas cosas con respecto a otras, o incluso cualquier otra ubicación posible, ahora era más determinante que la distancia calculada entre ellas-, entonces el lugar no sólo se hace igual al espacio, sino que ambos se reducen a la posición o emplazamiento, una “simple localización”, o como dijo A. N. Whitehead, “sobre los

ejes XYZ del espacio analítico”. Definido ahora como simple posición, el lugar no ha podido preservar ninguna de las propiedades que parecían inherentes a él desde los filósofos de la antigüedad.

El hecho de que seamos capaces, en los comienzos del siglo XXI, no sólo de concebir un sentido contemporáneo del lugar, sino de atestiguar su importancia cultural en proyectos como este, indica que aunque los logros filosóficos de Descartes, Leibniz y más tarde Kant, fueron inmensos y continúan ejerciendo influencia, no lograron acabar totalmente con el lugar.

Deberíamos estar verdaderamente agradecidos por ello. Como decíamos anteriormente, tenemos un sentido muy fuerte del lugar, incluso si encontramos difícil definirlo a nuestra entera satisfacción, y esto en sí mismo demuestra el rechazo a aceptar el modelo matemático del lugar como localización propuesto por algunos de los filósofos del siglo XVII que hemos repasado. Tal y como Whitehead caracterizó el mundo después de Leibniz, “la naturaleza es un tema aburrido, sin sonidos, sin olores, sin colores; sólo es el movimiento de la materia, incesante, sin ningún significado”. Esta no es



una forma de la naturaleza que reconozcamos y mucho menos deseemos. Lo mismo es cierto para los artistas y escritores de los últimos tres siglos para quienes el concepto de lugar ha sido una parte fundamental en su trabajo. Lo que llama la atención es que estas actitudes tan opuestas estuvieran presentes al mismo tiempo. Como apuntó Edward S. Casey, mientras Descartes se recluía en su residencia de Holanda, confinándose al calor del hogar y una teoría filosófica como el auto-confinamiento de las representaciones, Jacob van Ruisdael se iba de paseo por los montes de Alemania que posteriormente fueron representados en los que se pueden considerar los primeros paisajes al óleo en Occidente.

Recordemos, de igual forma, que el enérgico rechazo del poeta y pintor William Blake al universo mecánico de Newton, a quien retrató como un monstruo gélido que medía el mundo, y vilipendió en un verso que concluía: "que Dios nos aleje de una única visión y del sueño de Newton".

Otro pintor romántico, Caspar David Friedrich, poco después de la publicación de *La Crítica de la Razón* de Kant, en 1790, mostró una gran convicción sobre lo imperecedero de la identi-

dad del lugar, hasta el punto de que algunas de las personas retratadas en sus paisajes, como el oficial de caballería francés sin cabalgadura, totalmente solo en un perturbador paisaje alemán, *Chasseur in the Forest* (1813-14), se encuentran claramente fuera de lugar. El trabajo de estos artistas, como el de otros muchos, no sólo marca el rechazo para aceptar el empobrecimiento de la naturaleza, y del lugar, propuesto por los filósofos racionalistas de esta época, sino que también muestran un planteamiento diferente, más generoso, de captar el mundo. El gran paisajista inglés John Constable preguntó en una conferencia en 1836, ¿entonces, por qué no consideramos la pintura de paisajes como una rama de la filosofía natural, en la que los cuadros son meros experimentos?"

Y ahora podríamos preguntarnos ¿y la fotografía también? La respuesta, claro, es que sí, y que el medio siempre ha estado relacionado, conscientemente o no, tanto a la exploración del lugar como a la exploración de sitios. Esta relación se puede incluso encontrar, y encontrarla ridiculizada, muy cerca del nacimiento del medio cuando el litógrafo francés Théodore Murrisset, en su foto para el año nuevo 1840,



satirizaba "La Daguerrotipomanía", la fascinación del público con un medio que sólo habían conocido unos meses atrás. Por la melé que se forma en el centro de la foto de Maurisset, con las muchedumbres y serpenteantes masas de gente, se podría entender que pensemos que *tout le monde* se lanza sobre esta nueva invención maravillosa, pero si observamos más de cerca, se puede ver que la fotografía estaba empezando a hacerse un sitio en el mundo; por encima del gentío hay un globo suspendido en el cielo, con una cámara gigante en lugar del cesto, mientras que sobre el agua están cargando un barco de vapor con una gran procesión de instrumentos. En tierra, un hombre intenta sujetar su cámara oscura portátil a dos caballos y detrás de él, en el horizonte, una locomotora tira de un tren que parece hecho totalmente con cámaras enormes. Quizás la visión de Maurisset se inspiró en las actividades de un óptico, Noël-M. Paymal Lerebours, que proporcionó daguerrotipos a diferentes grupos y les mandó fotografiar los monumentos y lugares más importantes del mundo y cuyo resultado fueron más de 1200 imágenes de sitios tan diversos como Moscú, el cercano oriente y el norte de África y las cataratas del

Niágara. De estas imágenes, más de cien fueron tomadas como bases de aguatinas y grabados y se publicaron en los años sucesivos como *Excursiones Daguerrianas*.

En el intento de catalogar las maravillas del mundo, tanto hechas por el hombre como naturales, tal proyecto podría compararse con libros de viajes anteriores, aunque este posee una actitud mucho más positivista. Los libros de viajes de la época medieval también eran un compendio de maravillas, pero el escritor no era el que las había visto, como se afirmaba, sino que eran una recopilación de la Biblia y otras fuentes (no es sorprendente, considerando su desarrollo desde el género clásico de lo paradológico, en el que se reunían ejemplos de lo anormal o inexplicable de forma muy similar). Se pensaba que estas maravillas eran más normales al final del mundo. "Secretamente la naturaleza juega con mayor libertad en los bordes del mundo que abiertamente aquí, cerca de nosotros, en mitad de él", opinión expresada por el monje inglés del siglo catorce Ranulph Hieden y compartida ampliamente. Robert Smithson, además, viajó lejos para visitar los emplazamientos de la cultura maya, aunque las fotografías que decidió mostrar, y sobre las



que desertó, a su vuelta fueron del feo hotel de cemento en el que se hospedó. Parecía divertirse en invertir nuestras expectativas de un lugar, su exotismo, o su banalidad; como se preguntaba en su trabajo foto-texto *The Passaic monuments*, (citado anteriormente), ¿ha reemplazado Passaic a Roma como la Ciudad Eterna? Desde luego, es improbable que incluso el mismo Smithson pensara que su lugar de nacimiento en New Jersey se hubiera vuelto tan importante, pero da una idea clara de hasta que punto quería hacer insólito lo que de otra forma podría parecer intensamente familiar. Como en muchos de sus trabajos, Smithson fotografía la tierra como si fuera un entorno extraño, su ciudad natal como si fuese otro planeta, un entorno con el que hacía experimentos, probando sus parámetros físicos y conceptuales, uno contra otro: probándolo como lugar. En el siglo XII, Hugo de San Victor escribió: "El hombre que encuentra bonito su país es un principiante inmaduro; el hombre para quien cada país es como el suyo ya es fuerte; pero sólo el hombre para quien el mundo es como un país extraño es perfecto". Esto no niega la posibilidad, o la importancia, de una conexión con un sitio en concreto, pero

mantiene un sentido de compromiso activo con él, en vez de sucumbir a la complacencia de la familiaridad.

...Para Smithson, y otros muchos artistas antes que él, viajar es importante, un acto de peregrinaje secular a un lugar de renombre artístico. En algunas ocasiones lo que se recrea es un viaje ya famoso, más que el deseo de llegar a un destino, como aquellos de nosotros que hemos seguido los pasos de Smithson o, como en el caso de Joachim Koester, los pasos de Jonathan Harper, el protagonista inglés de la novela de Bram Stoker *Drácula* (1897), a través del Paso del Borgo, en Rumania, hacia la legendaria Transilvania, no para descubrir excesos criminales góticos, sino extensiones suburbanas y talas ilegales. "Castle Drácula" es ahora el nombre de un hotel para turistas. En los trabajos construidos de Thomas Demand, la tensa relación entre el lugar y la "banalidad del mal" se hace también patente, aunque aquí los actos despreciables son más reales que ficticios y la malevolencia se filtra desde dentro de lo cotidiano. Por ejemplo, en la serie *Tavern* (2006) encontramos unas imágenes de un bar –algunos exteriores con muros



cubiertos de hiedra y algunos interiores, que contienen unos aburridos “bodegones” de una máquina de café o una planta seca. Sólo cuando nos percatamos, en otro sitio, de que estas imágenes de una taberna están basadas en las que los medios de comunicación alemanes usaron para dar amplio reportaje sobre el abuso y asesinato de un menor que ocurrió allí, en la ciudad alemana de Burbach, empezamos a sentir la cercana conexión –etimológica y de otros tipos- entre los sitios frecuentes y lo inquietante. “Los lugares recuerdan acontecimientos”, como dijo James Joyce en sus anotaciones, y a veces los eventos afectan a aquellos que no los recuerdan en absoluto, son completamente inconscientes de ellos, como esas personas con deformaciones, o muertas, por los efectos del vertido de compuestos de mercurio venenosos vertidos en la Bahía de Minimata de la compañía Chisso Corporation entre los años 1932 y 1968. Incluso en el trabajo de un fotógrafo tan serio y, comparado aquí con otros, tan ilustrativo como el de W. Eugene Smith, quién documentó este desastre no natural a lo largo de unos años, las particularidades de un lugar no son necesariamente visibles, sino que deben ser extraídas por aquellos que son sensibles a

sus historias y significados. Con interés en el detalle, o con un sentido refinado de la presencia, que en ocasiones raya con lo autista, la fotografía, quizás más que ningún otro medio puede ofrecer al observador la sensación de “estar ahí”, pero es una sensación con la que debemos ser un poco cautelosos. A veces esto podría significar el acercamiento a un lugar sabiendo otras cosas de él, otras veces podríamos, como le aconseja Tezcatipoca a Smithson, deshacernos de nuestras guías de viajes y reconsiderar lo que pensamos que ya conocemos. En cualquier caso, haríamos bien en proceder con paso seguro y mirada aguda; los lugares, como las fotografías, son siempre más interesantes, e importantes, cuando poseen más de lo que el ojo percibe a primera vista.

Jeremy Millar es artista y reside en Whitstable. En la actualidad es miembro investigador de AHRC en Artes Creativas y Escénicas en la Escuela Ruskin de Dibujo Bellas Artes, Universidad de Oxford.

Texto publicado en el catálogo de Photoespaña-08

Yasunari Kawabata

Primera nieve en el Monte Fuji
Yasunari Kawabata

Sin palabras

Fragmento

“—Hay una novela de mi padre en la que he pensado con frecuencia desde que le sucedió este percance. En ella escribió sobre un joven que le enviaba unas cartas extrañas casi todos los días y que deseaba ser escritor. El muchacho se volvió loco y lo recluyeron en un manicomio. Por ser peligroso no le permitían tener plumas ni tinteros ni lápices. Lo único que podía tener en la habitación eran resmas de papel de escribir. Cuentan que se pasaba el día frente al papel en blanco escribiendo... O, más bien, con la idea de que estaba escribiendo. Porque el papel permanecía en blanco. Lo que he dicho hasta aquí fueron los hechos. Lo que sigue es el relato de mi padre. Cada vez que la madre venía a hacerle visita el muchacho le decía: “Mamá, escribí algo. ¿Me lo lees, por favor?”. Al ver la hoja de papel sin una letra, la madre sentía ganas de llorar. Sin embargo, mostraba un rostro sonriente y le decía: “Está muy bien escrito. ¡Qué interesante!”. Con mucha frecuencia, importunada

por los ruegos de su hijo, la madre le leyó la hoja de papel en blanco. Se le ocurrió contarle sus propias historias, haciendo ver que las leía. En eso consiste la idea de papá. La mamá le cuenta al joven su niñez. El joven loco cree que lo que escucha es el documento que él escribió con sus propias memorias. Los ojos le brillan de orgullo. La madre no sabe si él comprende o no lo que lo que le cuenta. Sin embargo, al repetir la historia cada vez que lo visita, se va volviendo poco a poco más hábil hasta que llega un momento en que tiene la impresión de estar leyendo de verdad una obra de su hijo. Recuerda cosas que había olvidado. También los recuerdos del hijo se van tornando más hermosos. El hijo convoca el relato de la madre, colabora con ella, reconstruye los hechos. No hay modo de saber si se trata del relato de la madre o del relato del hijo. Mientras la madre está contando la historia se olvida de sí. Puede olvidar la locura del hijo. Mientras el hijo escucha la lectura con

tanta concentración, no es posible discernir si está loco o no. Durante esos instantes el alma de la madre y del hijo se funden en una sola. Se sienten felices como si estuvieran viviendo en el cielo.

Y así, mientras se repite esta experiencia, la madre sigue leyendo hojas en blanco convencida de que el hijo ha de sanar de su locura.

–Se refiere a La madre que podía leer, uno de los textos más brillantes del maestro Omiya, ¿verdad? Una obra inolvidable.

–El libro está escrito en primera persona: el "yo" del hijo. En varios de esos recuerdos del joven se mezclan cosas de cuando mi hermana y yo éramos niñas. Están escritas como si fuéramos hombres...

–¿Ah, sí?


Era la primera vez que lo oía.

–No tengo la menor idea de por qué escribió mi padre una novela como esa. Ahora que está en este estado esa novela me da miedo. Aunque mi padre no se ha vuelto loco y yo no

tengo la habilidad, como la madre del relato, de leer una novela de la cual mi padre no ha escrito una sola palabra, creo, sin embargo, que en este momento él está escribiendo en su cabeza una novela."

Primera nieve en el Monte Fuji
Yasunari Kawabata,
Belacqua, Barcelona 2008



A photograph of a snowy landscape. In the foreground, there is a vast, flat expanse of snow. In the middle ground, a line of bare trees stretches across the frame. To the left, a small white structure is partially visible. The background shows a dark, silhouetted line of trees against a pale sky.

Y ahora...
vamos a contemplar la nieve
hasta caer agotados.

Haiku de las cuatro estaciones Matsuo Basho (1644-1694)
Fotograma: *The Fountain (2006)* Darren Aronofsky

QUIZAS
QUISO
DECIF...



QUINCALLA

La expresión de quienes se pasean en las pinacotecas revela una mal disimulada decepción por el hecho de que en ellas sólo haya cuadros colgados.

W. Benjamin, *Dirección Única*,



realidades
realities



W U F F



MAC+!

H C F F

C F M I -

U F U C > C

F C F E L -

F F F C > C

0 1 2 3 4 5
0 1 2 3 4
> E E C ! P ...

Revista periódica

Nº 

Dirección:

Antonio Rabazas

Coordinación nº 1

Valerie de la Dehesa

valeriephotographs@yahoo.es

Alberto Navarro

albert.nvp@gmail.com

Marian Redondo

marian.r.lopez@gmail.com

Programa Oficial de Posgrado de BBAA
Master en Arte Creación e Investigación

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas de Madrid



Dibujo y
Estrategias
de Identidad:
El cuerpo,
la memoria
y el Lugar



M F C + !

Edición e impresión:

Campus Digital, S.L.

CIF: B 83 85 53 04

C/. General Dávila, 11, local
28003, Madrid. España

ISSN 1889-4097

Depósito legal: M-12011-2009

*Abstraer, alejarse,
entornar los ojos
para dibujar mejor,
visión difusa para
encontrar patrones
en el “ruido” de
datos que constitu-
ye la realidad de
una ciudad.*

deri vas



errar

Hasta que el lugar se haga improbable
Hasta tener la impresión, durante un
brevísimo instante, de estar en una
ciudad extranjera o, mejor aún, hasta no
entender ya lo que pasa o lo que no pasa,
que el lugar se convierta en un lugar
extranjero, que incluso ya no se sepa que
esto se llama una ciudad, una calle,
inmuebles, aceras...

caminar

“Caminando por la gran Perspectiva de
nuestra ciudad, borro mentalmente los
elementos que he decidido no tomar en
consideración. Paso junto al edificio de
un ministerio, cuya fachada está cargada
de cariátides, columnas, balaustradas,
plintos, ménsulas, metopas, y siento la
necesidad de reducirla a una lisa
superficie vertical, a una lámina de
vidrio opaco, a un diafragma que delimite
el espacio sin imponerse a la vista.
Pero también así simplificado ese edificio
sigue pesando sobre mí de forma
opresiva: decido abolirlo por completo;
en su lugar un cielo lactescente se alza
sobre la tierra desnuda. Del mismo
borro otros cinco ministerios, tres bancos
y un par de rascacielos de grandes
sociedades. El mundo es tan complicado,
enmarañado y sobrecargado que para ver
un poco claro en él es necesario podar,
podar.”

Teoría de la deriva

Guy Debord*
(1958)

* Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura gris, 1999.

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.

Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida a ciertas zonas.

Pero la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psi-

cogeográficas por el conocimiento y el cálculo de sus posibilidades. Bajo este último aspecto, los datos puestos en evidencia por la ecología, aun siendo a priori muy limitado el espacio social que esta ciencia se propone estudiar, no dejan de ser útiles para apoyar el pensamiento psicogeográfico.

El análisis ecológico del carácter absoluto o relativo de los cortes del tejido urbano, del papel de los microclimas, de las unidades elementales completamente distintas de los barrios administrativos, y sobre todo de la acción dominante de los centros de atracción, debe utilizarse y completarse con el método psicogeográfico. El terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva debe definirse al mismo tiempo de acuerdo con su propio determinismo y con sus relaciones con la morfología social.

Chombart de Lauwe, en su estudio sobre *Paris et l'agglomération parisienne* (Biblioteca de Sociología Contemporánea, P.U.F. 1952) señala que "un barrio urbano no está determinado solamente por los factores geográficos y económicos sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él"; y presenta en la misma obra -para mostrar "la estrechez del París real en el que vive

cada individuo... un cuadrado geográfico sumamente pequeño”, el trazado de todos los recorridos efectuados en un año por una estudiante del distrito XVI, que perfila un triángulo reducido, sin escapes, en cuyos ángulos están la Escuela de Ciencias Políticas, el domicilio de la joven y el de su profesor de piano.

No hay duda de que tales esquemas, ejemplos de una poesía moderna capaz de traer consigo vivas reacciones afectivas -en este caso la indignación de que se pueda vivir de esta forma- e incluso la teoría, avanzada por Burgess a propósito de Chicago, del reparto de las actividades sociales en zonas concéntricas definidas, tienen que servir al progreso de la deriva.

El azar juega en la deriva un papel tanto más importante cuanto menos asentada esté todavía la observación psicogeográfica. Pero la acción del azar es naturalmente conservadora y tiende, en un nuevo marco, a reducir todo a la alternancia de un número limitado de variantes y al hábito. Al no ser el progreso más que la ruptura de alguno de los marcos en los que actúa el azar mediante la creación de nuevas condiciones más favorables a nuestros designios, se puede decir que los azares de la deriva

son esencialmente diferentes de los del paseo, pero que se corre el riesgo de que los primeros atractivos psicogeográficos que se descubren fijen al sujeto o al grupo que deriva alrededor de nuevos ejes habituales, a los que todo les hace volver constantemente.

Una desconfianza insuficiente con respecto al azar y a su empleo ideológico, siempre reaccionario, condenó a un triste fracaso al famoso deambular sin meta intentado en 1923 por cuatro surrealistas partiendo de una ciudad escogida al azar:

el vagar en campo raso es deprimente, evidentemente, y las interrupciones del azar son más pobres que nunca. Pero cierto Pierre Vendryes lleva la irreflexión mucho más lejos en *Medium* (mayo 1954) creyendo poder añadir a esta anécdota -ya que todo ello participaría de una misma liberación antideterminista- algunas experiencias probabilísticas sobre la distribución aleatoria de renacuajos en un cristalizador circular por ejemplo, cuya clave da al precisar: “semejante multitud no debe sufrir ninguna influencia directiva exterior”. En estas condiciones se llevan la palma los renacuajos, que tienen la ventaja de estar “tan desprovistos como es posible de inteligencia, de

sociabilidad y de sexualidad”, y por consiguiente “son verdaderamente independientes los unos de los otros”.

En las antípodas de estas aberraciones, el carácter principalmente urbano de la deriva, en contacto con los centros de posibilidad y de significación que son las grandes ciudades transformadas por la industria, responde más bien a la frase de Marx : *“Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí mismos. Hasta su paisaje está animado”*.

Se puede derivar sólo, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos pequeños de dos o tres personas que han llegado a un mismo estado de conciencia; el análisis conjunto de las impresiones de estos grupos distintos permitiría llegar a unas conclusiones objetivas. Es preferible que la composición de los grupos cambie de una deriva a otra. Con más de cuatro o cinco participantes el carácter propio de la deriva decrece rápidamente, y en todo caso es imposible superar la decena sin que la deriva se fragmente en varias derivas simultáneas. Díganos de paso que la práctica de esta última modalidad es de gran interés, pero las dificultades que entraña no han permitido organizarla

con la amplitud deseable hasta el momento.

La duración media de una deriva es la jornada considerada como el intervalo de tiempo comprendido entre dos períodos de sueño.

Son indiferentes el punto de partida y llegada en el tiempo con respecto a la jornada solar, pero debe señalarse sin embargo que las últimas horas de la noche no son generalmente adecuadas para la deriva.

Esta duración media de la deriva sólo tiene un valor estadístico, sobre todo porque raramente se presenta en toda su pureza, al no poder evitar los interesados, al principio o al final de jornada, distraer una o dos horas para dedicarlas a ocupaciones banales; al final del día la fatiga contribuye mucho a este abandono.

Además la deriva se desarrolla a menudo en ciertas horas fijadas deliberadamente, o incluso fortuitamente durante breves instantes o por el contrario durante varios días sin interrupción. A pesar de las paradas impuestas por la necesidad de dormir, algunas derivas bastante intensas se han prolongado tres o cuatro días, e incluso más. Es cierto que, en el caso de una sucesión de derivas durante un período sufi-



cientemente largo, es casi imposible determinar con precisión el momento en que el estado mental propio de una deriva determinada deja lugar a otra. Se ha proseguido una sucesión de derivas sin interrupción destacable durante cerca de dos meses, lo que supone arrastrar nuevas condiciones objetivas de comportamiento que entrañan la desaparición de muchas de las antiguas. La influencia de las variaciones del clima sobre la deriva, aunque real, no es determinante más que en caso de lluvias prolongadas que la impiden casi absolutamente. Pero las tempestades y demás precipitaciones son más bien propicias.

El campo espacial de la deriva será más o menos vago o preciso según busque el estudio de un terreno o resultados emocionales desconcertantes. No hay que descuidar que estos dos aspectos de la deriva presentan múltiples interferencias, y que es imposible aislar uno de ellos en estado puro. Finalmente el uso de taxis, por ejemplo, puede aportar una piedra de toque bastante precisa; si en el curso de una deriva cogemos un taxi, sea con un destino preciso o para desplazarnos veinte minutos hacia el oeste, es que optamos sobre todo por la desorientación personal.

Si nos dedicamos a la exploración directa del terreno es que preferimos la búsqueda de un urbanismo psicogeográfico.

En todo caso el campo espacial está en función, en primer lugar, de las bases de partida constituidas para los individuos aislados por su domicilio y por lugares de reunión escogidos para los grupos. La extensión máxima del campo espacial no supera el conjunto de una gran ciudad y sus afueras. Su extensión mínima puede reducirse a una pequeña unidad de ambiente: sólo un barrio, o incluso una manzana si merece la pena (en el límite extremo está la deriva estática de una jornada sin salir de la estación Saint Lazare).

La exploración de un campo espacial fijado supone por tanto el establecimiento de las bases y el cálculo de las direcciones de penetración. Aquí interviene el estudio de mapas, tanto corrientes como ecológicos o psicogeográficos, y la rectificación o mejora de los mismos. ¡Hay que señalar que la inclinación por un barrio desconocido en sí mismo, jamás recorrido, no interviene en absoluto! Aparte de su insignificancia, este aspecto del problema es completamente subjetivo, y no subsiste mucho tiempo.

En la "cita posible" la parte de exploración

es por el contrario mínima comparada con la del comportamiento desorientador. El sujeto es invitado a dirigirse sólo a una hora concertada a un lugar que se le fija. Se halla libre de las pesadas obligaciones de la cita ordinaria, ya que no tiene que esperar a nadie. Sin embargo, al haberle llevado esta "cita posible" inesperadamente a un lugar que puede no conocer, observa los alrededores.

Puede darse al mismo tiempo otra "cita posible" en el mismo lugar a alguien cuya identidad no pueda prever. Puede incluso no haberlo visto nunca, lo que le incita a entrar en conversación con algunos transeúntes. Puede no encontrar a nadie, o encontrar por azar al que ha fijado la "cita posible". De todas formas, sobre todo si el lugar y la hora han sido bien escogidos, el empleo del tiempo del sujeto tomará un giro imprevisto. Puede incluso pedir por teléfono otra "cita posible" a alguien que ignora dónde le ha conducido la primera. Se perciben los recursos casi infinitos de este pasatiempo.

Así, el modo de vida poco coherente e incluso ciertas bromas consideradas equívocas, que han sido siempre censuradas en nuestro entorno, como por ejemplo introducirse

de noche en los pisos de las casas en demolición, recorrer sin parar París en auto-stop durante una huelga de transportes para agravar la confusión haciéndose conducir adonde sea, o errar en los subterráneos de las catacumbas prohibidos al público, revelarían un sentimiento más general que no sería otro que el de la deriva. Lo que se pueda escribir sólo sirve como contraseña en este gran juego.

Las enseñanzas de la deriva permiten establecer los primeros cuadros de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna. Más allá del reconocimiento de unidades de ambiente, de sus componentes principales y de su localización espacial, se perciben sus ejes principales de paso, sus salidas y sus defensas. Se llega así a la hipótesis central de la existencia de placas giratorias psicogeográficas. Se miden las distancias que separan efectivamente dos lugares de una ciudad que no guardan relación con lo que una visión aproximativa de un plano podría hacer creer. Se puede componer, con ayuda de mapas viejos, de fotografías aéreas y de derivas experimentales, una cartografía influyente que faltaba hasta el momento, y cuya incertidumbre actual, inevitable antes

de que se haya cumplido un inmenso trabajo, no es mayor que la de los primeros portulanos, con la diferencia de que no se trata de delimitar precisamente continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo.

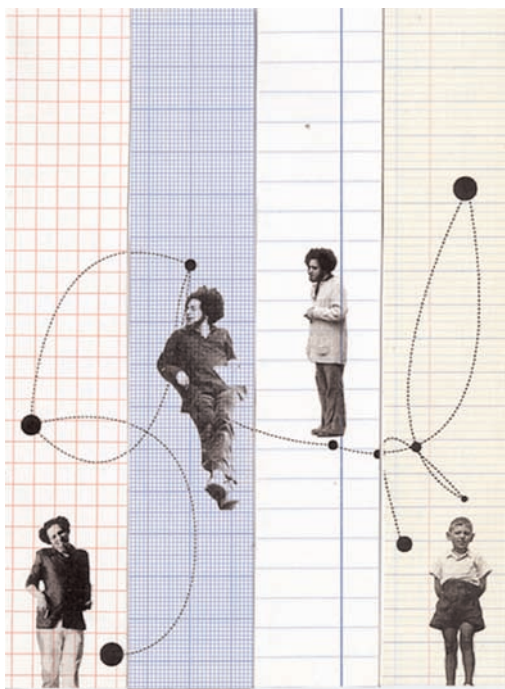
Las diferentes unidades de atmósfera y vivienda no están, hoy en día, exactamente demarcadas, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos extensos.

El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos, hasta su supresión completa.

En la arquitectura, la inclinación a la deriva lleva a preconizar todo tipo de nuevos laberintos que las posibilidades modernas de construcción favorecen. La prensa señalaba en marzo de 1955 la construcción en New York de un edificio donde se pueden percibir los primeros signos de posibilidad de la deriva en el interior de un apartamento:

“Los habitáculos de la casa helicoidal tendrán la forma de una rebanada de pastel. Podrán aumentarse o reducirse a voluntad desplazando tabiques móviles. La disposición de los pisos en niveles evitará la limitación del número de habitaciones, pudiendo

do el inquilino pedir que le dejen utilizar el nivel superior o el inferior. Este sistema permitirá transformar en seis horas tres apartamentos de cuatro habitaciones en uno de doce o más.”





Es contrario a la intuición ver la historia de la arte como la historia de las ideas y no como la historia de las obras; observar que aquellas partes de la práctica artística que parecen ser efímeras resultan ser las de efectos más permanentes; ver que un boceto, dibujo, montaje fotográfico, maqueta, estudio... pueden tener más poder que la propia obra que resulte de él; que tres frases en una revista pueden cambiar la dirección de movimientos artísticos enteros; que un pabellón en una feria que nadie vio —1929 no fue exactamente un año para el turismo— podría ser declarado como el edificio más bello del siglo XX.

Puede parecer obvio, pero hoy cualquier artista visual entiende su trabajo como una forma especializada de investigación. Es posible que muchas de las mejores ideas y proyectos artísticos no hayan pasado de las publicaciones o concursos. Las publicaciones no son sólo la forma de materializar un proyecto, sino una forma en sí misma, de presentar ideas innovadoras, formas de pensar el arte.

Lo que ha
sido pensado,
existe



A black and white photograph of a person walking on a snowy, curved path in a winter landscape. The path is made of snow and leads through a field of snow-covered ground. In the background, there are trees and a fence. The overall scene is a winter landscape with a person walking on a snowy path.

Construcción

uir la



Q U I Z A S
Q U I S O
D E E C I P . . .



De la nieve caída en los
lagos nacen los cisnes.
Ramón Gómez de la Serna



silencios silences



W U F A



M A C +!

H C F F A

C F M I -

U F U C > C

F C F E L

M E T F C



Revista periódica

Nº **2**

Dirección:

Antonio Rabazas

Coordinación nº 2

Fátima Calero

fcalero84@hotmail.com

Rodrigo Hurtado

noquedanapodos@gmail.com

Laura Limón

limon.laura@gmail.com

Teresa Cobo

ladydjune@hotmail.com

Programa Oficial de Posgrado de BBAA
Master en Arte Creación e Investigación

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas de Madrid



Dibujo y
Estrategias
de Identidad:
El cuerpo,
la memoria
y el Lugar



M F C + !

Edición e impresión:

Campus Digital, S.L.

CIF: B 83 85 53 04

C/. General Dávila, 11, local

28003, Madrid. España

ISSN 1889-4097

Depósito legal: M-12011-2009

fecha:

Si lo que vas a decir no es más bello que el silencio: no lo digas.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of two staves (treble and bass clefs). The first system has a handwritten '60' above the first staff, indicating a tempo or duration. The second system has a handwritten '16 sec.' below the second staff, indicating a duration. The notation is minimalist, with vertical bar lines and rests, and includes a signature 'dt' at the bottom right.

Ejemplo de notación de David Tudor de 1989 de la partitura original de 4'33" [1952] de John Cage.

4'33" de John Cage

En 1951 John Cage visitó la cámara acústica de la universidad de Harvard para obtener una perspectiva del silencio total, al llegar se dio cuenta de que en ésta cámara percibía dos sonidos, uno alto y otro bajo, el primero su sistema nervioso y el segundo los latidos de su corazón y la sangre corriendo por sus venas, esto cambió por completo su concepto del silencio, no había manera realmente de experimentar el "silencio" mientras se estuviera vivo:

"El significado esencial del silencio es la pérdida de atención... el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad. Un punto de vuelta"

"el silencio es solamente el abandono de la intención de oír"

"Yo dediqué mi música a este cambio (al silencio) mi trabajo se volvió una exploración de la no-intención"



Pasajero del metro, Nueva York, 1938
Walker Evans

Estilos Radicales

“La estética del silencio”

“El silencio y el ruido en la literatura por venir”:
un ensayema de Ignacio Vleming
El águila ediciones.

Decir que el silencio es una de las líneas por las que discurre cierto arte moderno no es ninguna novedad. Susan Sontag ataca el problema en “La estética del silencio” ensayo incluido en *Estilos Radicales*. Define los objetivos éticos y estéticos del arte moderno, según los cuales la tarea del artista, considerada como “actividad absoluta”, en su búsqueda por expandir los límites de la conciencia humana debe forzosamente concluir en el silencio, la abstracción total, la total autonomía del mensaje y, finalmente, la ruptura del propio instrumento.

Ignacio Vleming une el silencio al ruido en un repaso breve pero lúcido:

“Son muchas las manifestaciones artísticas que sin duda reflexionan o trabajan con la ausencia de expresión. Pensemos, por ejemplo, en el gesto mudo de las pinturas de Rothko, en las larguísimas películas sin montaje de Warhol, en las composiciones musicales de Cage o en el artista sin obra, tan característicos del conceptual (cuya producción y cuyo discurso son en definitiva lo mismo).

Que otro arte contemporáneo haya renunciado al silencio es un observación que

desde el advenimiento de lo que muchos llaman postmodernidad tampoco es ninguna novedad. Ya lo expone Arthur Danto en *Después del final del arte* cuando advierte que hoy los artistas pueden cambiar de estilo varias veces a lo largo de un mismo día y recuperar todas las narraciones del pasado en el coctel que prefieran. El exceso de gestualidad, de iconografía, de revisionismo es una de las claves de la condición postmoderna; noción que también está en declive, según muchos otros, pero que trae a colación obras como el abigarrado cine de Egoyan, los edificios neoclásicos de Venturi o las macro-ferias de arte.

Pero tanto el silencio, el silencio más ensordecedor, como el ruido, el ruido más rotundo, provocan experiencias estéticas bastante parecidas debido a todas las rupturas que no llegan a realizarse o que se realizan simultáneamente. Inevitable espera en el primer caso, o reacción de incoherencia, en el segundo, que son muy difíciles de eludir, y que conducen al espectador a una especie de tedio o de espiritualidad, tan característico de cualquier apuesta metalingüística –siempre interesada en profundizar hasta lo más hondo de la maquinaria

estética-. Diríamos que cuando nuestra preocupación por el medio es mayor que por el contenido de la obra, las experiencias que comienzan a generarse son de índole trascendente, y algo muy parecido podríamos decir de las pinturas de Rothko, que acaban apelando a emociones más sutiles antes que a la conmoción, o a las películas de Egoyan, cuya fruición estética sólo pasa por una reflexión sobre el dispositivo cinematográfico antes que por cualquier contenido argumental que no sea el propio hecho de la argumentación. Otra vez estamos ante la misma idea del arte por el arte, en un formalismo, paradójicamente, de tipo conceptual.

Silencio y ruido son entonces el escenario perfecto para poner en funcionamiento la tramoya del arte, la ficción del arte. Una metáfora que podríamos prolongar hasta la extenuación: silencio y ruido son la hoja en blanco, el texto abierto o la literatura por venir. Son el hilo argumental que no te conduce a puerto alguno, pero que se prolonga indefinido de una historia a otra, de un soporte a otro, de una idea a otra, en una divagación tan bizantina como hermosa.

Silencio y ruido son el espacio de la experimentación, la obra que existe en potencia, el contenido que se reduce a unas pinceladas precisas para soportar el medio, para soportar el concepto que gracias a una extraña transubstanciación estética hemos conseguido convertir en forma.”

Sontag, Susan, 1933-2004
Estilos radicales : ensayos / Susan Sontag ;
Barcelona, : Muchnik, 1985
George Steiner, Lenguaje y silencio (1976),
Barcelona, Gedisa, 2000.

McLuhan

“La imprenta purificó el latín..., haciéndolo desaparecer.”

Cuando le preguntaban a McLuhan qué era la verdad, respondía con una cita de Hércules Poirot, el detective de Agatha Christie:

«Es todo lo que patea el tablero.»

Para McLuhan, nuestra cultura tipográfica ha condicionado nuestra manera de pensar en forma lineal, anterior al desarrollo de nuestros medios electrónicos que lo harían en forma multifuncional, creando una suerte de simultaneidad que modificará definitivamente nuestras percepciones como individuos.

Describe en su prólogo:

La Galaxia Gutenberg despliega un a modo de mosaico, como zona de manobra, para abordar la problemática que plantea. Esta imagen en mosaico de los numerosos datos y citas que utiliza como pruebas constituye el único medio práctico de revelar la causación de los hechos históricos. Otro procedimiento habría sido ofrecer una serie de relaciones determinadas en un espacio pictórico. De aquel otro modo, la galaxia o constelación de acontecimientos sobre los que se concentra el presente estudio constituye en sí un mosaico de formas en perpetua interacción, que han pasado por una transformación caleidoscópica, especialmente en nuestros tiempos. Podría resultar alguna

ventaja en sustituir "galaxia" por "medio ambiente" o "circunstancia". Toda tecnología tiende a crear un nuevo mundo circundante para el hombre.

La tipografía quebró las voces del silencio.

Volvamos un instante a la cuestión del espacio, en cuanto afectado por Gutenberg. Todos conocen la frase "las voces del silencio". Es el nombre tradicional de la escultura. Y si se dedicara todo un curso en los planes de estudios de los colegios para alcanzar la comprensión de esta frase, pronto tendría el mundo una adecuada provisión de espíritus competentes. A medida que la tipografía de Gutenberg ha ido llenando el mundo, la voz humana ha ido extinguiéndose. Las gentes comenzaron a leer silente y pasivamente, como consumidores. La arquitectura y la escultura se desecaron también...

Todos estos temas están relacionados en el siguiente párrafo de Le Corbusier, que explica por qué la piedra y el agua son inseparables:



Original format: Poster, 36 by 24 inches, reproducing proof sheets from McLuhan & Fiore's *The Medium Is the Message*.

“En torno al edificio existen lugares definidos, puntos matemáticos, que integran la totalidad y establecen tribunas desde las que el sonido de la voz reverberará en todas partes. Estos son los emplazamientos predestinados para la escultura. Y esta escultura no deberá ser ni una metopa, ni un tímpano ni un pórtico. Será algo mucho más sutil y preciso. El emplazamiento ha de ser un lugar que resulte como el foco de una parábola o de una elipse, como el punto preciso de intersección de los diferentes planos que componen la arquitectura. Desde allí saldrán la palabra, la voz. Tales lugares serán los puntos focales para la escultura, como son puntos focales acústicos. Colócate aquí, escultor, si tu voz merece ser oída.”

El medio es el mensaje:

El uso humano de cualquier medio de comunicación tiene un impacto que es más relevante que el contenido de cualquier medio, o lo que éste puede transmitir. El proceso de estar en un entorno virtual, por ejemplo, tiene un mayor impacto en nuestra existencia que el programa en el que estamos inmersos. El acto de ver la televisión ha tenido un impacto mayor que lo que vemos por televisión.

Medios calientes y fríos:

El principio básico que decide si un medio es caliente o frío es el grado en el que ese medio amplía el sentido de uno mismo en "alta definición". Es decir, es el grado en el cual uno de nuestros sentidos recibe mucha información. Una fotografía contiene más información que una viñeta, y por tanto es un medio más caliente. El teléfono es un medio frío porque la oreja recibe poca información. Por tanto, el usuario tiene una mayor participación en un medio frío que en uno caliente.

MacLuhan, Marshall, 1911-1980, *La galaxia Gutenberg : génesis del "homo tipographicus"*, Madrid : Aguilar, D.L. 1969

Die Stille vor Bach

El silencio antes de Bach

Director: Pere Portabella

Año de producción: 2007

El estreno de la última propuesta de Pere Portabella, outsider por antonomasia, tuvo lugar en el MOMA neoyorquino. Una pista ésta que arroja luz a priori sobre la naturaleza informe e inaprensible de una película que emerge desde la reconstrucción de la narrativa histórica en un mosaico de piezas que, yuxtapuestas, adquieren el significado que cada receptor quiera darles. En ese sentido "El silencio antes de Bach" es algo así como una película interactiva, un despliegue de anhelos cinematográficos que no adquieren cohesión en el tiempo de la proyección sino en la ordenación subjetiva que

imagen y sonido adquieren a posteriori en la mente turbada del espectador. Portabella no enebra una narración lineal ni no lineal en el plano de una ortodoxia representativa más o menos reconocible, bien al contrario su película cobra cuerpo como un diálogo semiabstracto entre secuencias, una probeta en la que se exploran los mecanismos de interacción entre música e imágenes y entre pequeños subconjuntos secuenciales autónomos desplegados sobre el papel como extractos de una sinfonía.



*La poesía huye, a veces, de los libros
para anidar extramuros, en la calle,
en el silencio, en los sueños, en la piel,
en los escombros, incluso en la basura.*

*Donde no suele cobijarse nunca
es en el verbo de los subsecretarios,
de los comerciantes o de los lechuginos de
televisión.*

Julio Cortázar



Escritura en
tránsito.
El ansia de
la fuga

“Casi nunca releo la gran literatura, aunque confieso la relectura periódica de Los tres mosqueteros y de mis Julio Verne preferidos. También el Pickwick de Dickens.

En general, me inclino hacia los alienados, hacia los marginales de la literatura. Un Jarry, un Roussel. De una novela quiero que me enriquezca y me transforme, por la vía del sentimiento o del intelecto, pero jamás le pido que me enseñe algo. Las novelas didácticas o las destinadas a vehicular mensajes me recuerdan aquello de dorar la píldora. Además no son nunca entretenidas (véase el realismo socialista) y transmiten penosamente lo que ya se ha dicho en el ensayo. Actualmente leo pocas novelas. Vuelo, sí, a la poesía, porque puede leerse en todas partes, en los cafés y los trenes.”

A continuación unos pocos fragmentos de la exquisita inteligencia de Julio Cortázar para relacionar lo disperso.

Extraídos de una entrevista realizada por Alfredo Barnechea en 1971, y de la muestra “**JULIO CORTÁZAR. Viajes, imágenes y otros territorios**”, exposición que tuvo lugar en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. en el marco del Festival Internacional de Literatura Kosmopolis 2004.

Rocío Santa Cruz y Juan Insúa sus directores manifiestan que “el objetivo de la exposición es adentrarse en el universo personal y literario de Julio Cortázar a través de sus viajes, sus cartas y sus incursiones en la fotografía y el cine, disciplinas a las que el autor de Rayuela otorgaba una especial importancia, comparándolas con el cuento y la novela. (...) y al mismo tiempo, como un artefacto o dispositivo que permite actualizar la vocación transgresora de la obra cortazariana, su gusto por la irrupción de lo fantástico en el mundo cotidiano y su juego con los diferentes géneros.”

“Siempre he pensado que viajar en un buque de carga siendo un poco pasajero y otro poco tripulante debe ser algo admirable. Una valija pequeña, un cuaderno, un libro de poemas (Neruda, por ejemplo, que escribe para que se lo lea en alta mar) y nada más (...) después de un año entero de sujeción a la geografía (...) me despierto todos los días con el ansia de la fuga”

Carta a Luis Guagliardi (4 de enero de 1939)

“Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mis circunstancias, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia o descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. El monstruito sigue firme... Y me gusta, y soy terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por este paraje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente un día más de vida sin conflictos. Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición que me separaba de mis amigos, y que a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador. No estaba privado de felici-

dad. La única condición era coincidir de a ratos (el camarada, el tío excéntrico, la vieja loca) con otro que tampoco calzara de lleno en su matrícula, y desde luego no era fácil; pero pronto descubrí los gatos en los que podía imaginar mi propia condición, y los libros, donde la encontraba de llano. Pienso en Jarry, en un lento comercio a base de humor, de ironía, que termina por inclinar la balanza del lado de las excepciones, por anular la diferencia escandalosa entre lo sólito y lo insólito, y permite el paso cotidiano a un plano que a falta de mejores nombres seguiremos llamando realidad pero sin que sea ya un flatus vocis o un peor es nada.”

“Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía...”

En sus frecuentes viajes Julio Cortázar llevaba siempre consigo su pequeña máquina de escribir portátil y era capaz de escribir en cualquier lugar; tanto en los despachos de los ministerios, donde trabajaba como traductor, como en las numerosas habitaciones de los hoteles donde se alojaba. Una gran parte de la obra de Julio Cortázar, al igual que sus cartas, fue escrita durante sus frecuentes viajes en lugares de paso.

Los contenidos de las cartas escritas por Julio Cortázar, nos trazan con gran precisión el autorretrato del escritor y nos acercan de una manera intimista a su universo literario. “Odio las cartas literarias’ cuidadosamente preparadas, copiadas y vueltas a copiar; yo me siento a la máquina y dejo correr el vasto río de los pensamientos y los afectos”, decía. Por ello y porque consideraba sus cartas como la más auténtica expresión de su ser, podemos leerlas como una auténtica autobiografía.

La fotografía siempre fue un campo que interesó a Julio Cortázar.

Para el escritor, la novela y el cuento se comparan, respectivamente, con el cine y

“Levanté la cámara (...) y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial...”

Julio Cortázar, *Las babas del diablo*

la fotografía: una película es un orden abierto, novelesco. Una fotografía presupone una ceñida limitación, pero al mismo tiempo ese cierre actúa como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende el campo abarcado por la cámara.

Varias veces se han llevado al cine versiones de los cuentos de Cortázar. Pero son aquellas de su amigo, el cineasta argentino Manuel Antín, las que el escritor siente como realmente suyas, especialmente las versiones de *Cartas de mamá* y *Circe*. En esta última Cortázar participa muy activamente en la construcción de los diálogos del film, constancia de ello queda en varias cartas remitidas a Antín.

Para el escritor (...) *asistir al funcionamiento mental de un cineasta es algo asombroso (...) yo adelantaba una sugerencia cualquiera sobre el cuento, y de inmediato Antín se quedaba como en trance, los ojos perdidos en el aire, y después se convertía en una cámara que empezaba a narrar imágenes, secuencias, la una saliendo de la otra como el desarrollo de todos los elementos de un árbol, desde el*

“Se puede, entonces, seguir andando y desandando, anulando el prejuicio de las leyes físicas, entendiéndolo desde una visión y un lenguaje que nada tienen que ver con la historia y la circunstancia. Como si todo fuera alcanzado por un progresivo retorno, miro ahora mi ciudad con la mirada del que viaja en la plataforma de un tranvía, retrocediendo mientras avanza, y de tanto perfume nocturno, de incontables encuentros con gatos y bibliotecas y Cinzano y Razón Sexta y cine continuado, me vuelven sobre todo los tiempos de estudiante, los bares automáticos de Constitución, la calle Corrientes de las primeras escapadas temerosas de los años treinta. Corrientes inconcebibles hoy, con sus orquestas de señoritas, sin cines largos y estrechos y una pantalla neblinosa donde personajes de barba y levita corrían por salones lujosos a pobres chicas con sombreritos y tirabuzones y a eso llamaban películas realistas. Son las rabonas de Plaza Italia con un sol caliente de libertad y pocas monedas, de penumbra alucinatoria del Pasaje Güemes, el aprendizaje del billar y la hombría de los cafés del Once, las vueltas por San Telmo entre la noche y el alba, un tiempo de cigarrillos rubios y tranvía 86, Villa Urquiza y la Plaza Irlanda, donde un breve otoño fui feliz con alguien que murió temprano.”

La vuelta al día en ochenta mundos"

tronco hasta la hoja más pequeña, para volver finalmente al tronco. Una imaginación puramente visual es algo extraordinario, y mi trabajo con Antín me ha enseñado a ver de otra manera el cine, a verlo desde dentro, y no como un mero espectáculo (...), le escribe a Jean Barnabé en junio del 1963 desde París.

Cortázar siempre sintió una gran admiración por Buñuel. En una carta enviada a Manuel Antín el 10 de julio de 1962 desde París, el escritor manifiesta la impresión que le dio y su estado de ánimo después de ver *El ángel exterminador* de Buñuel: *(...) hace dos horas vi El ángel exterminador, y estoy de vuelta a casa, y todo, absolutamente todo me da vueltas, y te estoy escribiendo con una especie de pulpo que va y viene y me arranca las palabras con las patas y las escribe por su cuenta, y todo es increíblemente hermoso y atroz y entre rojo y mujer y una especie de total locura (...)*

[...]Personalmente nunca entendí demasiado la máquina, porque su creador no se dignó facilitarme explicaciones complementarias, y como no he vuelto a la Argentina sigo sin comprender algunos detalles del delicado mecanismo. Incluso sucumbo a esta publicación quizá prematura e inmodesta con la esperanza de que algún lector ingeniero descifre los secretos de la RAYUEL-O-MATIC, como se denomina la máquina en uno de los diseños que, lo diré abiertamente, me parece culpable de una frívola tendencia a introducirla en el comercio, sobre todo por la nota que aparece al pie [...]



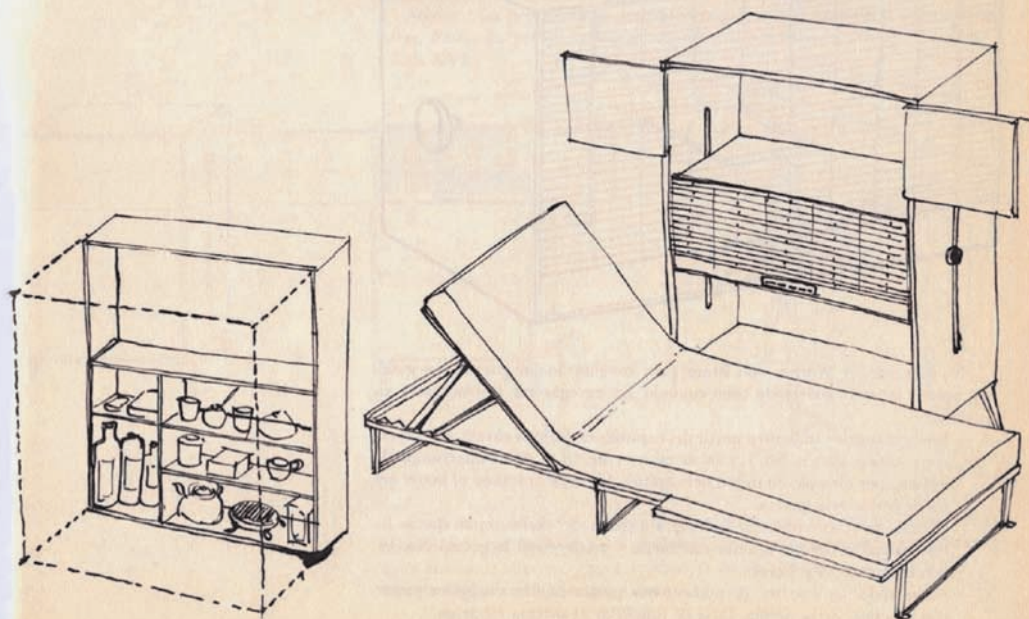
**INSTITUTO DE ALTOS
ESTUDIOS PATAFISICOS
DE BUENOS AIRES**

CATEDRA DE TRABAJOS PRACTICOS ROUSSELIANOS

Comisión de Rayuela

**Subcomisiones Electrónica y de
Relaciones Patabrownianas**

Se habrá advertido que la verdadera máquina es la que aparece a la izquierda; el mueble con aire de triclinio es desde luego un auténtico triclinio, puesto que Fassio comprendió desde un comienzo que *Rayuela* es un libro para leer en la cama a fin de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias. Los diseños 4 y 5 ilustran admirablemente esta ambientación favorable, sobre todo el número 5 donde no faltan ni el mate ni el porrón de ginebra (juraría que también hay una tostadora eléctrica, lo que me parece una pituquería):



Instrucciones para subir una escalera

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se situó un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comien-

za por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuidese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie).

Llegando en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso.



QUIZAS
QUIERO
DECIR...



En el quinqué se consumen
los restos fósiles de una vida
improbable.

La noche huele a luz carbonizada*

historiales songlines



LJNFA



MAC+!

HCOFFA

CFAM I -

NA N C > C

FOFF LJN

HCOSSFI -

TALL



Revista periódica

Nº **3**

Dirección:
Antonio Rabazas

Coordinación nº 3
Claudia González
claudiapinta1@yahoo.es
Irene Rodríguez
tanta_fortuna@hotmail.com
Leticia Reyero
leticiareyero@hotmail.com

Programa Oficial de Posgrado de BBAA
Master en Arte Creación e Investigación

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas de Madrid

DEI:
CML Dibujo y
Estrategias
de Identidad:
El cuerpo,
la memoria
y el Lugar



M A C + !

Edición e impresión:
Campus Digital, S.L.
CIF: B 83 85 53 04
C/. General Dávila, 11, local
28003, Madrid. España

ISSN 1889-4097
Depósito legal: M-12011-2009



Cleo de 5 a 7

Agnès Varda (1961), [Retrato de una mujer que se cree gravemente enferma y que camina por las calles de París desde las cinco hasta las siete de la tarde, hora en la que el médico le tiene que diagnosticar el alcance de su enfermedad.](#)

Las primeras películas de Agnès Varda reflejan el profundo impacto que en la joven directora belga provocó la renovación que del cine proponían los franceses de la Nueva Ola. Cleo de 5 a 7 (1961), es sin duda su mejor película de esta etapa: se rodó al año siguiente de Al final de la escapada (J.L. Godard) y dos más tarde que Los cuatrocientos golpes (F. Truffaut). Los paseos por las calles de París de Corinne Marchand, mientras espera los resultados de un análisis médico, casi en tiempo real, son un extraordinario ejercicio de estilo de la directora y una muestra de su exquisita sensibilidad con las preocupaciones del ser humano. Siete años antes la realizadora de origen belga había filmado su primera película, La pointe courte, en la que las huellas del maestro Rosellini son evidentes.

Black panthers (1968), Daguerrotypes (1975), Murs, murs (1980), Jane B. par Agnès V. (1987), Cinévardaphoto (2004), por no hablar de Les glaneurs et la glaneuse (2000) son pequeñas obras maestras del género, a la par que valiosísimos testimonios históricos y del paso del tiempo. En estos documentales, despliega Agnès Varda toda su inteligencia creativa, fijándose en esas pequeñas cosas que hacen enorme al conjunto.

En **Daguerrotypes** retrata a las personas, edificios y ambientes de la manzana en la que vivía Daguerre, en **Murs, murs**, los modelos de un mural de Nueva York se acercan a la cámara hasta que el volumen de lo representado sustituye a la representación, en **Los espigadores...** la cineasta retrata sus propias manos, se presenta a sí misma y agradece el invento a su pequeña cámara digital. Puro talento artístico y metarreflexivo, sólo emulado en su sencillez y lirismo por Abbas Kiarostami en el cine comparado.



¿La belleza? En la basura

Luis Rubén León
Publicado en Teína20
<http://www.revistateina.com/teina/web/teina20/cine2.htm>
Enero de 2009

Los espigadores y la espigadora (2000), es un resumen de su forma de entender el cine como “arte de espigar planos” y de hacer con ellos una suerte de bricolage que les otorga un nuevo sentido.

La combinación de la textura documental con un desarrollo narrativo puede ser el rasgo más característico de su extensa obra, lo mismo que la irrupción de la subjetividad del autor (por medio de la voz en off, de la presencia física, del metalenguaje) en el universo objetivo que se retrata.

Espigar era una costumbre muy extendida durante el siglo XIX. Los hacendados permitían a las mujeres de condición humilde recoger los frutos que no eran recolectados en la cosecha. Cuando todos creían que esta costumbre se había perdido, Agnes Varda la redescubrió. Y de paso, dotó de nuevos significados al calificativo espigador, que también se aplicó a sí misma. Su interés por la pintura le permitió reparar en un hábito que se creía perdido.

En el parisino Museo d’Orsay hay miles de obras. De entre todos los objetos que el paso del tiempo ha convertido en arte, destaca la inigualable colección de lienzos de los siglos XIX y XX. De hecho, los millones de visitantes que recibe el museo al año se matan por ponerse delante de *La habitación* de Van Gogh, de *Baile en el Moulin de la Galette* de Renoir o de *Almuerzo sobre la hierba* de Manet. Del resto de cuadros, como *Las espigadoras*, de Jean Millet, pasan bastante. Varda hace lo contrario.

Al principio de *Los espigadores y la espigadora* se ilustra la inmutabilidad de los visitantes ante la obra maestra del realismo francés. Con esta escena la directora da a

entender que si «*la gente ha comenzado a despreciar este cuadro, es posible que también haya comenzado a despreciar a los espigadores. Es más, es probable que estos ya ni siquiera existan*». Y para corroborarlo, se puso a rastrear en la Francia de los albores del siglo XXI la existencia de espigadores modernos. Y, sorpresa, encontró unos cuantos.

Varda también había decidido otra cosa antes de grabar esta cinta: abandonar el cine narrativo. De este modo, la directora culminaba la evolución que inició en los convulsos años 60, y que la llevó a mezclar realidad y ficción de manera poco convencional, por ejemplo en *Jane B por Agnes V*, una película sobre la rutina diaria de Jane Birkin. Como se saltó siempre a la torera las reglas de los géneros, el documental al uso le quedaba pequeño (como ya demostró en *Jacquot de Nantes, Daguerreotypes*, raras gemas donde las haya). Por eso, decidió mezclar la historia de los espigadores con la suya propia, la de una mujer que se enfrenta a una vejez que ha dejado de ser inminente.

¿Cómo integrar temas tan dispares? Por suerte, el séptimo arte que ha permitido integrar los más diversos mundos, como una tabla química cuyos elementos se pudieran combinar a voluntad, sin riesgo de que el experimento falle. De ahí que no resulte extraño que en *Los espigadores* y la espigadora aparezca un pionero del cinematógrafo metido a viticultor (o viceversa)... Varda aprovecha la libertad que da la cámara para hacer malabarismos con su propia historia y la de los demás, sin que ninguna se le caiga al suelo. En este documental, todo empieza cuando ella observa cómo un numeroso grupo de personas acude a espigar las patatas sobrantes de un campo ya cultivado. Esta práctica figura aún en el código penal francés como un vestigio de siglos pretéritos, si bien no se aplica porque los tiempos de bonanza económica han hecho que se vaya perdiendo. O eso creía ella: que se había perdido...

EL HAMBRE ES ALGO TAN SIMPLE

La directora viaja hasta un terreno donde se amontonan kilos de patatas que nunca llegarán a venderse y que parecen condenadas a pudrirse. Aquí entran en acción los



espigadores, quienes se avisan unos a otros para intentar salvar lo que la tierra define como alimento y que, sin embargo, algunos comerciantes consideran basura. A diferencia de los supermercados, los espigadores no entienden de forma o tamaño, y se llevan las patatas a casa para comérselas como si estuvieran recién compradas. Y no sólo eso, sino que avisan a todos los que puedan necesitarlas. Lo importante es que en el campo no quede ninguna.

Como una espigadora más, Varda rebusca entre las patatas y descubre una en forma de corazón, demasiado grande y amorfa para ser considerada un alimento... Y queda planteada una de las cuestiones esenciales de la cinta: ¿es un desperdicio?, ¿no es bella?

El documental descubre que hay mucha gente que se dedica a recoger los frutos que quienes los cultivan han desechado. Por todo el país se cosecha y un rastro de desperdicios es abandonado. Los supermercados no aceptan aquellas patatas que no tengan la forma y el peso que ellos determinan como correctos. Para ellos,

son basura. El hambre, que a veces creemos erradicada del primer mundo, puede empujar a comer basura. Aunque, ¿una fruta que no coincide con los cánones de belleza de un centro comercial es algo a lo que se puede llamar «basura»?

La directora se pregunta —y nos pregunta— si es lícito que hombres y mujeres pasen hambre mientras hay comida pudriéndose en los campos, al tiempo que descubre la belleza oculta en una patata en forma de corazón y en el gesto desprendido de las personas que avisan a los hambrientos de que pueden recoger aquello que sobra sin pasar por caja.

LA BONDAD DE LOS DESCONOCIDOS

Además de por zonas agrícolas, Varda viaja con su cámara digital por zonas urbanas, donde se topa con espigadores de todo tipo. Los hay que recogen alimentos que acaban de caducar, condenados a convertirse en basura hasta que los hambrientos —o algún coleccionista de objetos inútiles pero hermosos a su modo— decidan lo contrario.



Durante el rodaje, la directora se ha convertido en una espigadora más, y tras la patata adopta un reloj sin manillas, un objeto que le habla de su avanzada edad y, a la vez, le asegura que su tiempo no se ha agotado, que su cine todavía es una herramienta poderosa que puede cambiar la realidad simplemente mostrándola, iluminando los rincones oscuros que otros no pueden (o no quieren) alcanzar. La realizadora se ha introducido en el cine documental para revelar a los espectadores la existencia de los espigadores y, en el camino, ha logrado conocer aspectos de la vida que, a pesar de sus muchos años, le habían pasado desapercibidos.

Varda se siente emocionada por todas las nuevas maravillas que contempla y, al final, las resume en dos destellos que la han impresionado por encima de la media. La primera, un biólogo vegetariano que acude a espigar frutas y verduras cuando un mercado callejero de París se bate en retirada y que ocupa su tiempo libre dando clases de francés a inmigrantes sin concebir siquiera una compensación económica. Que destaque a este personaje sobre los demás no es gratuito. Este hombre ofrece

una forma de comunicarse, una nueva voz, a aquellos que se aventuran en un país extranjero, del mismo modo que ella, durante toda la película, dota de significado a imágenes que cualquier otro hubiese descartado.

La segunda: Varda acude a un museo de provincias para contemplar un lienzo que conoce por la ilustración incluida en un viejo libro en blanco y negro, Las espigadoras huyendo de la tormenta, de Pierre Edmond Hedouin, que permanece plegado y oculto en su sótano. Esta es la última imagen a la que se dota de significado. Varda estaba preocupada porque Las espigadoras de Millet no recibiese el mismo interés que otros cuadros del Museo d'Orsay y se propuso demostrar que esta imagen era bella y necesaria. Pero, buscando esa belleza que es evidente, aunque muchas veces la ignoremos adrede, se topó con otra clase de belleza, más esquiva. La que posee la pintura de Hedouin y de la que nadie se había percatado antes. Belleza, al fin y al cabo.



HISTORIAS DE HOSPITAL

Acompañando a un familiar llevo diez días viviendo en la Residencia "Puerta del Mar" de Cádiz. Es tiempo suficiente para aclimatarse a esa enorme pecera desde la que el exterior, es decir la vida corriente, se contempla como un lujo al que alguna vez volveremos. Aún sabiendo que algunos de los que están con nosotros no van a volver, nos esforzamos en que no olviden el mundo de afuera. Aquí dentro se vive con horarios y costumbres distintas, normas que simplifican enormemente las cosas, las personas. La rica vida de esta pequeña ciudad que está dentro de la ciudad no produce noticias. Quiero decir, la abrumadora heroicidad de quien lleva aquí tres meses durmiendo en una butaca, como la vecina de la habitación de al lado, junto a un marido que ya superó las semanas que le daban de vida, no merecerá nunca una entrevista ni una foto.

Tampoco las miserias de muchos de esos mismos esforzados, porque en ninguna parte como aquí se muestran tan claramente las contradicciones humanas, la moral que les lleva a hacer el bien a unos y deseárselo el mal a otros. Pequeñas acciones buenas, como compartir con los acompañantes de la cama de al lado, nuestra nueva familia de conveniencia, la única botella de agua mineral que nos queda, la bebida oficial de esta tierra de nadie. Pequeñas acciones malas, como le

pasó a la mujer del final del pasillo, que le cambiaron el sillón por otro más incómodo. Se lo cambió alguien en sus mismas tristes circunstancias, para dormir un poco menos malamente. Historias anodinas que no salen en ninguno de los cientos de periódicos que aquí entran cada día, ni en las revistas. Porque aquí se habla de lo de afuera para no hablar demasiado de lo que ocurre delante nuestra. Si acaso del rumor de la saqueadora de habitaciones que capturaron en la cuarta planta, pero más de la muerte de Paco Gandía, de sus garbanzos, de la boda de Camila y Carlos, a los que ridiculizan como si fueran alguien de la familia en una de esas tertulias imposibles que aquí se improvisan cuando nos desalojan a todos de las habitaciones para asear a los enfermos, donde por un momento no importan tanto como afuera ni la cultura ni el oficio ni la ideología de cada uno, sino matar el tiempo. "Las horas aquí son más largas", me dijo con sabiduría una mujer en una de estas noches en blanco.

Una ciudad organizada con rigidez y más o menos eficacia. Naturalmente hay quejas; algunas fundadas, otras no. Como esa actitud de todo está pagado en algunos que despilfarran lo que luego falta. "Todo es mejorable", debiera ser el lema de quien administra algo, ya sea un ayuntamiento, un estado o



una comunidad de propietarios. Pongo mi granito: en los ascensores hay dos flechas, arriba y abajo, para subir y bajar. Parece fácil pero todo el que llega pulsa las dos, y los ascensores suben y bajan parando en todos los pisos, con grandes quejas de los mismos culpables de darle a los botoncitos. ¿Para cuándo un cartelito que lo aclare?. Una nimiedad, lo sé. Pero más factible que pedir respeto de unos con otros: en las aglomeraciones, en el uso de los móviles en los pasillos por la noche, en las televisiones a todo volumen. Respeto para los sanitarios al acompañante que me recriminó que apilara bien las bandejas de comida, diciendo que “si se caen ya las recogerán las auxiliares” y respeto para el paciente al celador (única gota negra en la amabilidad del personal sanitario) que se negó a hacer su trabajo porque justo entonces empezaba su hora del bocadillo. La condición humana, ya dije. Una ciudad de cristal con las más limpias vistas, adentro y afuera. Se comprende por qué hay tanta gente siempre en los ventanales. Es una suerte poder pensar sólo en el voto del referéndum europeo de este domingo.



Francesco Careri

Careri, es miembro co-fundador de Stalker/Osservatorio Nomade y autor del libro de referencia "Walkscapes. El andar como práctica estética" (Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2002.

Extractos entrevista a Francesco Careri, laboratorio de arte urbano Stalker/Osservatorio Nomade. <http://epulare.wordpress.com/>

"Algo ocurre en las Escuelas de Arquitectura y Bellas Artes, y es que tratamos de formar "singulares mediáticos", como si algún día todos ellos pudieran ser un Frank Gehry o un Jean Nouvel. Es una gran estafa, y sobre todo, no es lo que éticamente hemos de hacer y enseñar. Es denunciable esa incitación a la constante búsqueda por ser diferente a los otros, ese permanente estado de competición."

FC: Lo que me gustaría que comprendiesen los estudiantes es que hay otras formas de trabajo, otros ideales, que es posible hacer una arquitectura, no sólo y necesariamente "low-tech" y económica, sino también sensible con los problemas del lugar. Si hay un problema, hay arquitectura. Hay infinidad de maneras de transformar los problemas, de afrontarlos.

FC: Una cosa que aprenden los estudiantes es a dar importancia a sus capacidades relacionales, a darse cuenta que estudiar arquitectura no solo es dibujar, hacer una maquetas bonitas, sino también hablar con los otros, preguntar, enriquecerse. No se trata estrictamente de participación. Hoy esta palabra tiene infinidad de significados, unos interesantes, otros interesados; interesados en la construcción del consenso.

JGC: En ese interés por los recorridos inconscientes en torno a la ciudad y que recoge el testigo de las vanguardias y prácticas artísticas del siglo XX, me gustaría que nos explicaras cómo se entiende la convivencia simultánea de inconsciencia y posicionamiento crítico sobre el hecho urbano contemporáneo.

FC: Esta pregunta no me la habían formulado

nunca antes. Cuando hablamos en la práctica del inconsciente, hablamos de cómo perderse, de una estrategia sobre el saberse perder para encontrar las "partes calientes" de la ciudad, dónde residen los problemas y hacerlos tangibles, emergentes. Por otra parte, la crítica es en parte un a priori. Si tu decides emprender una acción como el caminar por la ciudad, nunca es del todo inconsciente. También la "deriva" situacionista de Guy Debord se construye sobre ese a priori.

Nunca es verdad que uno se pierda completamente. La pérdida es en realidad una voluntad por encontrar algo que intuyes y que quieres conocer... Y muchas veces hay sorpresas. En ocasiones, uno parte sin una intencionalidad y la intuición lleva a un determinado lugar de forma inexplicable. Es como si hubiera un magnetismo. Por tanto, la crítica no solo es a posteriori; va implícita en el mismo hecho de querer recorrer sin rumbo. Mientras estás mirando, recorriendo, ya estás ejerciendo crítica.

En cualquier caso, me gusta dejar en suspenso las respuestas a los espacios, no resolverlas y frecuentar las incógnitas.

prototipo de espacio para gestionar las emociones en el hospital

(☕ 📖 🤝 ❤️ @ ...)

El artista Josep-Maria Martín, en colaboración con el arquitecto Alain Fidanza, desarrolla el "Prototipo para gestionar emociones en el hospital", un proyecto promovido por el Espai d'art contemporani de Castelló y el Hospital Provincial de la ciudad. El prototipo recoge y amplía la experiencia llevada a cabo en 2005-2006 en el Hôpital Saint-Jean Roussillon junto a la Ecole Supérieure d'Art de Perpignan.

Interesado más por el enriquecimiento colectivo implícito en los procesos y las negociaciones que por los resultados formales, el prototipo es una invitación a la reflexión de los implicados en la enfermedad, a cómo convivir con ella, relacionarse, compartir descubrimientos, alegrías y miedos, cómo estar solo y acompañado, cómo construirse mundos propios ajenos a la aspereza de la cotidianeidad hospitalaria. La invitación se extiende por tanto a todos, a afectados y a aquellos, que "bendecidos" de inmortalidad, se encuentran demasiado dispuestos a creer en un "presente sano" como único estado posible de las cosas. Resulta paradójico que en tiempos de hiperprotección y "sobrexposición informativa", nues-

tras carencias emocionales se agudicen en tal modo que lleven a la necesidad de prototipos para la gestión del desgaste y la pérdida -acontecimientos por otro lado inherentes al propio hecho de existir-.

A modo de pequeños "estómagos" de digestión emocional, el prototipo se organiza en los siguientes espacios:

1. ESPACIO PROGRAMADO

Capacidad 8 personas. Equipo: Mobiliario, proyector de video, equipo de música, cocina. Fondo de libros, revistas y películas. Utensilios de menaje y refrigeración para preparación de comidas.

2. ESPACIO CAFÉ

Máquina café e infusiones. Abierto 24 horas; acceso libre.

3. ESPACIO INTERNET

Ordenador conexión internet. Abierto 24 horas; acceso libre.

4. ESPACIO DE CONVIVENCIA

Situado en jardines interiores del hospital y conectado a espacios anteriores. Áreas de intimidad. Mobiliario, dispositivos para escucha de música. Sistema Wi-Fi.

Found-footage

A MOVIE (1959),
Bruce Conner



En busca del sentido perdido. En torno al foundfootage

por Udo Jacobsen C.
<http://www.fueradecampo.cl/Articulos/foundfootage.htm>

Se denomina foundfootage al material cinematográfico encontrado (como el objet trouvé de los dadaístas), aunque a veces sea simplemente "hurtado". Se trata de una operación de apropiamiento del material realizado por otro para ser retrabajado (o no) con muy diversas intenciones desde muy diversos procedimientos, que van desde el remontaje, pasando por la ampliación óptica, el rayado y el coloreo hasta el deterioro intencional de la película. Obviamente nos encontramos en un campo que puede ser asimilado a las prácticas del collage pictórico, el fotomontaje o el cut-up literario y, en términos amplios, sus efectos pueden llegar a ser muy similares.

En cine, lo esencial del foundfootage es abrir un material ya existente hacia nuevos significados o descubrir eventuales significados ocultos en la propia imagen (y sonido en ocasiones). Independientemente de los procedimientos que se utilicen para trabajar el material su "puesta en actualidad" será siempre significativa, incluso en aquellos casos en que el material se presenta en su integridad como un objeto encontrado, simplemente porque el significado surgirá de una lectura realizada en un nuevo contexto, ajeno al original (recordando a Duchamp).

La práctica del foundfootage se puede observar en películas de diversa índole, desde experiencias documentales tempranas como La caída de la dinastía Romanov de Ester Shub (1927) hasta ficciones recientes como JFK de Oliver Stone (1991). En estos casos, se trata de reforzar, desde distintas estrategias, el discurso ligándolo a la realidad, aprovechando la con-



Crossroads (1975),
Bruce Conner

fianza del espectador frente a imágenes que poseen el valor del registro (“así fue”). En otros casos, es la propia ficción la que cuestiona este estatuto del registro, con notables ejemplos en películas pertenecientes al llamado falso documental, como *Zelig* de Woody Allen (1983) o *Forgotten silver* de Peter Jackson (1996), u otras de carácter autorreflexivo, como *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos (1995) o *Ningún lugar en ninguna parte* de José Luis Torres Leiva (2004). Pero hay también una larga tradición en aquel ámbito marginal o alternativo (o como se quiera situar) que llamamos cine experimental.

Los nombres de directores (o montadores si somos estrictos) como los pioneros Joseph Cornell, Bruce Conner y Ken Jacobs o los más recientes Matthias Müller, Martin Arnold y Peter Tscherkassky, son reconocidos por el modo como manipulan fragmentos de películas anteriores (es decir, filmadas por otros) para

descubrir en estos materiales sentidos muy distintos a los que poseían originalmente o notar y reforzar sentidos más débiles o menos evidentes. Tomemos un par de ejemplos.

En *Crossroads* (1975), Bruce Conner monta diversas tomas sobre la prueba nuclear realizada por los estadounidenses el 25 de julio de 1946 en el atolón de Bikini. La película presenta en total 27 planos desde diversas posiciones (desde el mar, desde el aire, desde tierra) y distancias, y con distintas cadencias (desde la normal hasta las más lentas). El acontecimiento es siempre el mismo, la explosión subacuática de la bomba, pero a lo largo de los 36 minutos que dura la proyección, nuestra percepción del acontecimiento va gradualmente cambiando.

Desde la constatación inicial del hecho y de la característica mezcla de horror conciente y fascinación visual que nos produce la exhibición



A MOVIE (1959),
Bruce Conner

de una descarga de tales magnitudes, pasamos a un campo de lectura más abstracta. Paulatinamente dejamos de lado lo concreto del acontecimiento para centrarnos en lo concreto de la imagen. La larga exposición de lo mismo nos hace buscar lo distinto, pero al mismo tiempo nos coloca en una situación casi hipnótica que nos lleva a lecturas que nos conducen fuera de la anécdota.

Es probable que cada espectador cree sus propias asociaciones, que conduzca su pensamiento partiendo de la conciencia histórica que posee frente a lo que observa así como tienda a despegarse de esa conciencia y se encuentre con una visión cósmica del mundo que habita. Aquí, el poder de la imagen es el de superarse a sí misma a través de otras imágenes ausentes en su materialidad que se proyectan mentalmente en el espectador. ¿Cómo no recordar por un momento las innumerables imágenes de Hiroshima confundidas con las que nos muestran otros horrores similares? Pero también, ¿cómo no remitir a un imaginario Big Bang que nos habla contradictoriamente de la creación desde el poder destructivo más absoluto? No es sólo la bomba

sino también nuestra mente la que explota.(---)

Otro ejemplo es el de Matthias Müller y su película *Home stories* (1990). Como nueva variable, no se trabaja aquí sobre un solo film o sobre una serie de tomas referidas a un mismo acontecimiento, sino que se trata del montaje de fragmentos de varios filmes utilizando como criterio las mismas figuras.

Sobre la base de una selección de planos que comparten la característica de tratarse de acciones comunes (acostarse, prender o apagar la luz, abrir o cerrar puertas, descorrer cortinas, correr, etc.) interpretadas por actrices conocidas de Hollywood, Müller crea un relato emblemático que delata la reiteración como mecanismo de construcción dramática del modo de representación dominante (esto a pesar de tomar sólo películas hasta los '60, probablemente por un problema de costes de derechos).

El ejercicio, basado también en el sincronismo de imagen y sonido, consiste en crear un flujo continuo de acciones a partir de la discontinuidad material de sus referentes. Nos enfrentamos a una Shirley Winters que da paso



A MOVIE (1959),
Bruce Conner

a una Grace Kelly o una Tippi Hedren, a partir de los mismos movimientos y gestos, anulando la particularidad de cada una de ellas para construir una sola mujer imaginaria, aquella construida por el sistema de Estudios en Hollywood. Delata de esta manera la intercambiabilidad de los rostros en pos de la construcción ideológica de una fantasía: la de la mujer ideal, sin rasgos particulares, desprovista de una individualidad, permeable a una psicología común, a unas reacciones previsibles, a una conducta esperada. En este caso, todas las mujeres son iguales.

Como hemos visto, el trabajo del found-footage es esencialmente crítico. Busca por vías diversas reconocer el poder significante de las imágenes, aun de aquellas que pudieran parecerse banales. Su práctica es el sello de directores-montadores como Craig Baldwin, Bill Morrison, Jerry Tartaglia, Yervant Gianikian y Cristina Ricci-Lucchi, por mencionar algunos otros. Un "género" de este tipo, por todo su potencial discursivo y reflexivo, se vuelve imprescindible para el cine, porque nos obliga a colocarnos en un lugar impensado –o eludido- frente a lo que podríamos considerar como un caso cerrado.

Bibliografía

Burch, Noël. "Praxis del cine" Editorial Fundamentos. Sexta Edición. España. 1998.

Bürguer, Peter. "Teoría de la vanguardia" Ediciones Península.

Sanchez-Biosca, Vicente . Artículo "Lo encontrado, lo perdido". Publicado en la revista "Archivos de la filmoteca" Editorial Paidós. Valencia. 1998.

Stam, Robert . "Teorías del cine" Editorial Paidós. España 2001.

Wess, William . "Recycled Images The arts and politics of found footage films" Anthology films Archives. New York. 1993.

Wess, William. Artículo "Forma y sentido en las películas de found footage: una visión panorámica" publicado en la revista "Archivos de la filmoteca" Editorial Paidós. Valencia. 1998.

http://lafuga.cl/articulos/found_footage/
Found Footage, Maite Alberdi

Matthias Müller



Matthias Müller

Album, 2004

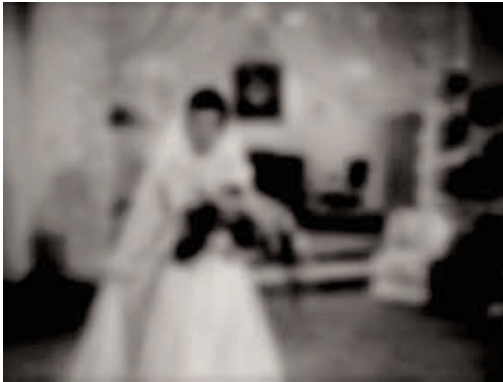
DVD loop, color, blanco y negro,
sonido 24 min. Ed. 5

“Arranco la imagen de su contexto original”, ha dicho Müller. “La codifico con nuevas afinidades y trato de producir una corriente alternativa entre el público y mi propia forma personal de mirar. Esta estrategia, comparable al pensamiento comparativo y mercurial, provoca un proceso de transformación, debilita el terror del sentido prescrito y de las condiciones establecidas”.

-Traducción de: William C. Wees. The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films. Cinema Journal, Vol. 41, No. 2 (2002).

Matthias Müller, Vacancy, 1998
Film still, Single channel video projection with sound, (16
mm on DVD), 13:52 min.
Courtesy of the artist and Galerie Volker Diehl, Berlin





Publicado por Pierre Emile Vandoorne
<http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/05/found-footage-y-al-aura-ambigua-de.html>

En 2002, William C. Wees escribió un artículo titulado "El Aura Ambigua de las Estrellas de Hollywood en las Películas Vanguardistas de Found-Footage". El artículo de Wees presenta tanto un resumen del pensamiento crítico acerca de las películas de "found-footage" como, a un nivel más amplio, un comentario de las ideas de Walter Benjamin en La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica: "Algunas imágenes reproducidas mecánicamente -como las imágenes del cine reproducidas de forma mecánica y fotoquímica- pueden adquirir auras especiales y propias que son el resultado de los valores de producción que transforman a una persona real en una imagen que, en la pantalla, rebasa los confines de la realidad".

Asimismo, el texto cuestiona hasta cierto punto la idea de la relación antagónica entre la vanguardia y Hollywood, claramente expresada en la cita de Wheeler Winston Dixon: "El cine dominante busca mantener el status quo; y siempre ha sido del dominio del cine experimental el tratar de perturbar este orden impuesto artificialmente".

Finalmente, el texto de Wees utiliza ejemplos concretos como la película de Jerry Tartaglia citada al principio del fragmento que he traducido, Home Stories de Matthias Müller, Meeting of Two Queens de Cecilia Barriga, Rock Hudson's Home Movies de Mark Rappaport, entre otras.

He traducido el principio del texto así como la sección que se refiere a la película de Matthias Müller, de la cual he colgado un fragmento que encabeza esta entrada. El texto de Wees comienza con el siguiente epígrafe:



Mi excusa en una corte sería que estas imágenes nos han corrompido y que ahora es nuestro turno de hacer lo mismo con ellas.

Mark Rappaport.

Matthias Müller
Veil, 2004
DVD loop, blanco y negro, sin
sonido

“Hola, soy yo. Escuchen, sólo quería que supieran que mi vida siempre ha estado confundida por los temas de la representación. Así que hago mis películas para deshacer las imágenes que dominan mi vida en la vigilia y en el sueño”.

Estas son las palabras con las que Jerry Tartaglia abre su cortometraje Remembrance (1990) (superpuestas sobre una grabación de María Callas cantando Vissi d'arte de la Tosca). Compuesta principalmente de tomas de Bette Davis en All about Eve (Joseph L. Mankiewicz, 1950), la película incluye música registrada de nuevo, imágenes registradas de nuevo, colores insertados ocasionalmente, parpadeos, efectos de impresión, bucles, movimientos en reverso, congelados, fluctuaciones de exposición y de nivel de sonido, fragmentos de películas caseras, y el comentario de Tartaglia acerca de cómo es “crecer siendo gay en América” –todos estos, mecanismos para “deshacer las imá-

genes que dominan [su] vida en la vigilia y en el sueño”.

“Deshacer” una imagen significa aflojar sus conexiones con los supuestos culturales e ideológicos que subyacen a su producción y recepción, y entonces hacerla disponible para el tipo de reproducción y recepción alternativa que Tartaglia crea para sus imágenes de Bette Davis. Este proceso de apropiación y crítica implica extraer imágenes de la continuidad espacio-temporal y narrativa en la cual estaban insertadas originalmente y a través de la cual adquirieron su(s) sentido(s) original(es) e intencional(es) y colocarlas en nuevos contextos determinados por nuevas intenciones y nuevas técnicas artísticas no convencionales. A pesar de que los contextos y sentidos originales siguen siendo aparentes, las imágenes en sus nuevos contextos también producen nuevos sentidos, lecturas alternativas o, en términos semióticos, “decodificaciones aberrantes”. [...]



En la teoría y práctica de los situacionistas, “*détournement*” [NT: darle la vuelta a] [de “*détourner*”: “darle la espalda, darle la vuelta, descarriar, desviar, malversar, secuestrar”] quiere decir aplicar estrategias de apropiación, collage y montaje, a artefactos culturales (desde el arte “mayor” hasta los productos del mass media) para exponer su ideología reaccionaria y su complicidad con el mantenimiento del status quo político y económico. “Es evidente”, escriben Guy Debord y Gil J. Wolman en “*Métodos de détournement*”, “que uno no está limitado a corregir una obra o a integrar diversos fragmentos de obras desactualizadas en una obra nueva, uno puede también alterar el sentido de esos fragmentos de cualquier manera adecuada dejando a los imbéciles con su servil cuidado de las citas”

Actitudes y prácticas similares le han dado forma a muchas películas de found-footage producidas por lo que el cineasta de vanguardia norteamericano Craig Baldwin llama “una



nueva generación de salvajes de los medios”. “Para los creadores marginales de este “*cinema povera*””, nos dice Baldwin, “la apropiación y el *détournement* de la imaginería popular para fines opuestos sirve a producir algún tipo de satisfacción tardía, perversa pero justa”. (el comentario de Mark Rappaport, citado en el epígrafe del artículo, ofrece una expresión similar de la “satisfacción tardía, perversa pero justa”).

Esto no quiere decir que todas las películas vanguardistas con imágenes recicladas presenten necesariamente una postura politizada y contestataria frente a la “sociedad del espectáculo” y sus imágenes transformadas en mercancía.[...] Pero, aunque los métodos específicos de reciclaje de imágenes, y el grado de su *détournement*, varían ampliamente entre los cineastas de vanguardia, las películas de found-footage casi siempre tienen el efecto de aislar las imágenes y resaltarlas en tanto imágenes, representaciones construidas, y por



Matthias Müller - Home Stories
Home Stories, 1990-2004
DVD-R [PAL], color, sonido,
loop
6'. Ed. de 2 + 2 PA

ende, en tanto algo que puede ser deconstruido o "deshecho". [...]

[Acerca de Home Stories de Matthias Müller]:

Al ver su brillante montaje de actrices levantándose de la cama, abriendo y cerrando puertas, prendiendo luces, atravesando habitaciones, mirando por las ventanas, cerrando cortinas, corriendo por corredores, bajando o subiendo apresuradamente las escaleras, y expresando varios grados de curiosidad, preocupación, temor, conmoción y determinación, el espectador puede ver diferentes matices en la actuación de, por ejemplo, Shelley Winters, Grace Kelly, y Tippi Hedron. La impresión dominante es, sin embargo, la del carácter intercambiable de los gestos, movimientos, y expresiones faciales de las actrices, y, por ende, la similitud de los eventos narrativos que los motivan y, detrás de todo ello, los clichés y las fórmulas que hacen que las tomas de las

diferentes películas sean tan parecidas. A pesar de que los fragmentos mantengan la puesta en escena de las películas originales y la edición de Müller reproduzca algunas de las convenciones del montaje continuo –coincidencia de la acción, dirección en la pantalla, la regla de los 180 grados, etc- su montaje ilumina las convenciones mismas que el montaje continuo supuestamente esconde o "naturaliza". De esta forma, Müller deconstruye los estereotipos de Hollywood al reconstruir escenas de una típica película de Hollywood y, al mismo tiempo, reforzando el aura de las estrellas colectivas. [...]

Q U I Z A S
Q U I S O
> E E C I P ...

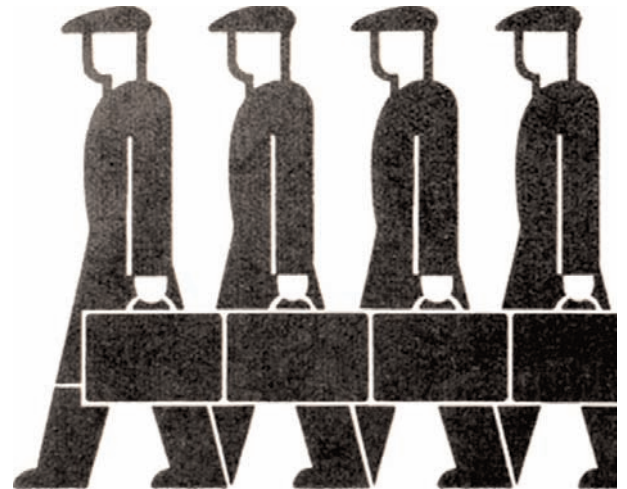
4

en la carretera on the road

Todos somos “poetas de transición”:
La poesía jamás se queda inmóvil*



*Poema *Manifiesto* José Emilio Pacheco



LJNFN SSEEMFN-

NFN EN LN LFN

CFN FNF FNF EET E-

FNF



MFN+!



Revista periódica

Nº **4**

Dirección:

Antonio Rabazas

Coordinación

Elena Alonso

ear11azul@yahoo.es

José Jurado

jojurgom@yahoo.com

Victor valles

freealutxe@hotmail.com

Programa Oficial de Posgrado de BBAA
Master en Arte Creación e Investigación

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas de Madrid

DEI: Dibujo y
CML Estrategias
de Identidad:
El cuerpo,
la memoria
y el Lugar



M A C + !

Edición e impresión:

Campus Digital, S.L.

CIF: B 83 85 53 04

C/. General Dávila, 11, local
28003, Madrid. España

ISSN 1889-4097

Depósito legal: M-12011-2009





ROBERT VENTURI

(1925)

Robert Venturi,
Complexity and Contradiction in
Architecture, Nueva York, 1968
Complejidad y contradicción en la arquitectura. Barcelona 1972

Robert Venturi, Denise Scott Brown,
Steven Izenour
Learning from Las Vegas,
Cambridge, 1972
Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo
olvidado de la forma arquitectónica.
Barcelona 1978

Complexity and Contradiction in Architecture [Complejidad y contradicción en la arquitectura], el estudio de Robert Venturi publicado en 1966 por el Museum of Modern Art de Nueva York, contribuyó a dar paso a una nueva época, pues influyó más que cualquier otro tratado sobre la evolución de la arquitectura en el último tercio del siglo XX. De una importancia similar es también el segundo libro, que escribió con Denise Scott Brown y Steven Izenour: Learning from Las Vegas (Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica), editado por el Massachusetts Institute of Technology de Cambridge.

La obra de Venturi es muy variada: comprende tanto proyectos de desarrollo urbano como casas unifamiliares, museos como supermercados, casas de playa como institutos de investigación. Casi al comienzo de su actividad constructiva se encuentra la

residencia para personas de la tercera edad Guild House, en Filadelfia (1960-1963), a la que Venturi gusta de referirse para ilustrar sus tesis sobre lo feo, lo banal y lo simbólico en la arquitectura. Aproximadamente al mismo tiempo construyó para su madre una pequeña casa en Chestnut Hill, que refleja sus ideas sobre la variedad y la contradicción, rompe con todas las convenciones funcionalistas y no teme producir perplejidades, por ejemplo con una escalera que lleva hasta un muro. En los comercios para las cadenas de supermercados BEST y BASCO, que construyó a mediados de los años setenta y que no son otra cosa que «cajas decoradas», se descubren elementos tomados del pop art. La obra construida por Venturi se caracteriza en la mayoría de los casos, desde los años ochenta, por el juego con elementos clásicos de arquitectura, que con Robert Stern podría caracterizarse de «clasicismo irónico».



En el prólogo de *Complejidad y contradicción* en la arquitectura Venturi se muestra partidario de un intento de crítica arquitectónica y aporta una justificación de su propio trabajo: su premisa no es la objetividad, sino la libertad artística; estudia lo que le interesa en la arquitectura; es decir, la complejidad y la contradicción. Invirtiendo el dicho de Ludwig Mies van der Rohe («menos es más»), Venturi postula: «más es no menos». Este más de comunicación explícita, de simbolismo y decoración no se encontraba en la arquitectura de la Modernidad clásica, por ejemplo en Mies van der Rohe o en Adolf Loos. Según Venturi podía alcanzar y cultivar su pureza y hermetismo ignorando muchos aspectos y cerrándose a las necesidades de la sociedad.

Ese demostrativo «menos», la renuncia a la ambigüedad en la arquitectura moderna, es para Venturi sencillamente aburrido.

Venturi encuentra lo ambiguo, lo contradictorio y lo opuesto en sus digresiones históricas, sobre todo en la arquitectura del manierismo, del barroco y del rococó.

También en Le Corbusier (1887-1965) —uno de los pocos arquitectos modernos, con Alvar Aalto (1898-1976), que goza de sus simpatías— ve un principio de contradicción, como en villa Savoie, sencillo en el exterior, pero complejo en el interior. Según Venturi, Le Corbusier es un maestro en transgredir reglas, de modo sutil pero muy efectivo.

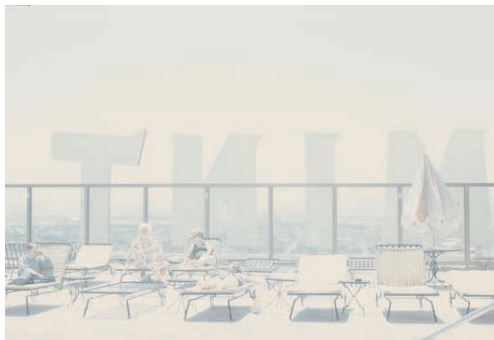
Una y otra vez, Venturi se remite a la literatura y el arte, en los que la complejidad y la contradicción son imprescindibles. Como ejemplo incluye el pop art, que trabaja con paradojas, cambia el contexto o la escala y quiere aprovechar todos los potenciales de la percepción. Aunque sería inadecuado y fragmentario calificar a Venturi de arquitecto del pop art, se manifiesta su cercanía a

esta corriente. Como los artistas del pop art, desde Robert Rauschenberg (nacido en 1925) hasta Andy Warhol (1928-1987), también ventura intenta superar los límites entre lo cotidiano y el arte; como ellos, también saca de su contexto cosas que nos son familiares y abre así nuevos significados.

Muchas de las cosas que Venturi presenta, como cuando hace hincapié en la complejidad de la ciudad histórica o cuando rechaza el credo funcionalista, aparecen también en Aldo Rossi (1931-1997). Sin embargo, a Venturi no le interesan principalmente — como a su colega italiano— las cuestiones de tipología. Centra su atención en lo narrativo y simbólico, categorías mal vistas en la arquitectura moderna desde los años veinte.

Descubrir de nuevo la arquitectura como portadora de símbolos se convirtió en la idea central de Venturi, tanto en su condición de teórico como de arquitecto. Sus

modelos los encontró no solo en la historia, sino sobre todo en su entorno, en las construcciones triviales de Norteamérica. El pop art le marcó el camino, pues abrió los ojos para lo cotidiano como fuente de vitalidad, variedad y colorido. Con un pragmatismo y un positivismo típicamente norteamericanos, Venturi declara que su pura existencia justifica lo ordinario y lo banal, y lo reduce a la fórmula: «La vía principal casi está en orden». Pero, por ser un intelectual, Venturi



no se queda ahí, sino que desarrolla estrategias para una apropiación y una transformación artísticas.

Al análisis de la «vía principal» {mainstreet} dedica Venturi su segundo libro, escrito con Denise Scott Brown y Steven Izenour: *Aprendiendo de Las Vegas*. La idea le vino en un seminario organizado en 1968 en la Universidad de Yale, que se dedicó a estudiar la vía principal {Strip} que cruza Las

Vegas. En el centro de la atención se encontraba no tanto la forma arquitectónica individual como la cuestión de qué es la comunicación transmitida arquitectónicamente.

La primera parte del libro amplía los resultados del seminario; con fotos, mapas y diagramas demuestra cómo funciona la arquitectura de la seducción, típica de Las Vegas, cómo están configurados los estacionamientos, los carteles publicitarios, la iluminación viaria y las entradas a los casinos.



Se aprecian así numerosas relaciones, por ejemplo referencias históricas en la forma externa del casino Caesar's Palace. Los signos no son la arquitectura —según uno de los resultados del análisis—, sino que dominan el espacio con su forma escultórica, su silueta, sus efectos luminosos.

A pesar de lo caótico y lo feo, que los autores no niegan, encuentran referencias para la configuración de una ciudad viva, com-

pleja y contradictoria, que se opone a todos los ideales modernos.

En el centro de la segunda parte de *Aprendiendo de Las Vegas*, de carácter más bien teórico, se encuentran dos figuras emblemáticas: el «pato» y la «caja decorada». La foto del pato la extrajo del inventario crítico de Peter Blake titulado *God's Own Junkyard. The Planned Deterioration of America's Landscape* {El depósito de chatarra de Dios. El deterioro planificado



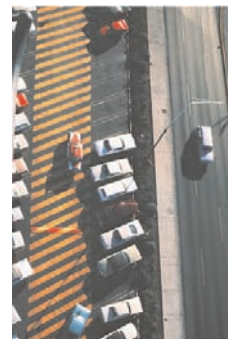
del paisaje norteamericano). Muestra un quiosco de comidas rápidas especializado en aves, en forma de un pato gigantesco. La casa, o el quiosco, se ha convertido en una escultura; la forma simbólica se ha apropiado completamente de la arquitectura. Al pato, Venturi opone antitéticamente la «caja decorada», una caja funcional, decorada de acuerdo con su función y casi independientemente de la arquitectura, con un cartel

publicitario sobre la cubierta o bien en el terreno o como segunda fachada. Venturi acepta en principio el pato y la caja: en la historia de la arquitectura ambas cosas tienen su justificación. Poco respetuosamente añade que la catedral de Amiens es un muro publicitario gigantesco delante de una caja que, por su forma simbólica, es a su vez un pato.

En la arquitectura moderna, el pato desempeña un papel excesivo. Esta tesis quiere

Crawford Manor es un pato, no directamente como un quiosco, sino por el significado de una expresividad tan solo fingida, por un diseño que quiere ser heroico y artístico y por la forma por amor a la forma.

La posmodernidad, que comenzó a tener éxito en los años sesenta con su complejidad y contradicción, con su ironía y su carácter lúdico, con su relación positiva y sin complejos con la historia y con la cultura cotidiana, resultaría inconcebible sin los



provocar y no supera una revisión. No obstante, Venturi demuestra lo que quiere decir comparando su obra temprana Guild House con la casa de apartamentos Crawford Manor del entonces famoso Paúl Rudolph, y que también se encuentra en Filadelfia: Guild House es, exagerando, una caja orientada a una función, con algunos ornamentos y signos (como la antena de televisión irónicamente dorada). Por el contrario,

trabajos —teóricos y en proyectos— de Robert Venturi.

TEORIA DE LA ARQUITECTURA
Editorial Taschen, 2003. Köln, Alemania

Sam Jacob on Venturi Scott Brown's Las Vegas photography collection Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown. Edited by Hilar Stadler and Martino Stierli. Chicago University Press, 2009, 193pp, £35. www.press.uchicago.edu

Jane Jacobs

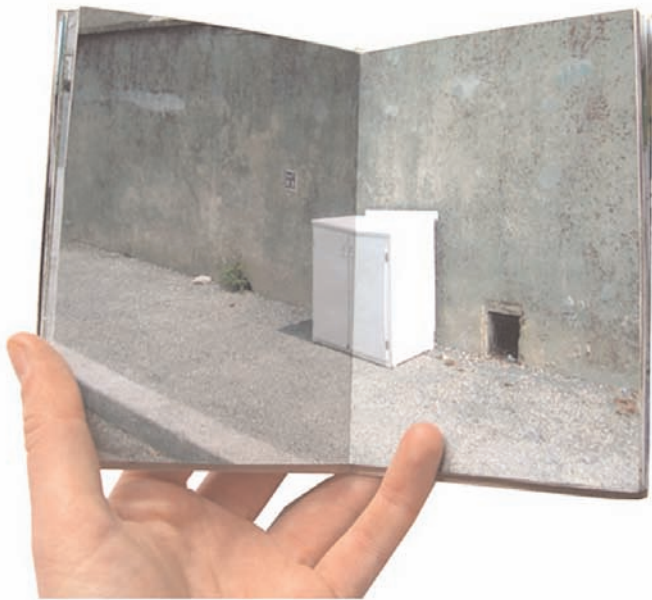
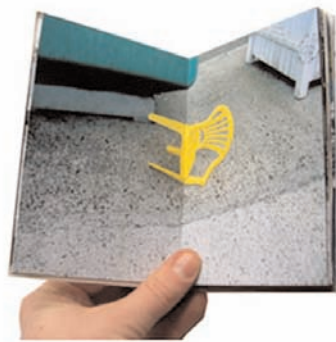
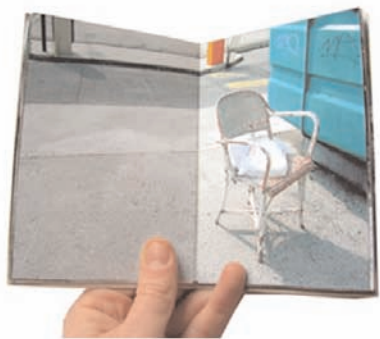
Reflexiones sobre las calles.

Jacobs, Jane (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. (Edición original publicada por Random House, Inc., Nueva York. Traducción española de Ángel Abad, *Muerte y vida de las grandes ciudades*. 2. edición 1973 (1. ed. 1967),) Ediciones Península, Madrid.

Las calles de las ciudades sirven para muchas cosas aparte de soportar el paso de vehículos; y las aceras de las ciudades - parte de las calles destinada a los peatones- tienen muchos otros usos además de soportar el caminar de los peatones. Estos usos están en estrecha relación con la circulación, pero no se identifican con ésta, y en rigor son por lo menos tan importantes como la circulación para el buen funcionamiento de las ciudades.

En sí misma, una acera urbana no es nada. Es una abstracción. Sólo tiene significado en relación con los edificios y otros servicios anejos a ella o anejos a otras aceras próximas. Lo mismo podríamos decir de las calles, en el sentido de que sirven para algo más que para soportar el tráfico rodado. Las calles y sus aceras son los princi-

pales lugares públicos de una ciudad, sus órganos más vitales. ¿Qué es lo primero que nos viene a la mente al pensar en una ciudad? Sus calles. Cuando las calles de una ciudad ofrecen interés, la ciudad entera ofrece interés; cuando presentan un aspecto triste, toda la ciudad parece triste.



Georges Perec

Especies de Espacios

© Edición original: *Especies d'espaces*, Éditions Galilée, París, 1974

ESPECIES DE ESPACIOS

Georges Perec

Traducción de Jesús Camarero

Edición española propiedad de Literatura y Ciencia, S. L.

Montesinos, Primera edición: Abril, 1999

La Calle

Trabajos prácticos

Observar la calle de vez en cuando, quizá con un esmero un poco sistemático.

Aplicarse. Tomarse su tiempo.

Anotar el lugar: la terraza del café cerca del cruce Bac-Saint -Germain

la hora : las siete de la tarde

la fecha : quince de mayo de 1973

el tiempo : seguro que bueno

Anotar lo que se ve. Aquello que sea importante.

¿Sabemos ver lo que es importante?

¿Hay algo que nos llame la atención?

Nada nos llama la atención. No sabemos ver.

Hay que ir más despacio, casi torpemente.

Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado.

La calle: tratar de describir la calle, de qué está hecha, para qué sirve. La gente en las

calles. Los coches. ¿Qué tipo de coches?

Los inmuebles: anotar si son más bien confortables, más bien señoriales; distinguir entre los inmuebles de viviendas y los edificios oficiales. Las tiendas.

¿Qué se vende en las tiendas? No hay tiendas de alimentación.

¡Ah! sí, hay una panadería. Preguntarse dónde hace la compra la gente del barrio.

Los cafés. ¿Cuántos cafés hay? Uno, dos, tres, cuatro. ¿Por qué se ha elegido éste?

Porque lo conocemos, porque le da el sol, porque tiene estanco. Los demás comercios: anticuarios, ropa, hi-fi, etc. No decir,

no escribir «etc.». Obligarse a agotar el tema, incluso si tiene aspecto

grotesco, o fútil, o estúpido. Todavía no hemos mirado nada, sólo hemos repertoriado lo que desde hacía tiempo habíamos repertoriado.

Obligarse a ver con más sencillez.

Melanie Smith

La ciudad ideal

por Rosa Olivares

Exit, Imagen y Cultura n° 17, febrero-abril
2005

La ciudad ideal era la que los dioses construían para que en ella vivieran los hombres. Las razones para asentarse en un lugar o en otro, para levantar sus muros hacia uno u otro lado, procedían de los consejos de los sabios; las ideas de sanidad, defensa o respeto hacia las divinidades marcaban este origen del lugar en el que se desarrollarían los pueblos. Muchos de estos asentamientos primitivos han ido dando paso, por superposiciones históricas, a las ciudades actuales. Y hemos visto que las reglas de los dioses no siempre eran las más adecuadas para protegernos ni de los enemigos ni de las inclemencias del tiempo. Ciudades construidas sobre ríos, sobre terrenos insalubres, de espaldas al mar, en contra del viento... Si las reglas de los primeros arquitectos eran contradictorias entre sí, también había otras que todavía hoy en día sustentan las bases del urbanismo. Pero la ciudad es mucho más que urbanismo, mucho más que arquitectura. La ciudad representa una cultura, una comunidad de personas, la ciudad está

definida por los ciudadanos. Aristóteles, en "La Política", definía la ciudad como "un perfecto y absoluto conjunto o comunión de muchos pueblos o calles en una unidad".

De las razones religiosas y los consejos sagrados, se fue desplazando hacia una lógica social y económica y, sobre todo, militar. Empezaban a pesar más los intereses de los hombres que los de los dioses. La ciudad se convierte entonces en un símbolo de humanidad y de civilización. Hasta nuestros días, es en la ciudad en donde pasan las cosas. Donde se sitúa el gran comercio, donde la cultura se desarrolla, donde el poder se concentra. Y es en la gran ciudad donde hay que vivir para estar dentro del mundo. Pero paulatinamente, el excesivo y brutal desarrollo de la ciudad, la especulación del territorio y la difícil convivencia de muchos en una sola unidad que se deshace en niveles sociales y económicos, marcados mucho más cruelmente en el nivel de bienestar que nunca antes había sido estructurado, hace que se inicie una salida de la ciudad hacia las periferias,

hacia el campo. Pero la ciudad extiende sus redes a través de los medios de comunicación, carreteras, redes viarias de todo tipo, funcionan como nervios de aproximación a la gran ciudad. Y se generan ciudades medianas y pequeñas a semejanza de las grandes ciudades, y hasta los pueblos más pequeños comienzan una mutación imparable.

El modelo occidental de ciudad se ha extendido de tal forma que hasta en Oriente la evolución de sus ciudades sigue la misma pauta, si bien desbordando los moldes y dotándolas no sólo de una magnificencia y espectacularidad muy característica sino duplicando las fallas de estas grandes ciudades que se empiezan a deteriorar física y conceptualmente en Europa: la injusticia, el desaliento, la masificación, la falta de comunicación, la estructura en castas y niveles sociales. La existencia de las ciudades-dormitorio junto al crecimiento dramático de la población da origen a hacinamientos como las favelas o los ranchitos en países como Brasil o Colombia, pero también en

Melanie Smith
Vanishing Landscape 7, 2006
Esmalte acrílico sobre plexiglas
150 x 180 x 4 cm



Melanie Smith
Spiral City, 2002
Video / DVD Edition of 3 EC 1
5.57 min (loop 60 min)

Europa, en Estados Unidos, y en todos los lugares del mundo. Así, la población se relaciona de maneras muy diferentes en estas junglas en que se han convertido las grandes ciudades. La superpoblación genera un crecimiento masivo de los barrios periféricos y un despoblamiento de los centros históricos, habitados ahora por oficinas, bancos, tiendas de lujo y unos pocos que pueden, económicamente, hacer frente a los precios imposibles que se convierten en el gran enemigo del ciudadano.

Todas las ciudades son, hoy, parecidas. Y el viajero cosmopolita las recorre sin descanso, a veces buscando esa identificación del paisaje con su propia experiencia, a veces intentado encontrar lugares todavía vírgenes en los que no haya los mismos hitos ciudadanos que definen la cultura de hoy: el puesto de comida rápida, el museo, el semáforo... lugares diferentes por poco tiempo. Y entre las ciudades, esos lugares románticos unas veces y fríos otros, territorios de la narración, lugares también intermedios y sin identidad, cuyo único fin es

situarnos en un tiempo sin límites reales, de sensaciones abstractas, en un lugar de tránsito: aeropuertos, estaciones, carreteras...

Entre lo ideal y lo real nos movemos, asistiendo a un desarrollo en diferentes velocidades, cada vez más vertiginosas, por las ciudades de un mundo cambiante, un mundo cuyas ciudades y paisajes se parecen cada vez más, hasta el extremo de que pueda dar igual estar en un sitio o en otro. Si eliminásemos aquellos edificios característicos de nuestras ciudades, los monumentos que las diferencian parcialmente, si sólo estuvieran formadas por las calles más normales, allí donde vivimos todos nosotros, no podríamos distinguir Milán de Bruselas, ni Chicago de Hamburgo. Queda Oriente, pero ¿cómo diferenciar un suburbio de Shanghai de otro de Hong Kong? Al final, la magia de las ciudades queda plasmada en unos nombres llenos de referencias de viajes, de experiencias, de lecturas, de planos y mapas, de mitos.

Decir Roma, Londres, París, Berlín, Amsterdam o Atenas no es nombrar un lugar

cualquiera, es recordar el origen de Europa, de una cultura que es la nuestra. Pero decir México D.F., São Paulo, Tokio, Shanghai, Pekín (Beijing), es nombrar las megalópolis, una forma diferente de vivir, una forma diferente de pensar la ciudad. Es hablar de las ciudades gigantes que se construyen hacia un futuro incierto, edificios que rozan el cielo, millones de habitantes, autopistas de circunvalación dentro de la propia ciudad... Y decir Nueva York o Chicago, es como entrar en una película montada con nuestros propios recuerdos extraídos de tantas lecturas, de tantas horas delante de la pantalla de un cine. Es muy diferente decir Beirut, Trípoli o La Habana. Y con todos estos nombres de ciudades, maravillosas en sus fotografías, terribles en sus miserias, espectaculares, mencionamos mundos, sensaciones, historias, ilusiones diferentes, describimos un mapa de geografías improbables pero de imágenes reconocibles.



Constant New Babylon

[1959]

Manifiesto para New babylon escrito por Constant en 1974 para el catálogo de una exposición sobre la misma en La Haya.
(Fragmento)



Symbolische voorstelling van New Babylon, 1969
Collage, 122 x 133 cm,
Collection of the Gemeentemuseum, Den Haag, NL

Introducción

Los gitanos que se instalaban temporalmente en la pequeña ciudad piemontesa de Alba tenían la vieja costumbre de montar su campamento bajo la techumbre que resguarda el mercado de ganado que se organizaba los sábados una vez al mes. Encendían sus hogueras, montaban sus tiendas para protegerse o aislarse, e improvisaban allí mismo refugios con cajas y tablas que los mercaderes habían dejado abandonadas. La necesidad de limpiar la plaza del mercado cada vez que los zingaros acampaban había llevado a la Municipalidad a prohibirles el acceso. Para compensarles les fue asignada una parcela situada en una de las riberas del Tamaro, un pequeño río que atraviesa la ciudad: ¡un terreno miserable! Allí es donde fui a visitarles en diciembre de 1956, acompañado por el pintor Pinot Gallizio, propietario de aquella parcela áspera, cenagosa y desolada que les había cedido. En el espacio que quedaba entre los carros, cercado por tablones y bidones de gasolina, habían formado un recinto, una "villa gitana". Aquel día concebí el plan de montar un campamento permanente para los gitanos de Alba, y este proyecto constituye el origen de la serie de maquetas de New Babylon. Una New Babylon donde se construye bajo un techo con elementos móviles, una casa común; una vivienda provisional, remodelada constantemente; un campo de nómadas a escala planetaria.

Definiciones

La sociedad utilitarista

El término designa todas las formas de sociedad conocidas, incluidos los Estados capitalista y socialistas modernos. Pone en evidencia una realidad fundamental, la misma para todas las formas de

vida comunitarias de ayer y hoy, la explotación de la fuerza de trabajo del ser humano. La "utilidad" es el criterio principal en la valoración del hombre y de su actividad. El Creador, el Homo ludens, únicamente puede defender sus derechos de manera excepcional. La sociedad opuesta a la utilitarista es la sociedad lúdica, en la que el ser humano, liberado gracias a la automatización del trabajo productivo, se encuentra finalmente en condiciones de desarrollar su creatividad. Los términos "sociedad de clases" o "sociedad sin clases" no expresan este conflicto, o bien lo hacen de forma inapropiada. Pero es evidente que la sociedad lúdica sólo puede ser una sociedad sin clases. La justicia social no es en absoluto garantía de libertad ni de creatividad, es decir, de la realización de la libertad. La libertad no depende solamente de la estructura social, sino también de la productividad, y el crecimiento de la productividad depende de la tecnología. La sociedad "lúdica" es en este sentido un concepto nuevo.

Homo ludens

Johan Huizinga fue quien utilizó por primera vez este término en un libro que llevaba este título (*Homo ludens*) y que se titulaba "*Ensayo sobre la función social del juego*". En el prefacio, Huizinga habla del hombre que todavía juega en términos bastante moderados: "...puesto que, al fin y al cabo, no somos tan racionales como había imaginado un *Siglo de Luces* que veneraba la *Razón*, hemos considerado apropiado añadir a la primera definición de nuestra especie, *Homo sapiens*, la de *Homo faber*. Con todo, este segundo término es todavía menos adecuado para definir a los hombres que el primero, puesto que *faber* puede calificar también a muchos animales. Y aquello que podemos afirmar sobre el acto de

fabricar, podemos afirmarlo también sobre el juego: un gran número de animales participa del juego. En cambio, el término *Homo ludens*, el hombre que juega, creo que expresa una función tan esencial como la de fabricar, y por tanto merece un lugar junto al término *Homo faber*. Esta prudencia en la utilización del término se explica tal vez por la importancia que la sociedad utilitarista otorga al juego. El *Homo ludens* nunca ha dejado de ser más una modalidad del *Homo sapiens* raramente manifestada; un estado que, frente al del *Homo faber*, pero casi siempre inadvertido. Huizinga, para quien el juego es una huida de la vida "real", no se aleja en su interpretación de las normas de la sociedad utilitarista. Y en sus análisis histórico del tema sitúa precisamente al *Homo ludens* en los estamentos superiores de la sociedad; más exactamente, en la clase acomodada ociosa, y no en la masa de trabajadores. No obstante, al separar la fuerza de trabajo y producción, la automatización había abierto la vía a un crecimiento masivo del número de *Homo ludens*. A pesar de todo, Huizinga tuvo el mérito de advertir el *Homo ludens* en potencia que todos llevamos dentro. La liberación del potencial lúdico del hombre está directamente relacionada con su propia liberación como ser social.

El espacio social

Según los sociólogos, este concepto abarca el conjunto de relaciones y vínculos sociales que definen la libertad de movimiento del hombre dentro de la sociedad y también, sobre todo, sus límites. Esta interpretación simbólica del espacio no es la nuestra. Para nosotros, el espacio social es en realidad el espacio concreto de los encuentros y relaciones con otros seres. La espacialidad es social. En New

Babylon, el espacio social es espacialidad social. No es posible separar el espacio en tanto que dimensión psíquica (espacio abstracto) del espacio de la acción (espacio concreto). Su disociación sólo puede justificarse en una sociedad utilitarista en la que las relaciones sociales se han interrumpido, donde el espacio concreto tiene necesariamente un carácter antisocial.

El modelo social

El problema de saber cómo se viviría en una sociedad que no conozca el hambre, la explotación o el trabajo, una sociedad donde todos, sin excepción, pudiéramos dar rienda suelta a nuestra creatividad, esta cuestión perturbadora, capital, despierta entre nosotros la imagen de un entorno radicalmente diferente de todo lo que hemos conocido hasta hoy, de todo lo realizado en el campo de la arquitectura y el del urbanismo. La historia de la humanidad no puede ofrecernos ni un solo ejemplo como precedente, puesto que las masas nunca han sido libres, es decir, libres en su creatividad. En cuanto a la creatividad, ¿qué significa, sino rendimiento de la persona humana? Pero supongamos que cualquier trabajo productivo pueda ser totalmente automatizado, que la productividad aumentara hasta el punto de que el mundo no conociera la miseria; que se socializara la tierra y los medios de producción, y que finalmente se racionalizara la producción global; que, en consecuencia, las minorías dejaran de ejercer su poder sobre la mayoría; supongamos, en otras palabras, que el reino marxista de la libertad fuera realizable. Si así fuera, no podríamos hacernos la misma pregunta sin intentar responderla, e imaginar, aunque fuera de manera esquemática, un modelo social en el que la idea de libertad se convir-

tiera en práctica real de la libertad; de una "libertad" que para nosotros no es la elección entre diversas alternativas sino el desarrollo óptimo de las facultades creadoras de todo ser humano; pues no puede existir una auténtica libertad sin creatividad. Si situamos todas las formas de sociedad conocidas bajo un mismo denominador común, el "utilitarismo", el modelo a concebir será el de una sociedad "lúdica" - y este término designa las actividades que, liberadas de toda función o utilidad, no son más que productos de la imaginación creadora. Por tanto, comprobamos que el ser humano sólo puede realizarse y alcanzar su nivel existencial más alto en tanto que creador y nada más que creador. Al imaginar una sociedad donde cada cual es libre de crear su vida, de modelarla según sus aspiraciones más profundas, dejaremos de recurrir a las formas y las imágenes de este largo período de la historia en que el hombre tuvo que sacrificar la mayor parte de su energía creadora en la lucha sin tregua por la subsistencia. Pero nuestro modelo social será fundamentalmente diferente respecto a los modelos precedentes; también será cualitativamente superior. Empecemos por algunas cuestiones previas:

A. La automatización de todas las actividades "útiles" repetitivas libera, a nivel de las masas, una energía que a partir de este momento puede dirigirse a la realización de otras actividades.

B. La propiedad colectiva del suelo y de los medios de producción y racionalización de la producción de bienes de consumo facilitan la transformación de esta energía en actividad creadora.

C. Al desaparecer el trabajo productivo, los horarios colectivos ya no tienen razón de existir; las masas dispondrán, por contra, de un volumen considerable

de tiempo libre.

D. La independencia respecto al lugar de trabajo tiene como consecuencia la independencia respecto a la vivienda, al lugar donde se vive; la movilidad en el espacio es entonces mayor

La red

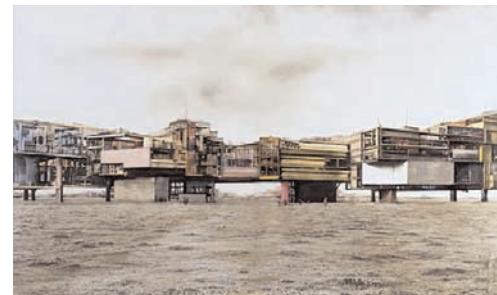
Es obvio que una persona que goza de libertad para disponer de su tiempo, a lo largo de su vida, con libertad de ir a donde quiera, cuando quiera, no la puede utilizar a su aire en un mundo regulado por el reloj y por el imperativo de un domicilio fijo. Lo que el Homo ludens exigirá del marco de su vida será, en primer lugar, que responda a su necesidad de juego, de aventura y de movilidad, así como todas las condiciones que faciliten la libre creación de su propia vida. Hasta ese momento, la principal actividad del hombre había sido la explotación del medio natural. El Homo ludens, por su parte, querrá transformar, recrear este lugar, este mundo, según las nuevas necesidades que se presenten. De ese modo la exploración y la creación del entorno coincidirán, porque el Homo ludens, al crear su espacio propio para explorar, se ocupará de explorar su propia creación. Con ello asistiremos a un proceso ininterrumpido de creación y re-creación, basado en una creatividad generalizada que se manifiesta en todos los campos de la actividad. Partiendo de esta libertad en el tiempo y en el espacio, se debería llegar a una nueva forma de urbanización. La movilidad, la constante fluctuación de la población, consecuencias lógicas de esta nueva libertad, crea una relación diferente entre lo urbano y el hábitat. El ser humano, sin tener que respetar horario y sin domicilio fijo, experimentará necesariamente una vida nómada en un entorno artificial, completamente "construido". A

este nuevo entorno le llamamos NEW BABYLON, y precisamos que no tiene nada, o casi nada, de " ciudad ", en el sentido tradicional del término. La ciudad es una forma de urbanización característica de la sociedad utilitarista: en sus orígenes es una plaza fuerte, de protección contra un mundo exterior hostil, y más tarde, como centro comercial, se convierte en una ciudad " abierta "; posteriormente, en la era de la mecanización, es un centro de producción - y en estos diferentes estadios es el lugar donde reside una población estable, arraigada a un modo de vida particular. La regla, por supuesto, tiene sus excepciones: determinados vínculos entre las ciudades permiten a un número restringido de personas cambiar su lugar de residencia, y provoca de ese modo, un proceso de aculturación, y con ello una de las ciudades adquiere, además de su función utilitaria, la función de centro cultural. Pero este fenómeno es relativamente poco frecuente, y el número de personas implicadas no es considerable. La cultura de New Babylon no es el resultado de actividades aisladas, de situaciones excepcionales, sino de la actividad global de toda la población mundial, porque todo ser humano está implicado en una relación dinámica con su lugar. A priori, no hay nada que ate a las personas. La frecuencia de los desplazamientos de cada persona y las distancias que recorrerá dependen de decisiones que tomará espontáneamente, y a las que podrá renunciar también de manera espontánea. En estas condiciones, la movilidad social de una imagen de conjunto caleidoscópica, revelando cambios repentinos, imprevistos -una imagen que ya no presenta similitud alguna con las estructuras sociales de una vida comunitaria gobernada por el principio de la utilidad, cuyos modelos de comporta-

miento son siempre los mismos. En nuestro caso, lo urbano debe responder a la movilidad social, y ello implica, en relación a la ciudad estable, una organización más rigurosa a nivel macro, y al mismo tiempo una flexibilidad a nivel micro, que se caracteriza por una complejidad infinita. La libertad de creación exige en cualquier circunstancia que se dependa lo menos posible de contingencias materiales. Presupone, por tanto, una vasta red de servicios colectivos más solicitados por una población en movimiento que por una población estable de las ciudades funcionales. Por otra parte, la automatización lleva a una concentración masiva de la producción en centros enormes, situados fuera del espacio de la vida cotidiana. Los centros de producción del exterior y los equipamientos colectivos en el interior de este espacio determinan las líneas generales de la macroestructura dentro de la cual, bajo la influencia de movimientos determinados, se definirá una micro-estructura más diferenciada y necesariamente más flexible. De estos dos puntos previos, una organización óptima de las condiciones materiales y un máximo desarrollo del espíritu de iniciativa de cada persona, deducimos lo esencial de una estructura que ya no se compone de núcleos, como el hábitat tradicional, sino que se organiza siguiendo el trazado de los recorridos individuales y colectivos, del vagabundo: red de unidades unidas a su vez unas con las otras, y formando de ese modo cadenas que pueden desarrollarse y extenderse en todas direcciones. Dentro de estas cadenas se encuentran los servicios, y todo aquello que asegura la organización de la vida social; en las " mallas " de la red, las unidades de producción completamente automatizadas, en las que el hombre está ausente. Los elemen-

tos de base de la red, los SECTORES, son unidades de construcción autónoma, que sin embargo se comunican entre ellos. La red del sector es percibida desde el interior, como un espacio continuo. New Babylon no se detiene en ninguna parte (porque la tierra es redonda); no conoce fronteras (porque ya no hay economías nacionales), ni colectividades (porque la humanidad es fluctuante). Cualquier lugar es accesible a cada uno y a todos. Todo el planeta se convierte en la casa de los habitantes de la tierra. Cada cual cambia de lugar cuando lo desea. La vida es un viaje sin fin a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez que cada vez parece diferente..

{...}



W. G. SEBALD

EL VIAJERO Y SU LAMENTO

Susan Sontag
The Times Literary Supplement
2000

W. G. Sebald, nacido en un poblado alemán en 1944, es uno de esos raros escritores que han convertido al viaje en motivo de grandeza y encanto. Este ensayo traza su perfil literario y se conmueve ante el lenguaje de sus obras, un fluir maravilloso, delicado y denso. Susan Sontag interroga a tres de las novelas de Sebald hasta dar con un proyecto que retrocede ante las devastaciones de la modernidad y medita en torno a los secretos de vidas oscuras. Ofrecemos también una muestra del trabajo de Sebald, sin más ambición que el gusto por la buena literatura.

¿Es todavía posible la grandeza literaria? Ante la decadencia implacable de la ambición literaria, la convergente ascensión del desgano, la verborrea y la crueldad insensible como asuntos normativos de la ficción, ¿qué sería en la actualidad un proyecto literario centrado en la nobleza? La obra de W. G. Sebald es una de las pocas respuestas disponibles a los lectores del idioma inglés.

Vértigo, la tercera novela de Sebald traducida al inglés, fue el punto de partida. Apareció en alemán en 1990, cuando su autor tenía 46 años; tres años después vino *Los emigrantes*; dos años más tarde *Los anillos de Saturno*. Cuando *Los emigrantes* se tradujo al inglés en 1996, la aclamación lindó con la reverencia. Ahí estaba un escritor magistral, maduro, inclusive otoñal en su persona y en sus temas, que había logrado un libro tan extraño como irrefutable. Su lenguaje era maravilloso: delicado, denso, inmerso en la materia de las cosas; y aunque de esto hubiera amplios antecedentes en lengua inglesa, lo que resultaba ajeno y a la vez más persuasivo era la autoridad extraordinaria de la voz de Sebald: su gravedad, sinuosidad, precisión, su libertad frente a toda cohibición debilitadora o toda ironía gratuita.

En los libros de W. G. Sebald, un narrador que lleva el nombre de W. G. Sebald —según se nos recuerda en forma ocasional— viaja para rendir cuenta de la evidencia

de una moral en la naturaleza, retrocede ante las devastaciones de la modernidad, medita en torno a los secretos de vidas oscuras. En alguna jornada de investigación, lanzado por algún recuerdo o noticia de un mundo perdido sin remedio, él recuerda, invoca, alucina, lamenta.

¿Es Sebald el narrador? ¿O es un personaje de ficción a quien el autor ha prestado su nombre, con detalles selectos de su biografía? Nacido en 1944 en un poblado alemán que en sus libros llama "W." (la cubierta lo identifica para nosotros como Wertach im Allgäu), el autor se estableció en Inglaterra durante sus primeros veinte años de edad, y con una carrera académica vigente en la enseñanza de literatura alemana moderna en la Universidad de East Anglia, incluye un puñado de alusiones a estos y algunos otros hechos, y también —con otros documentos autorreferenciales reproducidos en sus libros— un retrato con el grano abierto de él mismo, situado al frente de un enorme cedro



de Líbano en *Los anillos de Saturno*, o la foto de su nuevo pasaporte en *Vértigo*.

Sin embargo, estos libros reclaman con justicia ser considerados como ficción. Y son ficción, no sólo porque hay buenas razones para creer que mucho ha sido inventado o alterado sino porque, seguramente, algo de lo que Sebald narra sucedió en efecto: nombres, lugares, fechas y demás. La ficción y la objetividad, desde luego, no se oponen. Uno de los reclamos fundadores de la novela inglesa es que la historia sea verdadera. Lo característico de una obra de ficción no es que la historia no sea verdadera —bien puede ser verdadera, en parte o en su integridad—, sino su uso o expansión de una variedad de recursos (aun documentos falsos o fraguados) que producen lo que los críticos literarios llaman "el efecto de lo real". Las ficciones de Sebald —y la ilustración visual que las acompaña— proyectan el efecto de lo real a un extremo fulgurante.

Este narrador "real" es un modelo de cons-

trucción literaria: el promeneur solitaire de muchas generaciones de literatura romántica. Un solitario, aun cuando se menciona alguna compañía (como Clara, en el párrafo inicial de *Los emigrantes*), el narrador está listo para salir de viaje a su antojo, a seguir algún arrebato de curiosidad acerca de una vida extinta (como los cuentos de Paul, un querido maestro de primaria en *Los emigrantes*, quien por primera vez lleva al narrador de vuelta a la "nueva Alemania", y como los del tío Adelwath, quien lleva al narrador a Estados Unidos). Otro motivo para el viaje se plantea en *Vértigo* y *Los anillos de Saturno*, donde resulta más evidente que el narrador es asimismo un escritor, con las inquietudes de un escritor y el gusto por la soledad de un escritor. Es frecuente que el narrador empiece el viaje cuando surge alguna crisis. Y, por lo común, el viaje es una indagación, aun cuando la naturaleza de esa indagación no se manifiesta enseguida. He aquí el principio del segundo de los cuatro relatos que conforman

Vértigo:

En octubre de 1980 viajé de Inglaterra, en donde para entonces yo había vivido durante casi 25 años, en un distrito que estaba casi siempre bajo cielos grises, rumbo a Viena, con la esperanza de que un cambio de lugar me ayudaría a superar una etapa de mi vida particularmente difícil. Sin embargo, en Viena descubrí que los días me resultaban demasiado largos, ahora que no estaban ocupados por mi acostumbrada rutina de escribir y hacer trabajos de jardinería, y literalmente no sabía a dónde dirigirme. Salía temprano cada mañana y caminaba sin rumbo ni objetivo por las calles de la ciudad antigua...

Este largo pasaje, titulado "All 'estero" ("En el extranjero"), que lleva al narrador desde Viena a varios lugares del norte de Italia, sigue al capítulo inicial —un brillante ejercicio de escritura concentrada que refiere la biografía del muy viajero Stendhal— y le sigue un

tercer capítulo que relata con brevedad la jornada italiana de otro escritor, "Dr. K.", en algunos sitios visitados por Sebald durante sus viajes a Italia. El cuarto y último capítulo, tan largo como el segundo y complementario de éste, se titula "El retorno in patria" ("Regreso a casa"). Las cuatro narraciones de *Vértigo* bosquejan todos los temas principales de Sebald: los viajes; las vidas de escritores que son también viajeros; el sentirse obsesionado y el estar libre de lastres. Siempre hay visiones de la destrucción. En el primer relato, mientras se recupera de una enfermedad, Stendhal sueña en el gran incendio de Moscú; el último relato finaliza cuando Sebald se duerme sobre el diario de Samuel Pepys y sueña con Londres destruido por el Gran Incendio.

Los emigrantes emplea la misma estructura musical de cuatro movimientos donde la cuarta narración es la más extensa y poderosa. Los viajes de una u otra especie habitan el corazón de toda la narrativa de Sebald: en las peregrinaciones del propio narrador y las vidas, todas de algún modo desplazadas, que el narrador evoca. Comparemos con la primera oración de *Los anillos de Saturno*:

En agosto de 1992, cuando los días caniculares se acercaban a su fin, salí a caminar

por el distrito de Suffolk, con la esperanza de disipar el vacío que se apodera de mí cada vez que concluyo un tramo largo de trabajo.

Los anillos de Saturno es en su integridad el recuento de este viaje a pie realizado con el propósito de disipar el vacío. Pero si el viaje tradicional nos acercaba a la naturaleza, aquí mide los grados de la devastación; el principio del libro nos dice que el narrador estuvo tan abatido al descubrir "las huellas de la destrucción" que un año después de comenzar su viaje debió ingresar a un hospital de Norwich "en un estado de inmovilidad casi total".

Los viajes bajo el signo de Saturno, divisa de la melancolía, son el tema de los tres libros escritos por Sebald en la primera mitad de los noventa. Su punto primordial es la destrucción: de la naturaleza (el lamento por los árboles que destruyó un mal holandés que atacó a los olmos, y por los que destruyó el huracán de 1987 en la penúltima sección de *Los anillos de Saturno*); la destrucción de las ciudades; de los estilos de vida. *Los emigrantes* relata un viaje a Deauville en 1991, en busca tal vez de "algún residuo del pasado" para confirmar que este "lugar de veraneo alguna vez legendario, como cualquier otro lugar que uno visita ahora en cualquier país o continente, estaba agotado, arruinado sin

remedio por el tráfico, las tiendas y boutiques, el instinto insaciable de la destrucción". Y el cuarto relato de *Vértigo*, con el regreso a casa en W. —que el narrador dice no haber revisitado desde su infancia— es una extensa *recherche du temps perdu*.

El clímax de *Los emigrantes*, cuatro relatos acerca de personas que abandonaron su tierra natal, es la evocación desoladora —supuestamente, una memoria en manuscrito— de una idílica infancia germano-judía. El narrador describe su decisión de visitar Kissingen, el pueblo donde el autor pasó su infancia, para observar las huellas que han perdurado de ésta. Dado que Sebald se estableció en lengua inglesa con *Los emigrantes*, y como el personaje de su último relato es un famoso pintor llamado Max Ferber, judío alemán enviado durante su niñez, fuera de la Alemania nazi, a la seguridad de Inglaterra —su madre, que murió con su padre en los campos de concentración, es la autora de la memoria—, el libro fue etiquetado rutinariamente por la mayoría de los reseñistas —sobre todo, aunque no sólo en Estados Unidos— como un ejemplo de "literatura del holocausto". Al terminar un libro de lamentación con el tema extremo de lamento, *Los emigrantes* pudo preparar el desencanto de muchos admiradores de Sebald por la obra que le siguió en traducción, *Los anillos de*

Saturno. Este libro no se divide en narraciones distintas, sino que consiste en una cadena o progresión de historias: una conduce a la otra. En *Los anillos de Saturno*, una mente bien armada especula si acaso Sir Thomas Browne, al visitar Holanda, asistió a la lección de anatomía pintada por Rembrandt; recuerda un interludio romántico en la vida de Chateaubriand durante su exilio en Inglaterra, evoca los nobles esfuerzos de Roger Casement por divulgar las infamias del régimen de Leopoldo en el Congo, cuenta otra vez la infancia en el exilio y las primeras aventuras en el mar de Joseph Conrad: estas y muchas otras historias. En su procesión de anécdotas raras y eruditas, en sus encuentros afectuosos con gente libresca (dos conferencistas de literatura francesa, entre ellos un académico especializado en Flaubert; el traductor y poeta Michael Hamburger), Los anillos de Saturno pudo parecer —luego de la agudeza extrema de *Los emigrantes*— simplemente "literario".

Sería una pena que las expectativas creadas por *Los emigrantes* sobre la obra de Sebald influyeran también en la recepción de *Vértigo*, que esclarece aún más la naturaleza y la urgencia moral de sus relatos de viajes —atentos a lo histórico por sus obsesiones, pero con alcances que son de la ficción—. El viaje libera la mente para el juego de las aso-

ciaciones, para los sufrimientos (y erosiones) de la memoria, para degustar la soledad. La conciencia del narrador solitario es el verdadero protagonista de los libros de Sebald, inclusive cuando hace una de las cosas que mejor sabe hacer: contar y resumir las vidas de otros.

Vértigo es el libro donde la vida del narrador en Inglaterra es menos visible. Y todavía más que los dos libros que le siguieron, este es el autorretrato de una mente: una mente sin sosiego, insatisfecha de manera crónica; una mente atormentada; una mente proclive a las alucinaciones. Al caminar por Viena, cree reconocer al poeta Dante, desterrado de su ciudad bajo condena de ser quemado en la hoguera. En la banca posterior de un vaporetto en Venecia, ve a Ludwig II de Bavaria; al viajar en un autobús por la costa del Lago Garda hacia Riva, ve a un adolescente cuyo aspecto corresponde al de Kafka con exactitud. Este narrador, que se define a sí mismo como un extranjero —al escuchar el parloteo de algunos turistas alemanes en un hotel, él quisiera no haberlos entendido, "o sea, haber sido ciudadano de un mejor país, o de ningún país en absoluto"— es, además, una mente luctuosa. En cierto momento, el narrador afirma no saber si todavía está en la tierra de los vivos, o si ya está en algún otro lugar.

De hecho, él está en ambos: con los vivos y —si la guía es su imaginación— con los póstumos también. Un viaje es con frecuencia una nueva visita. Es el retorno a un lugar, a consecuencia de algún asunto inconcluso, para buscar el origen de un recuerdo, para repetir (o completar) una experiencia; para entregarse uno mismo —como en la cuarta narración de *Los emigrantes*— a las revelaciones más concluyentes y devastadoras. Estos actos heroicos del recuerdo y la búsqueda de sus orígenes traen consigo su precio. Parte del poderío de *Vértigo* es que atiende más el costo de este esfuerzo. (*Vértigo*, la palabra empleada para traducir el título alemán *Schwindel*. *Gefühle* —a grandes rasgos: Mal de altura. Sentimiento— apenas sugiere todas las clases de pánico, apatía y desorientación que narra el libro).

Vértigo cuenta la forma como el narrador, luego de llegar a Viena, camina tanto que al regresar al hotel descubre que sus zapatos caen en pedazos. En *Los anillos de Saturno*, y sobre todo en *Los emigrantes*, la mente se concentra menos en sí misma; el narrador es más elusivo. Más que en los libros posteriores, *Vértigo* aborda la conciencia doliente del propio narrador. Pero en la angustia mental invocada de forma lacónica que aguijonea la tranquilidad del narrador, la conciencia inteligente nunca es solipsista,

como sucede en la literatura de menor alcance.

El sostén de la conciencia fluctuante del narrador reside en el espacio y la vivacidad de los detalles. Como el viaje es el principio generador de la actividad mental en los libros de Sebald, desplazarse en el espacio brinda un estímulo kinético a sus descripciones maravillosas, en especial sus paisajes. He aquí un narrador en propulsión.

¿Dónde hemos escuchado en lengua inglesa una voz de tal exactitud y confianza, tan directa al expresar el sentimiento y sin embargo tan respetuosamente devota del registro de "lo real"? Podemos citar a D. H. Lawrence y al Naipaul de *El enigma de la llegada*, aunque poco hay en ellos de la desolación apasionada de la voz de Sebald. Para esto, uno debe considerar una genealogía alemana. Jean Paul, Franz Grillparzer, Adalbert Stifter, Robert Walser, el Hofmannsthal de *La carta de Lord Chandos* y Thomas Bernhard son algunas afinidades de este maestro contemporáneo de la literatura de lamentación y ansiedad mental. El consenso acerca de la mayor parte de la literatura inglesa del siglo pasado ha decretado que las perturbaciones líricas y elegiacas son inadecuadas para la ficción: sobrecargada, pretenciosa. (Incluso una gran novela, tan excepcional como *Las olas*, de Virginia Woolf, no se ha

librado de estos rigores.) La literatura alemana de la posguerra, preocupada por la manera en que la grandeza del arte y la literatura del pasado —particularmente del romanticismo alemán— demostró su afinidad con la conformación de mitos del totalitarismo, sospechaba de cualquier cosa que se pareciera a la evocación romántica o nostálgica del pasado. De ahí tal vez que sólo un escritor alemán radicado en el extranjero de modo permanente, en las inmediaciones de una literatura con una predilección moderna por lo anti-sublime, pudo lograr un tono de semejante convicción y nobleza.

Además del fervor moral y los dones compasivos del narrador (aquí se aparta de Bernhard), lo que mantiene su escritura siempre fresca, y nunca meramente retórica, es el desbordamiento que nombra y visualiza en palabras; esto, más el recurso siempre sorpresivo de las ilustraciones. Imágenes de boletos de tren, la hoja desgarrada de un diario de bolsillo, dibujos, una tarjeta de visita, recortes de periódico, el detalle de un cuadro y desde luego fotografías, con el encanto y en muchos casos la imperfección de las reliquias. Así, en un momento de *Vértigo*, el narrador pierde su pasaporte; o, más bien, se lo pierden en el hotel. Y ahí está el documento creado por la policía de Riva, en el cual — un toque de misterio— la tinta en la G de W.

G. Sebald está incompleta; y ahí está el nuevo pasaporte, con la fotografía tomada por el consulado de Alemania en Milán. (En efecto, este extranjero profesional viaja con pasaporte alemán o, por lo menos, así lo hizo en 1987.) En *Los emigrantes*, estos documentos visuales parecían talismanes. Y es probable que no todos fueran auténticos. En *Los anillos de Saturno*, con menor interés, parecen simplemente ilustrativos. Si el narrador habla de Swinburne, hay un pequeño retrato de Swinburne en medio de la página; si relata una visita a un cementerio en Suffolk, donde ha captado su atención el monumento funerario de una mujer fallecida en 1799, el cual describe en detalle, desde el empalagoso epitafio hasta los agujeros perforados en la piedra de los bordes superiores por los cuatro lados, tenemos también una pequeña y borrosa fotografía de la tumba, otra vez en medio de la página.

En *Vértigo*, los documentos tienen un mensaje más incisivo. Nos dicen: "lo que les hemos contado es cierto" —algo que, por lo común, el lector de ficción difícilmente espera—. Ofrecer cualquier tipo de evidencia es dotar a lo descrito con palabras de un excedente misterioso de pathos. Las fotografías y otras reliquias reproducidas en la página conforman un índice exquisito del transcurso del pasado.

En ocasiones se parece a los deva-

neos de Tristram Shandy: el autor está intimando con nosotros. En otros momentos, estas reliquias visuales proferidas con insistencia parecen un desafío insolente a la suficiencia de lo verbal. Con todo, como Sebald apunta en *Los anillos de Saturno* al describir una aparición favorita —la Sala de Lectura de los Marineros en Southwold, donde examina las anotaciones del cuaderno de bitácora de una patrulla marina anclada lejos de los muelles en el otoño de 1914—:

“Cada vez que descifro uno de estos registros me asombra que un rastro desvanecido en el aire o el agua durante tanto tiempo permanezca visible en este papel.”

Y continúa, al cerrar la cubierta veteada del cuaderno de bitácora y considerar “la misteriosa supervivencia de la palabra escrita”.

Susan Sontag.

Traducción de Roberto Diego Ortega



En enero de 1984 me llegó la noticia de que Paul Beryter, que fuera mi maestro en la escuela primaria, había puesto fin a su vida la noche del 30 de diciembre, es decir, una semana después de cumplir los setenta y cuatro años, tendiéndose en las vías del tren a las afueras de S. (...)

Cormac McCarthy

LA CARRETERA

LA CARRETERA
de MCCARTHY, CORMAC
Mondadori, Barcelona, 2007

El tópic de la carretera como viaje iniciático; de hecho, este viaje también es iniciático, con dos peculiaridades: se nos hurta el principio, y el fin. No hay objetivo, ni siquiera aprendizaje en el sentido típico.

“Ten presente que las cosas que te metes en la cabeza están ahí para siempre. Quizá deberías pensar en eso... Olvidas lo que quieres recordar y recuerdas lo que quieres olvidar”

<http://www.hislibris.com/la-carretera-cormac-mccarthy/>
Nando

Un padre y su hijo emprenden un viaje de salvación buscando el mar.

Desde las montañas del interior, el llano y la costa, recorren un paisaje arrasado, infinitamente quemado y cubierto de cenizas en donde la única presencia con vida es la de los hombres y la del ladrido de un perro. Todo lo demás, alrededor y visto desde la carretera, está muerto y extinguido.

Su viaje, de vida y de muerte permanente, se ve amenazado por la ausencia de alimentos y por la presencia de bandas de caníbales. Solo se tienen el uno al otro, siendo la razón de la existencia de ambos la vida del otro.

Viaje de supervivencia, de iniciación y de búsqueda, como en muchas de sus otras novelas, y en este caso tan real y cruda como la obligación por la necesidad de comer y en definitiva de vivir.

Desde la primera página el lector se hace una pregunta desasosegante, perfectamente intuitiva dada la condición de los protagonistas, padre e hijo que solo ha conocido ese mundo desde que nació, y que según avanza la novela golpea en el ánimo, cada vez más sombrío del mismo.

Sí, un argumento con una lógica perfecta y aplastante, que como digo hace que el lector se plantee las preguntas más oportunas y que quedan resueltas con la habitual maestría de este genio de la literatura norteamericana.

La trama es tan básica como feroz, con un planteamiento propio de un cuento de niños en donde, según palabras textuales del hijo, están “los buenos y los malos” y que como le contesta otro superviviente: “No. No comemos personas”.

A partir de aquí nos podemos imaginar todo. E intuir, según determinados pasajes, terribles, de la historia, la condición de algunos hombres y el horroroso sometimiento de otros.

«En sus lomos había dibujos vermiformes que eran mapas del mundo en su devenir. Mapas y laberintos. De una cosa que no tenía vuelta atrás. Ni posibilidad de arreglo. En las profundas cañadas donde vivían todo era más viejo que el hombre y murmuraba misterio.»

Y aquí también entra en juego la imaginación del lector, que descubre, sin que sea necesaria una descripción precisa de hechos y situaciones, la barbarie inhumana de ese mundo, siendo lo peor, como siempre, lo que no se cuenta.

Habitual en su forma de narrar y de presentar los hechos, McCarthy omite cualquier referencia que explique la existencia de ese contexto, de manera que la lectura de la novela se hace más terrible en tanto en cuanto no hay una explicación real y racional que nos permita racionalizar el horror que envuelve a los personajes. Se deduce que todo es producto de una guerra nuclear pero las referencias directas a ella son nulas en toda la novela y realmente ni importa ni es necesario conocerlas.

La presencia del niño en semejante escenario contribuye a esa permanente sensación de pesadumbre y desasosiego mientras se lee la novela. Por el contrario, lo que más conmueve

de toda la historia es el amor que hay entre ambos personajes. Y, también, la tristeza que provoca el pensar en la posibilidad de desamparo producida por una más que posible ausencia de cualquiera de los dos personajes

Curiosamente, a pesar de situar a unos personajes y desarrollar una historia en un ambiente tan apocalíptico, la novela carece del tono tan reveladoramente apocalíptico de Meridiano de sangre.

Por no haber, no hay ninguna reflexión en extensión y profundidad de la situación tan extrema que están viviendo el padre y el hijo o del mundo que les rodea; solo hay breves esbozos y pensamientos breves que dan más desasosiego, si cabe, a la narración. Hay uno, especialmente demoledor: "No hay un solo profeta en la larga crónica de la Tierra que no encuentre hoy aquí su razón de ser. Tenáis razón, hablarais lo que hablarais". Esto y poco más.

La narración es precisa y muy sencilla completamente alejada de la recreación épica y abrumadora de Meridiano de Sangre estando esta última en perfecta consonancia con la omnipresente y ciclópea figura del juez Holden y del inmenso paisaje de la frontera.

Aquí los personajes son sencillos, la historia es sencilla y la forma de narrar encaja a la perfección con esa fluidez tan notable que tiene el argumento.

En La carretera, el paisaje también es elocuente como lo es el cielo, siempre gris donde nunca se ve el sol, los ríos negros, el frío intenso, la oscuridad y el eterno silencio.

No hay tregua, ni nada a lo que agarrarse, uno sigue leyendo y va quedándose sin esperanza y sin aliento como los personajes mismos.

El final se relee, casi con el alma rota y por los suelos.

Jack Kerouac

Bruce Chatwin

James Cambell, *Loca sabiduría* , Barcelona, Alba, 2000.

Nicholas Shakespeare, *Bruce Chatwin* , Barcelona, Muchnik, 2000.

Verano de 1962. Bruce Chatwin se encuentra a su hermano pequeño, Hugh, en medio de la Via Veneto, en el centro de Roma. Es un encuentro casual. El futuro escritor, de veintidós años, se dirigía hacia Grecia; Hugh, de diecisiete, se encontraba en el tramo final de una odisea de quince mil kilómetros en autostop por toda África. Ambos llevaban el impulso nómada en los genes. Tal vez más de una de la personas que se lo encontró en la carretera consideró que aquel teenager era un beatnik , porque la era postbeat comenzaba justo en el momento en que los hermanos Chatwin empezaban a merodear por el mundo; cada vez eran más los mochileros que se iban a Tánger o al Lejano Oriente tras los pasos de Ginsberg, Burroughs y compañía. Había pasado justo un año desde la desaparición de Big Table , la revista por excelencia de la generación beat. En 1961, Jack Kerouac ya había publicado todos sus libros importantes, alcoholizado, hundido, se encaminaba hacia una muerte que habría de sorprenderle frente

al televisor, sentado, él que había sido puro movimiento, ocho años más tarde.

Acabados los años cincuenta, pues, la generación beat (latido, ritmo, golpe), como tal, había pasado a mejor vida.

Nadie como el binomio que forman Jack Kerouac y Bruce Chatwin sintetizan tan bien qué ha significado el viaje para la literatura en la segunda mitad del siglo XX, ni tan siquiera Paul Bowles, a quien una juventud en el París de entreguerras sitúa fuera -o por encima- de esos límites temporales. Para Kerouac el viaje fue huida, fue libertad, fue una invención de sí mismo y de la geografía de un país que se obstinaba en verse a sí mismo como algo que ya no era. Para Chatwin el viaje fue huida, fue búsqueda, fue una paciente construcción de una personalidad literaria, en un mundo que empequeñecía a paso de bota de siete leguas, cuyos aviones permitían colonizar, en cada periplo, una parte distinta del globo. *On the*

Para Chatwin, el papel del arqueólogo no era el de enumerar datos, sino el de contar una historia.

road es la obra de un escritor joven en un país joven; *En la Patagonia* es el libro de un hombre maduro que se va a la otra punta del mundo, porque quiere abandonar un país (un continente) demasiado viejo.

(...) La transgresión también une las trayectorias de ambos: reivindicaron, como Rimbaud, el exceso.

La diferencia fundamental entre Kerouac y Chatwin es que el primero necesitó de su musa Neal Cassady, en cambio, el segundo no tuvo más musa que sí mismo.

El norteamericano se auto-identificaba como un Melville post-atómico, esto es, como un creador, no como un personaje creado. Chatwin, en cambio, se inventó, se reinventó, se volvió a inventar una vez más y otra; su vida fue una fabulación constante acerca de sí mismo. Comparten, pues, esa capacidad de convertir unas vidas que, a la postre, no distan tanto de la de innumerables nómadas en auténticos mitos literarios. Ambos tenían una palabra magnética. Una voz capaz de hechizar

Entonces, sin previo aviso, sobrevino el viaje que lo cambió todo. En el caso de Kerouac fue un coast to coast con su mitad andrógina; en el de Chatwin: La Patagonia.

con relatos hiperbólicos de vivencias pretéritas o de proyectos que jamás llegarían a realizarse. Castillos de naipes. Bellísimos castillos de naipes. Hipnóticos. Literarios.

(Lateral 77. Mayo de 2001)

<http://www.jorgecarrion.com/bibliotecaUnaTra.htm>

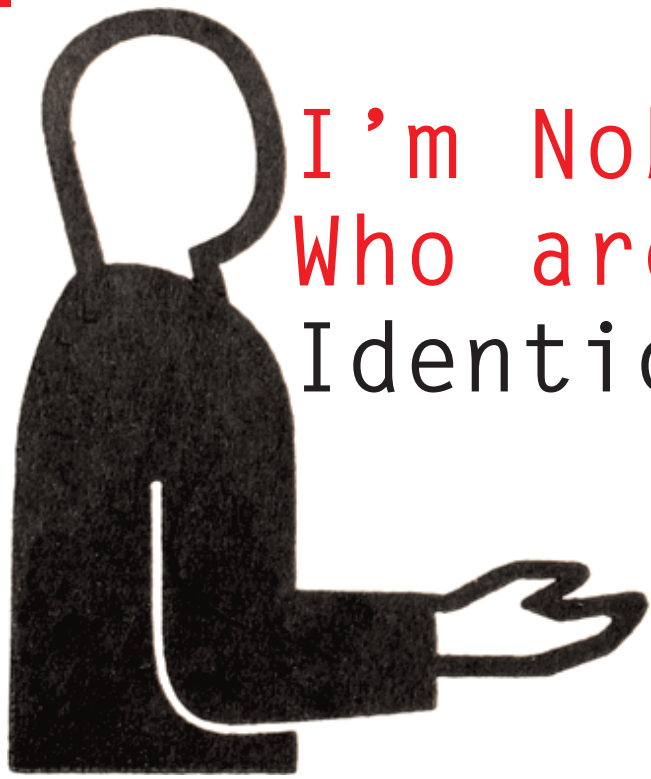


" Pero entonces bailaban por las calles como peonzas enloquecidas, y yo vacilaba tras ellos como he estado haciendo toda mi vida, mientras sigo a la gente que me interesa, porque la única gente que me interesa es la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde, arde como fabulosos cohetes amarillos explotando igual que arañas entre las estrellas. "

En el camino, Jack Kerouac

Q W I Z A S
9 U ! S O
> E C ! P ...

5



I'm Nobody!
Who are you?
Identities?



LJΓΓFΓ



MFC+!

F4C]F2FΓ

C]FΓMΓ-

ΓΓFΓΓΓC>C

C]C]ΓΓSΓC]C]C]C]

MΓSΓM]C]



Revista periódica

Nº 

Dirección:

Antonio Rabazas

Coordinación

Fernando Baños

ferbanos@yahoo.es

Rocío González

rgclot@gmail.com

Santiago Piñol

elbuzondesanti@gmail.com

Programa Oficial de Posgrado de BBAA
Master en Arte Creación e Investigación

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas de Madrid



Dibujo y
Estrategias
de Identidad:
El cuerpo,
la memoria
y el Lugar



M A C + !

Edición e impresión:

Campus Digital, S.L.

CIF: B 83 85 53 04

C/. General Dávila, 11, local

28003, Madrid. España

ISSN 1889-4097

Depósito legal: M-12011-2009

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incesantes
en otro cuerpo nuevo.
Solsticios y equinoccios alumbraron
con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenario de mi carne
trepando por los siglos y los huesos.
De su pasaje lento y doloroso
de su huida hasta el fin, sobreviviendo
naufragios, aferrándose
al último suspiro de los muertos,
yo no soy más que el resultado, el fruto,
lo que queda, podrido, entre los restos;
esto que veis aquí,
tan sólo esto:
un escombros tenaz, que se resiste
a su ruina, que lucha contra el viento,
que avanza por caminos que no llevan
a ningún sitio. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento...

Incluido en Antología poética. Ángel González. Introducción de Luis Izquierdo. El libro de bolsillo n. 920. Alianza Editorial. Madrid. Segunda reimpresión 1996.

I 'M nobody! Who are you?
Soy nadie. ¿Tú quién eres?

Are you nobody, too?
¿Eres tú también nadie?

Then there's a pair of us—don't
Ya somos dos entonces. No lo digas:

tell!

They'd banish us, you know.
lo contarían, sabes.

How dreary to be somebody!
Qué tristeza ser alguien,

How public, like a frog
qué público: como una rana

To tell your name the livelong day
decir el propio nombre junio entero

To an admiring bog!
para una charca admiradora.



Walker Evans, 1937

Philip K. Dick

Confesiones de un Artista de Mierda

Sacadas de una carta fechada el 19 de enero de 1975:

Paul Williams (Nueva York, febrero, 1975) en su introducción al libro de Philip K. Dick, adjunta el siguiente texto del propio Dick a propósito de Confesiones...:

«Cuando escribí Confesiones, tenía la idea de crear al protagonista más idiota, ignorante y carente de sentido común, un conjunto andante de creencias y opiniones estúpidas... un proscrito de nuestra sociedad, un hombre completamente marginal que ve todo desde el exterior y, por lo tanto, debe adivinar qué está pasando.

En la edad media vivió un Isidoro de Sevilla, España, que escribió una enciclopedia, la más corta que se hubiera redactado jamás: si no recuerdo mal, tenía unas treinta y cinco páginas. Entonces no me di cuenta de lo ignorantes que eran hasta que descubrí que la enciclopedia de Isidoro de Sevilla fue considerada una obra maestra de compilaciones eruditas durante un tiempo infernalmente largo.

En ese momento, allá por los años 50, se me ocurrió preguntarme: ¿Y si creara a un Isidoro moderno, éste de Sevilla, California, y le hiciera escribir algo para nuestra época, similar a lo de Isidoro, de Sevilla, España? ¿Cómo sería su análogo? Sin ninguna duda, una persona esquizoide, un solitario, como mi protagonista. Pero además, y lo más

importante de todo, quería mostrar que este proscrito ignorante también era un hombre, igual que nosotros; tiene el mismo corazón que nosotros, y, a veces, es una buena persona.

Al leer la novela ahora, me sorprende descubrir que estoy aún más de acuerdo en que este Jack Isidore de Sevilla, California, no es ningún estúpido; me sorprende ver cómo, bajo la superficie de su parloteo constante, posee una especie de subconsciente astutamente evaluador que ve, quizá, de forma más oscura en los acontecimientos. ¡Pero, mierda... al terminar de leer la novela, y para mi asombro, pensé que tal vez el viejo Jack Isidore tenga razón! Quizá no sólo vea tan bien como nosotros, sino —increíblemente, realmente— algo mejor.

En otras palabras, sentía simpatía por él cuando escribí el libro en los años 50; sin embargo, ahora creo que siento incluso más simpatía, como si el tiempo hubiera reivindicado a Jack Isidore. Las opiniones a las que con tanto dolor ha llegado, de algún modo extraño y hermoso, carecen de los prejuicios que nos dictan al resto de nosotros lo que, llueva o truene, debe ser verdad y lo que no debe serlo. Jack Isidore empieza sin prejuicios, coge su información de donde puede encontrarla, y termina con conclusiones grotescas pero, curiosamente, auténticas. Como

¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?

Yo... he visto cosas que vosotros no creeríais... atacar naves en llamas más allá de Orión, he visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la puerta Tannhäuser.

Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia.

Es hora de morir.

Roy Batty (Blade Runner, 1982)



un observador de otro planeta, es una especie de sociólogo de los barrios bajos que está entre nosotros. Me gusta; lo apruebo. Me pregunto si dentro de otros veinte años sus opiniones no parecerán más acertadas. En muchos aspectos es una persona superior.

Al final, por ejemplo, cuando se da cuenta de que estaba equivocado, de que el mundo no va a terminar, es capaz de sobrevivir a esa extraordinaria (para él) comprensión; se adapta. Me gustaría saber si nosotros seríamos capaces de hacerlo tan bien si descubriéramos que él tenía razón y que nosotros estábamos equivocados. Pero, quizá lo más importante de todo, tal como el mismo Jack observó, ¿no fuimos testigos de cómo unos seres humanos normales, los cuerdos, los educados y equilibrados, se destruían a sí mismos de manera horrible mientras Jack lograba mantenerse casi siempre al margen de cualquier maldad moral?

Si su sentido común, su juicio práctico en lo referente a lo que es y lo que puede o no puede hacer, está jodido, ¿qué me dices de su negativa a dejarse llevar hacia actos criminales y perversos? Permanece libre.

Desde un punto de vista realista, se encuentra perdido y maldito; sin embargo, desde un punto de vista moral, espiritual si lo prefieres, termina inmaculado... y sin duda alguna,

es su victoria, y una medida de su astuto discernimiento, que lo comprenda y así lo haga notar.

De modo que Jack posee un grado enorme de perspicacia sobre sí mismo y sobre el mundo que le rodea. No es ningún estúpido. Desde un punto de vista de mera supervivencia, quizá lo consiga (y debería hacerlo). Tal vez, como el Emperador Claudio de Roma, como «El Idiota», es uno de los tontos a los que Dios favorece; quizá sea una verdadera reencarnación de Percival, el tonto inocente de las leyendas medievales... en ese caso, nos sería de gran ayuda, y muchos más como él.

Este hombre clemente, capaz de evaluar sin prejuicios (en el análisis final) los corazones y actos de otros seres humanos, es, para mí, una especie de héroe romántico; me basé en mí mismo cuando lo escribí, y ahora, después de leer el libro muchos años después, me complace mi modelo interior, mi otro yo, Jack Isidore de Sevilla, California: un hombre menos egoísta que yo, más amable y, de una manera profunda, una mejor persona».

Rineke Dijkstra

En 1991 Rineke Dijkstra (Sittard, Holanda, 1959), después de haber nadado bastante rato, salió cansada de la piscina y decidió hacerse un autorretrato. Hasta entonces había trabajado para revistas y por encargo, pero aquella foto en que aparecía agotada, lejos de lo que podía ser su imagen normal, mostrándola vulnerable, marcó el comienzo de su trayectoria personal.



Rineke Dijkstra *Self Portrait, Marnixbad*, Amsterdam, 1991

Desde entonces ha fotografiado a personas en un momento de distracción, de fatiga, de cambio, de adaptación a situaciones desconocidas o de tránsito en la construcción de su identidad y se ha convertido en una de las artistas de referencia en el panorama internacional. El Autorretrato que desencadenó su trayectoria se muestra en CaixaForum junto a setenta fotografías de sus series más importantes y a dos videoinstalaciones, la mayoría protagonizadas por adolescentes.

"Aunque mi trabajo pueda referirse a una tipología, también quiero mostrar que cada uno es único", afirma Dijkstra.

En Los retratos en la playa, su primera serie, retrata a niños y adolescentes en playas de Estados Unidos, Polonia, Inglaterra, Ucrania y Croacia entre 1992 y 1996 con el mar y el cielo como fondo y puntos de vista casi idénticos. En Maternidades retrata a jóvenes madres justo después del parto, con las marcas del trance aún visibles y abrazando al bebé "como un animal salvaje protegiendo a su cría".

Fragmento de texto prensa de La Fabrica Galería, a propósito de la exposición "Park Portraits" 25-02-2009

(...)

El trabajo de Dijkstra es paradigmático de una nueva manera de interrogar la realidad en busca de respuestas contemporáneas sobre la identidad, las relaciones familiares y culturales, la naturaleza y el lenguaje. Sus imágenes equilibradas y neutras son la representación de una falsa simplicidad que no deja indiferente al que se sitúa delante de ellas. Situaciones de calma y estados de extraña armonía en los personajes, descolocan al espectador, que siente cierta incomodidad ante una imagen que inquieta por su fragilidad o por la intemporalidad que interpreta.

En sus diferentes series consigue elaborar una nueva interpretación de la representación del individuo en el sentido clásico. Sus retratos buscan en el presente una expresión clásica, tanto en el aspecto formal como en su contenido. La artista construye, mediante la elección de los lugares que ocupan las personas, lugares que son, en cierto modo, los escenarios para sus fotografías. Dijkstra dibuja y construye estos lugares mediante su encuadre, tanto si son exteriores como interiores. El paisaje entonces es el decorado: proporciona la cons-

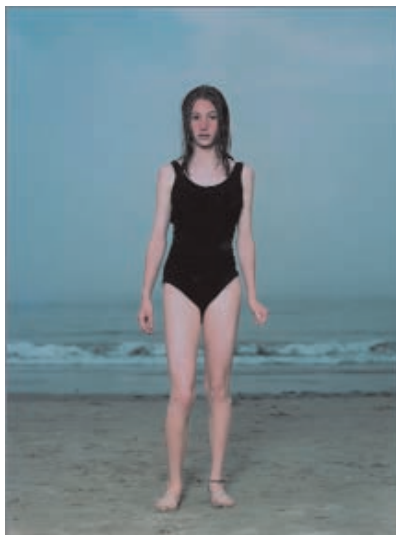


Rineke Dijkstra *Kolobrez, Poland July 23- 1992*

trucción de la imagen, es el fondo sobre el que se incorpora la figura.

Las composiciones de Rineke Dijkstra responden a un gran clasicismo formal que recuerda en cierto modo al de los retratos de Thomas Ruff o las imágenes de edificios industriales de los Becher. Sus fotografías anteriores partían siempre de los mismos elementos: figuras centrales aisladas sobre fondos neutros. De este modo, no deja que el espectador se distraiga, permitiéndole concentrarse en todos los detalles que definen la identidad de los protagonistas.

Los retratos de Dijkstra son de una gran intensidad psicológica y casi siempre muestran un momento de tránsito en la vida del representado, ya sea una madre que acaba de dar a luz o un niño a punto de entrar en la pubertad. La engañosa simplicidad del trabajo de Dijkstra esconde un gran sentido de la composición y una sensibilidad plástica que conecta con la pintura de Ingres, Rembrandt o de los pintores flamencos. En fotografía los referentes de la artista son Diane Arbus y August Sander. Como en el caso de las fotografías de Arbus, las imágenes de Dijkstra resultan inquietantes bajo una apariencia de normalidad. Como en los retratos de Sander de personas del siglo XX,



Rineke Dijkstra *Coney Island-New York, USA, June 20- 1993*

sus series tienden a la abstracción y al concepto. Rineke Dijkstra crea retratos que nos constituyen ningún ritual de afirmación representativo, sino que dan lugar a un equilibrio en la representación de individualidades, de especificidades correspondientes a determinados grupos y también de generalidades, de una existencia humana universal (frente al nacimiento y a la muerte). Y con ello consigue crear una interpretación muy personal del retrato clásico.

En la época de las poses agresivas, de los gritos agudos, con esta presencia callada, plena, Dijkstra crea una nueva forma de la monumentalidad y una nueva forma de la belleza en el retrato fotográfico. El lenguaje visual que utiliza Dijkstra para indicar lo escondido y lo visible no es retórico, sino modesto en extremo. No obstante, el silencio introvertido que muestran los retratados llega a alcanzar una presencia casi monumental, que atrapa de forma inequívoca al espectador y de la que no es fácil liberarse.

Cindy Sherman

"En el espacio de la representación uno es siempre otro"

Cindy Sherman

Cindy Sherman Untitled, Film-Still -03, 1977 -10, 1978 -30, 1979.



El primer y más acreditado trabajo de Cindy Sherman es una larga serie de fotografías en blanco y negro titulada *Untitled film stills*.

En ellas, Sherman posa en todos los roles imaginables de las actrices de *serie-B*, al encarnar con una intención ciertamente paródica, las construcciones de lo femenino en el imaginario colectivo, las cuestiona, las desestabiliza.

Las series de los *Films Stills* de Cindy Sherman son clarificadoras, pues no son autorretratos. Obviamente es la propia Cindy la que da soporte al retrato, pero sólo a su "representación" a su fabulación identitaria, llevando al máximo la confusión entre realidad y representación, las imágenes aquí manifiestan su gran capacidad y poder de manipulación.

En las fotografías de Sherman se desestabiliza el concepto mismo de identidad, que ya no es concebida como algo dado, acabado, estable, sino como un constante devenir, un proceso, una construcción siempre inacabada, contingente, precaria. Utiliza el mismo código que el orden simbólico emplea para hablar de las mujeres y lo subvierte contra él, para mostrar la artificialidad, la convencionalidad de los



Sherman Cindy Untitled Film Still -6, 1977-79.



Cindy Sherman -Untitled-Film-Still- 16-1978



Cindy Sherman -Untitled-Film-Still-12-1978



Cindy Sherman -Untitled -Film Still-14-1978

Cindy Sherman -Untitled-Film-Still-21-1978



discursos acerca de lo femenino y del sistema que los genera.

Al mostrar a lo femenino como una parodia, Sherman sigue las propuestas de los estudios feministas, especialmente de teóricos como Judith Butler, quien propone que la identidad de género es un cons-

tructo cultural, propio de un tiempo y un espacio determinados; un producto de la performatividad, es decir, que devenimos hombres o mujeres al actuar como tales, según el imaginario colectivo en que nos toca vivir.



Cindy Sherman-Untitled-Film-Still-07-1978.



Cindy Sherman-Untitled-Film-Still-13-1978.

Chris Marker

La Jetée,

1962, 29 min, Francia

Una paradoja temporal e identitaria en imágenes fijas que mezcla los años sesenta con un futuro post-apocalíptico

Chris Marker, realizador radicalmente experimental, crea una fantasía futurista a partir de una obsesión personal: la memoria como escaparate y bastión del tiempo. En este cortometraje conocemos la historia de un hombre que tiene un sueño recurrente en imágenes fragmentadas: un rostro de mujer, un aeropuerto, un niño.

La fragmentación del tiempo es algo recurrente en los trabajos de Chris Marker, de la misma forma que lo es su conceptualización de memoria, los recuerdos nunca acceden a nuestro cerebro de manera lineal, sino como saltos temporales.

SHANGRI-LA. Derivas y Ficciones Aparte Nº 1 - Octubre-Diciembre 2006
Carpeta Chris Marker

LA ESPERANZA COMO CONSCIENCIA Y REPRESENTACIÓN

Nacho Cagiga

Ahora que parece que un cineasta como Chris Marker ha sobrepasado la frontera del cine de militancia, del documental político y del ensayo audiovisual, su figura empieza a ser cada vez más y más conocida por un público que supera el ámbito de lo alternativo y los templos culturales. Embarcado en aventuras museísticas, ampliando su campo de acción hacia territorios propios de la video-instalación, el cd-rom, los proyectos internaúticos o las exposiciones, Marker sigue realizando en la actualidad vídeos que nos remiten a su etapa de cineasta. De hecho, su filmografía parece repetirse en un movimiento en espiral cuya dirección sigue siendo tan oscura como lo era al principio de su obra. Su quehacer se reinventa dentro de un lógico devenir al que él mismo siempre se ha opuesto. Nunca se ha querido preguntar acerca de su deambular como autor, y defiende el derecho a dejarse llevar por la marea de lo impredecible. Sigo pensando que las claves para enten-



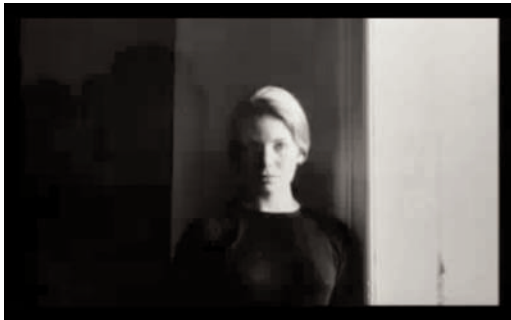
“el filme se mueve en un territorio escurridizo que va desde el diario poético y el cuaderno de viajes hasta el ensayo, la experimentación formal de la narración, el documental o, incluso, el relato epistolar.”

der su producción, o intentar acercarse a ella con una cierta coherencia al menos, nos remiten ineludiblemente hacia sus trabajos cinematográficos. Si hacemos un recorrido por algunos de sus hitos, veremos que hay en él una querencia hacia ciertos paisajes y retratos. A través de esos paisajes se despliega ante nuestra mirada la geografía de una esperanza que renuncia a toda clase de poder. Como en su temprana *Carta de Siberia (1957)*, donde aparecía su crítica hacia la burocracia soviética, o de *Sans soleil (1983)*, desde cuyos contornos podía hablarnos de "esos dos polos extremos de la supervivencia: África y Japón". O, por poner otro ejemplo, después de las desencantadas historias parisinas de *Le joli mai (1963)*, nos ha acercado recientemente a la microcrónica de un París subsumido en la globalización con sus *Chats perchés (2004)*. Por otro lado, sus retratos de otros artistas, cineastas, escritores, creadores o intérpretes, como Yves Montand, Akira Kurosawa, Andrei Tarkovski, François Maspéro, o Roberto Matta, son testimonios en contra del oscurantismo y a favor de un existencialismo humanístico que no excluye sus bestiarios y declaraciones de amor

hacia sus animales favoritos, a saber, el gato, la lechuza, el elefante,... siempre presentes y admirados, en un discurso que relativiza la presencia humana en la naturaleza.

Finalmente, *La Jetée (1962)*, su foto-novela, construida en base a una sucesión de fotos-fijas, al igual que su inventario personal *Si j'avais quatre dromadaires (1966)*, y que constituyen conjuntamente con su ficción documental *Level 5 (1997)* una suerte de tríptico falsario, que supone para mí la quintaesencia irreductible de su filmografía.

Estos itinerarios por entre los que avanza, realizados entre la ficción y el documental, entre la imaginación y la memoria, revelan la ruta maestra de Chris Marker. Como él mismo parece haber dicho, "*la verdad puede que no sea la meta, pero sí el camino*", y así en el continuo desplazamiento con el que nos convierte en compañeros de fatigas de sus viajes, nos acerca al límite mínimo de memoria que nos permita traspasar el umbral hacia la posibilidad de unas formas de vida que no se encuentren sujetas constantemente a la explotación y la humillación de los unos sobre los otros, para creer que la felicidad humana es



"El mecanismo regulador de una cultura del recuerdo precisa algo más que el mero documento, algo más que la referencia a un acontecimiento histórico o a una circunstancia (1)".

posible, no como una realidad ausente de sufrimiento y compasión, sino por el contrario como la consciencia abierta de quienes piensan como él mismo, que mientras haya una persona oprimida todos estamos sujetos a la opresión.

Al final, lo que nos queda tras la multiplicidad de máscaras es el autorretrato de un hombre que nos ha hablado de su tiempo con la cámara a la altura de sus ojos, y de paso, mantenido en la sombra, nos ha hablado de sí mismo, de su vida, de sus amigos, sus animales favoritos, sus sueños y su realidad cotidiana. Me parece que su visión del mundo ha conseguido plasmar el poder y la humildad que él pedía para cada una de sus imágenes, el mismo poder y humildad que tenía la magdalena proustiana.

El poder y la humildad de evocar nuestra propia memoria y hacerla amalgamada parte de la memoria del mundo.
(...)Dejemos pues hablar al viento, a ese aliento que nos llega de un extraño y lejano país, el país de la esperanza, desde el que surge la figura y la obra de este enigmático autor al que hemos convenido en llamar Chris Marker.

1. Blümlinger, Christa, *"Lo imaginario de la imagen documental. Sobre Level Five de Chris Marker"*, en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta* (Coords. Nuria Enguita, Marcelo Expósito y Esther Regueira, Ediciones de la Mirada/Fundació Antoni Tàpies, Valencia/Barcelona, 2000) pág.51.

Jost, François; Gaudreault, André: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona:Paidós,1995.

Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Zizek, Slavoj: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate, 2006.





ES TAN OSCURO

MAS NO TAN DULCE

Juan José Gómez Molina

1943 - 2007

La Piel en la Mirada

Juan José Gómez Molina.

Prologo y comisariado: Antonio Rabazas.

LA PIEL EN LA MIRADA.

Editado por el Centro Cultural Conde Duque. Madrid. 2001

El cuerpo humano, el desnudo, la piel, han sido los territorios privilegiados de todos sus proyectos. Formado en el conceptualismo semiológico de los años setenta, su obra es una reivindicación del arte como un territorio de la autoconciencia, evidenciada en la experiencia desde la que se construye el trabajo. La obra es tanto el entrañable acto de relación con las personas que participan en los proyectos como el documento final expuesto.

Breves fragmentos de una entrevista publicada en catálogo La Piel en la Mirada:

(::) Antonio Rabazas- Una de las cosas que te iba a preguntar, era si considerabas que tus fotografías son acciones documentadas...

JJGM- Sí, pienso que quizá ése es el valor que tienen, incluidas las de Carcelén o las de la Casa de Campo, todas ellas son acciones documentadas. En el fondo, lo que para mí es una acción creadora, la que me permite percibir la realidad y convertir la imagen en una esfinge a la cual yo pregunto cosas, a través de las que puedo comprender lo que me está pasando, reside en esos hechos. En realidad, yo estoy provocando hechos que dan origen a imágenes desde las que el espectador va a poder comprender. De ahí el que pidiese a los modelos que escribiesen sobre eso y que el aspecto de la exposición sea dual, el 50% es mi foto pero el otro 50% es el texto que ellos han hecho, para que esa deconstrucción se produjese desde muchos niveles. Es esa situación entre lenguajes en la que una parte está expresada a través de un lenguaje escrito o cualquier otro que hayan utilizado y, por otra parte, aparece mi concreción física en un documento fotográfico que se determina en un preciso equilibrio, en una emulsión concreta, en un determinado papel.

AR - Aquí hay una característica que se da en casi todos tus trabajos, que es la de poner en relación una suerte de ejemplos o colecciones, con la idea de que al relacionar muchas variables se puede, en el fondo, vislumbrar una constante. Es lo que se hace en territorios como el de la ciencia, puesto que la realidad es compleja y variada, lo que se procura es intentar reducirla a constantes para poder manejarla. Los espacios íntimos tan diversos como pueden ser los de Carcelén, o los rostros y cuerpos de "La piel en la mirada" ¿crees que consiguen extraer constantes donde sólo había multiplicidad? En otras palabras ¿hay alguna constante ahí, un emblema formal que, desde tu punto de vista, ha salido a relucir?

- Es un tema que me parece importante y tiene que ver con uno de los mitos que me parece más falso y más aburrido de la experiencia contemporánea, la idea de experimentación. Curiosamente hay cierta confusión, tú lo has citado con relación a la ciencia, parece que experimentar es introducirse en el campo de lo inefable, de lo que puede surgir arbitrariamente, y nunca se experimenta algo sin haber hecho un efecto de reducción, si no se ha reducido a un elemento pertinente. En una situación convencional, la investigación sólo surge si has concebido el problema, lo has entendido y has reducido unas variables a áquellas que parece que -enfrentadas, sistematizadas y repetidas- van a poder producir un fenómeno que te permite evidenciar un resultado y,

con ello, proyectarlo, extrapolarlo a un cierto concepto. Por lo tanto, frente a esa idea de experimento basado en la aleatoriedad, mi idea de intento de investigación o de experimento, se basa precisamente en la precisión y no en la arbitrariedad. Todo mi trabajo consiste en manejar esos hechos que son muy difusos y la dificultad de dar cuenta de esa experiencia; algunas veces sé que sólo lo puedo hacer a través del lenguaje y otras veces a través de reconstruir un cierto olor o tener una experiencia, etc. ¿Cómo puedo evidenciar aquello? Con un ejercicio de constante precisión. Se tiene que llegar a todo lo contrario, es un esfuerzo de introspección analí-

tica, minimalista, en el cual vas tomando los datos y los vas reduciendo a los elementos más mínimos. Por eso, tanto en mi trabajo del retrato, como en el de Carcelén, el punto de vista es siempre muy limitado.

En ese último, por ejemplo, me preocupaba mucho que esa limitación, ese encuadre que yo establecía como sistemático a la hora de fotografiar a la gente dentro de su casa, debería de dar cuenta de un determinado tipo de elementos de los que, yo creía que no había evidencia en otros territorios, en otro tipo de fotografía. ¿Qué cosas excluía y qué cosas me apasionaban? Claramente, había precedentes como el de los depósitos



de **Bernd y Hilla Becher**, la obra de **Walker Evans** o el trabajo de **Bill Owens** en *Suburbia*, que hoy prácticamente nadie cita, o nadie conoce y que me parece fundamental. Otra cosa que recuerdo, una imagen que me fascinó, es la de Eugene Smith y el célebre reportaje sobre la España rural. Ese trabajo me produjo un impacto impresionante, yo era niño, vivía en un pueblo y en las primeras fotos que vi en la revista Life, aparecía un muerto en un velatorio, una persona entrando con el pan, la Guardia Civil, etc. Fue algo que provocó una reacción del régimen y, rápidamente, en revistas oficiales, se hizo una nueva visión de lo que era España a través

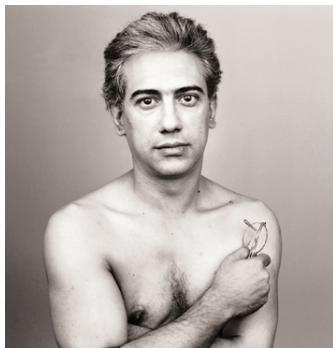
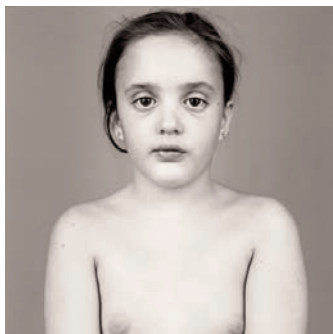
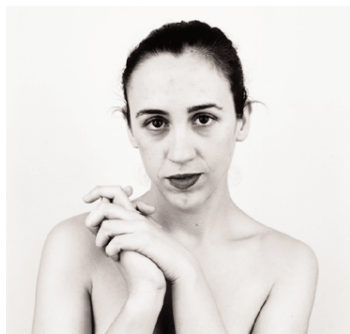
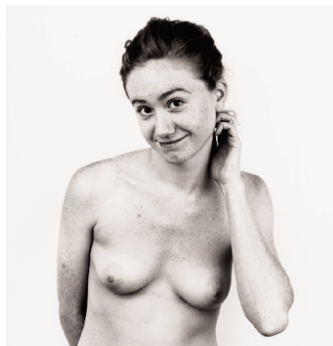
de los pueblos de colonización, para demostrar que no era así. A mí me dejaba aterrado porque la España con la que yo me sentía identificado era realmente como él la había retratado.

Pero ¿cuál era la cuestión?, ¿cómo podía llevar a cabo la idea del reportaje, de la secuencia casual, de colocar o no colocar, o que las cosas estuviesen siempre en el mismo orden?, ¿cuál era el límite? Huía de determinadas aspectos, no quería que resultase una foto típica, ni siquiera de ese dramatismo radical que podían tener las del fotógrafo americano, no pretendía tampoco quedarme en una especie de afirmación de una cierta bondad de



la vida campesina. La idea de acercarme a ellos era, de algún modo, reconocermes y reconocerles a ellos con la actitud cotidiana que nosotros manteníamos, la relación que yo mantenía con ellos. Las fotos, en mi opinión, así lo transmiten: los conocía a todos, había vivido con ellos. Por tanto, cuando yo fotografiaba, crear ese clima era fundamental, un clima que suponía la continuidad de una conversación cotidiana; yo podía entrar siempre en sus casas y entraba, sin que hubiese habido un arreglo o aviso previo, sin ninguna predisposición; no quería ridiculizarlos, ni exaltarlos, ni convertirlos en una imagen típica de campesino o de pueblo; buscaba

ese aspecto de usos y formas y maneras. Se trataba simplemente de eso, buscar cómo se podía concretar. Por ejemplo, la precisión de la cámara de 6 x 6, el ritual que genera y la capacidad de registro de matices que tiene, me hizo llegar a un tipo de predisposición y luego, hubo ciertos condicionamientos que se daban y que me resultaban fundamentales, como el resolver un problema técnico en función de lo que yo veía de la imagen. Era usar una película de grano grueso y poder tener un cierto tiempo de espontaneidad o utilizar una película de baja sensibilidad que obligaba a tener un trípode, saber cómo podías paralizar la imagen y el

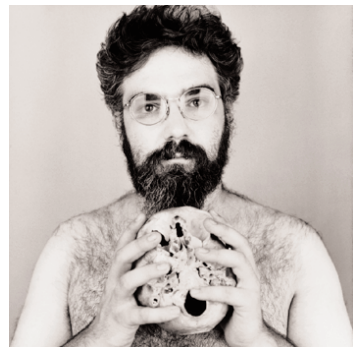
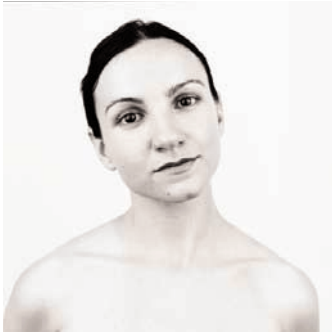
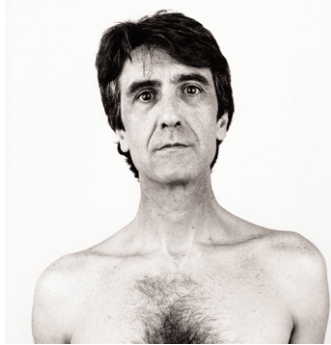


nivel de escenificación que tenías con el personaje. Esas precisiones técnicas eran todo y son todo.

AR - Esto me recuerda otro aspecto de tu obra referente a la piel. Por una parte, es opaca, tiene que ver con las tinturas y las gradaciones de grises y, por otra, establece una cierta transparencia en la superficie corporal descubierta, la piel como cristal, la piel que deja ver más allá de esa superficie ¿Qué relación hay entre esa especie de tintura, que establece las topografías de esa piel, dándole cuerpo y estructura y por otra parte, esa levedad, esa transparencia de significados que surgen de su desnudez?

- Ese es otro territorio que me parece impresionante. Por un lado, aparece una orografía, un paisaje que contiene, no sólo la opacidad, sino los grados de opacidad. De pronto, una sensación de uniformidad que se provoca, de casi un cielo, como de un todo continuo e igual y, en cambio, personajes en donde cada centímetro parece corresponder a diferentes territorios, estar hecho como una suma de países.

Esa opacidad va generando un gradiente infinito de relaciones con la mirada. Las oquedades del cuerpo aparecen como agujeros negros: la boca, las narices, etc. Genera también lugares de transparencia hacia





algo que es un infinito, un infinito oscuro, peligroso, extraño y, por otro lado, la mirada tiene ese doble espejo de doble transparencia y de reflejo, de espejo del que sé que estoy ahí dentro, incluso físicamente, me veo dentro. En algunos casos, estoy retratado en los ojos de todos los modelos, porque mi imagen física real está en ellos. Ese juego entre lo opaco, lo transparente y lo translúcido; entre el miedo, los territorios innombrados, las zonas que tienen nombre y no tienen nombre dentro de ese espacio, qué nombramos y qué no nombramos de nuestro cuerpo; cómo en cada cultura esa topografía adquiere diferentes palabras y no tiene las mismas categorías, lo que en un sitio está definido como torso, en otro se describe como pecho, tórax, tronco, etc. Esa especie de sobremontarse los significados crea un terreno especialmente importante, desde donde se pueden reconstruir las cosas.

AR - Estás hablando de nombrar lo conocido y lo desconocido. Cuando la piel se introduce en la mirada nos introduces en su íntima orografía. Ubicados en este microcosmos contemplamos sucesiones, cadencias, ritmos y transiciones de paisajes, unas leves y suaves, otras abruptas y ásperas, entramos en tu melodía y nos

acercamos a la misma raíz de una representación o fábula, sobre una desnudez.

- La topografía de la piel, no sólo la convierte en un paisaje, también la constituye en un escenario de representación. De algún modo, nuestro cuerpo es un actor que nosotros movemos. A la hora de hacer las fotos, no sólo era la piel sino también la idea del desnudo, cómo uno puede estar desnudo, si se puede estar desnudo, cómo uno se arropa o no se arropa con su propio personaje o si el disfraz tiene que ver con su propia piel o tiene que ver con otras cosas. Hay una frase que decía Unamuno: "uno se acusa o se excusa pero difícilmente se confiesa". Por eso, no se trataba tanto de fotografiar gente desnuda con una técnica más de reportaje o de acción, sino precisamente de teatralizar absolutamente el hecho de presentar su propia piel como situación de desnudo. Poner de manifiesto, tanto al que se va a fotografiar como al que fotografía, que esta situación es un hecho que se establece dentro de una representación en la cual los dos somos, al mismo tiempo, espectadores y protagonistas. En ese caso, lo mismo que en el de Carcelén, prefería que eso se evidenciase, frente a otros aspectos que pueden dar datos de otras cosas, pero no implican



la acción del fotografiado en una doble fotografía, en una doble representación. Ahí hay una cuestión importante, cómo determinar la posición de la persona.

Por un lado, podría ser arbitraria; por otro, yo podía proponer poses "artísticas", poses colocadas para evidenciar un tipo de narración. La situación que se provocaba era muy rígida. Muchas veces, de entrada hacía una foto neutra, colocaba a la persona fija ante la cámara, lo más simétrica posible, con un fondo blanco y sin que hubiese nada y entonces hacía la primera foto. A partir de ese momento, todo surgía de esa posible relación inicial. Está claro que los condicionantes, tanto los rostros como los cuerpos, estaban delimitados muy concretamente. El escenario y las posibilidades eran muy limitadas pero, precisamente, en el límite es donde uno manifiesta mucho más, al igual que en las situaciones límites de la vida es en las que uno se evidencia más a sí mismo porque tiene que tomar decisiones muy precisas con respecto a algo que no domina. Ahí era donde se producía todo el descubrimiento de cómo nos entendemos a nosotros mismos, cómo nos protegemos, el grado de permisividad, de lo que uno acepta en relación con el grado hasta el que va a ser retenido en la fotografía, qué valor asume dentro de cada uno de esos

elementos, de lo que descubre a los demás. Pese a que yo fotografíe y, aparentemente, haga un exhibicionismo del cuerpo, creo que lo fascinante es que el cuerpo mantenga ese valor de oculto, de algo que sólo se muestra en determinadas ocasiones y en determinados momentos, y el grado de conexión con los otros y la situación en la que conectamos con los demás, a través de mostrar ese territorio, creo que son apasionantes y muy clarificadores. Pienso también que no hay personas cerradas o personas comunicativas: todo el mundo necesita cierta comunicación y el cuerpo forma parte de esa comunicación. Quizá el cuerpo ha quedado como una comunicación de lo íntimo, o una comunicación científica o profesional, cuando se establece con el médico, en otros criterios o relaciones en los que se permite ese acceso. Establecer cuándo y cómo se provoca ese descubrimiento ante los demás, creo que también era básico en el proceso de fotografiar. (...)