

na pa ra ph ar de o



antonio * ferreira

Palabra
parpadeo

Antonio
Ferreira

Agradecimientos:

A la *Sección* (y a todas sus partes).

A Irene y a Carlos, por Todo.

Palabra parpadeo

Antonio Ferreira

Copyright de los textos: Antonio Ferreira

Copyright de las imágenes: los autores

Las imágenes y los textos no pertenecientes al autor se acogen al amparo del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, relativo al derecho a cita.

Colección *Palabras de Imágenes*

Sección Departamental Historia del Arte III (Contemporánea)

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

Director de la Colección: José María Parreño

Editora: Beatriz Fernández Ruiz

Traducción: Edward Andrews

Diseño de cubierta: Carlos Gutiérrez y Antonio Ferreira

Ilustración de portada: tratamiento digital a partir de *Eight eyes* de Charles Le Brun

Diseño de maquetación: Miguel Núñez

ISBN: 978-84-608-5248-3

Depósito Legal:

Madrid, 2016

Índice

Introducción	11
Dialéctica tartamuda	13
La afasia del discurso	18
La voz en el umbral	21
Écfrasis invertida	25
Museo del párpado	27
Abrir y cegar	31
La trinchera del párpado	34
Tartadeo y parpamudo	36
Conferencia, interferencia, encía	39
Diaporama performativo	44
Practicar la teoría: ENTROPIÓN	46
Referencias	49
Enlaces de los códigos QR	51
Traducción	53

Párpados abiertos. La lengua cruza el labio superior al desplazarse de izquierda a derecha de la boca siguiendo el arco del labio. Traga. La mandíbula prieta. Rechina. Se estira. Traga. La cabeza se alza.

Kenneth Goldsmith, *Inquieto*

Introducción

Como cada día, desde hace unos cuantos años, acabo de abrir y cerrar numerosas pestañas de internet utilizando varios navegadores: parpadeo. Me he comunicado con varias personas y avatares de manera fugaz. El interfaz de previsualización de los servidores ni siquiera muestra la información completa de las páginas hasta que lo acaricia una proyección de mi dedo: click. El dichoso circulito del explorador gira y gira en bucle y finalmente suelta la información de golpe como un tartamudo. Este no es el único procesador de textos que tengo abierto en este momento y esta no es la única pantalla a la que estoy mirando: estrabismo.

Pienso en los grandes discursos y en cómo han estallado como fuegos artificiales, para que su única contemplación posible sea efectista y distanciada: miope. El conocimiento se plantea en fragmentos simultáneos que caben en un PDF. Tener una correcta dicción lineal a la vieja usanza parece nostálgico e improbable. La discontinuidad provoca pronunciaciones atrancadas y aceleradas, con palabras pequeñas e imágenes resbaladizas: trabalenguas visual. Incluso surgen afluentes como una no dicción o *adicción* (tics de la discontinuidad), o una *contra-dicción* (un discurso heterodoxo). Las asentadas columnas del lenguaje que sustentaban los valores hegemónicos tienen grietas y se retuercen sobre sí mismas dando lugar a una lectura helicoidal con un capitel de ornamentación hiperreal de segunda mano. Los significantes se atesoran e intercambian: parónimos que se parecen pero que no son lo que parecen. A finales de 2015 la *Acrópolis* está llena de andamios y la plaza *Sintagma* no para de manifestarse en contra de los discursos dominantes.

El conocimiento audiovisual es una nueva piel, un apéndice envolvente adherido a nuestro cuerpo. Para entenderlo no nos queda otra que descuartizar o desentrañar. Agarrarnos del hilo de una red que se multiplica hasta el infinito. Vamos a detenernos unos siglos en el músculo más rápido del cuerpo humano (el párpado) y haremos flojear al músculo más fuerte, el masetero, encargado de articular la mandíbula por la que sale el discurso: lo dislocaremos para llevarlo a un susurro que sugiera hormigueos en la nuca. Investigaremos el espacio entre los dedos frágiles y nerviosos. Pequeñas parcelas peculiares de nuestra anatomía, un dispositivo a merced de la experiencia.

Aunque parta de anomalías y alteraciones en la conducta estándar de un discurso audiovisual instalado en un cuerpo humano, no pretendo aportar una visión negativa o hipocondríaca. Son diagnósticos aberrantes y metafóricos de un aspirante a doctor sin pacientes. Para el tratamiento, vamos a hacer dialogar la palabra con la imagen y la acción por medio del cortocircuito. Al fin y al cabo, mi percepción de la Facultad de Bellas Artes es que profesores y alumnos hablamos sobre imágenes, hablamos de imágenes, hablamos con imágenes...

Dialéctica tartamuda

El pensamiento se hace en la boca.

Tristan Tzara

Resulta paradójico que Demóstenes, considerado uno de los mejores oradores de la historia, fuese tartamudo en su niñez¹. El verbo *tartamudear* se compone de dos voces onomatopéyicas: *tart-* y *mu-*. La primera derivará en *tartalear*, que significa moverse sin orden, temblar, aturdir, dudar, confundirse y en tartajear, más parecida a nuestro uso actual, que significa hablar con dificultad. En la parte trasera del término encontramos la segunda raíz *mu-*, que remite a murmullo o hablar con los labios cerrados². ¿Puede ser que pensar sea hablar con los labios cerrados? En la gramática tradicional, una palabra es cada uno de los segmentos limitados por pausas o espacios en la cadena hablada o escrita. ¡Ponga el aire en sus pulmones y no en su cerebro!”, le decían al disfémico Demóstenes en sus primeros discursos. Un ingenioso improprio que apunta a una fragmentación inherente tanto del pensamiento como de una de sus posibles representaciones: la palabra. Todos estos indicios me parecen *significativos* para determinar ciertos síntomas de la oralidad del siglo XXI, o, *la oralidad ahora*.

Lo oral como manifestación del conocimiento es volátil, sutil, se evapora; es instantáneo y es acción: “la palabra poética se sostenía sólo un instante en la emisión de unos fonemas más significativos como acto que como obra” (Azúa, 1999: 16). Pero, a pesar de que la oralidad clásica primaria era lineal, continua y fluida, con la aparición del alfabeto y de la imprenta, instrumento con el que el verbo se convierte en una imagen fosilizada, nada volvería a ser lo mismo.

Durante el enorme paréntesis de 500 años de monopolización estética y estática del lenguaje que es el periodo de la imprenta³, las corrientes del conocimiento demostraron un predominio ocular sobre los demás sentidos. Sin embargo con el surgimiento y *superdesarrollo* de las *TICS* (Tecnologías de la Información y la Comunicación), hemos llegado a una “oralidad secundaria” (Ong, 2013). Somos herederos de un pensamiento abstracto y analítico forjado en las letras impresas, pero lo aderezamos con las características propias de la era de internet y del capitalismo *postfordista*. La importancia del contexto y la movilidad ganan posiciones respecto a los grandes contenedores de conocimiento hegemón-

1 Werner Jaeger en *Demóstenes, La agonía de Grecia*: “Ciertos defectos físicos hubieran desventajado el innato talento para la oratoria que poseía el más grande de los oradores griegos. El fanático empeño y la acerada firmeza con que los superó, concuerdan bien con lo que sabemos de la autoeducación de Demóstenes.” (Jaeger, 1994: 46).

2 El término inglés *stutterer* mantiene ése antiguo indicio onomatopéyico a flor de piel.

3 El concepto Paréntesis de Gutenberg fue formulado originalmente por Lars Ole Sauerberg y ampliado por Alejandro Gustavo Piscitelli.

nico que generaban el imaginario décadas atrás, y el cuerpo vuelve a hacerse fuerte en la búsqueda de lo experiencial. Esta esquizofrenia provoca un lenguaje que se funde entre lo abstracto-analítico y lo experiencial-sintético; en resumen, entre la herencia del razonamiento continuo o lineal y los presentes hechos del pensamiento fragmentario.

Multiplicar, repetir, dudar... Son verbos dignos de las actuales características epistemológicas y a su vez también son síntomas de la tartamudez (*tartamundo*). Multiplicamos las personalidades, las autorías, fragmentamos la información de emisión y recepción, repetimos copiando y pegando discursos, dudamos y sospechamos de casi todo, y todo esto mientras compaginamos varias actividades simultáneas (multitarea). Este trastorno en la comunicación sucede a simple vista en lo formal, pero sobre todo es interesante en lo conceptual, donde la linealidad rota afecta al modo de pensar y al montaje de narraciones. Mezclamos los miles de fragmentos, sintetizados en ocasiones en un sin sentido, con estructuras dislocadas o con sintagmas sueltos; síntomas de una aceleración y disgregación de los significados.

Ya a principios del siglo XX hay visionarios que empiezan a prever las interferencias del conocimiento y “el pensamiento como tal empieza a tener rictus, chirridos, tartamudeos, glosolalias, gritos, que le impulsan a crear, o a intentarlo [y convierten] el tartamudeo en el rasgo del pensamiento mismo en tanto que lenguaje” (Deleuze, 2009: 58, 71). Los pensadores tartamudos, valga la metáfora ahora especialmente, dieron más importancia a las palabras pequeñas como resistencia a los grandes discursos razonados y hegemónicos. De esta manera se habrían formado las metodologías postestructuralistas y postmodernas en contra de los *logo-falo-ocular-centrismos*. Estas corrientes emergentes estaban más centradas en una crítica y cuestionamiento de lo trascendental para dirigirse a trompicones hacia las esquinas de la razón. Otro de los síntomas esenciales del tartamudeo es que se activa en lugares públicos cuando se está delante del otro. Todo este nuevo pensamiento fragmentado debe su fertilidad en gran medida a lo participativo, a lo solidario, a la fusión de acción y teoría. Los grandes contenedores se licuaron y la ontología se volvió insegura.

Si, como hemos visto, las palabras representan el pensamiento, todos somos algo disfémicos en la actualidad. El sistema ha sabido absorber este proceso que en un principio pareciera minoritario. De hecho, la dialéctica tartamuda se acopla bien al método de distribución capitalista. La fragmentación ayuda a la *digestión* de la información (y si de algo entiende el capitalismo es de digerir y de

informar hasta la saciedad). Decirlo todo rápido, en el menor tiempo y espacio posible. Repetir y propagar los mismos contenidos como un virus. El fragmento es frágil, se destruye y se crea rápidamente.

La celeridad viral de las palabras es, en la mayoría de ocasiones, repetitiva, lo que ayuda a fijar los significados aunque sea de forma intermitente, casi como una nueva estrategia mnemotécnica *visuoral*: archivamos significantes como si fueran significados. La estética tartamuda de la transmisión informacional es corta y parpadeante. Puede ser “clónica en cuanto a la repetición convulsiva o tónica en cuanto al habla precipitada como una metralleta” (Pichon, 1967: 24). La disfemia hace transparente la construcción lingüística, la fragmenta y hace el cuerpo muy presente. El *raccord sintáctico*⁴ falla... El tartamudeo muestra con descaro el significante, no oculta la duda ni el proceso, muestra la indecisión y la multiplicidad de orientaciones, rasgos éstos de una poesía y pensamiento contemporáneo. Pasamos del verso y la rima griega, como instrumentos de la memoria, al fascículo intercambiable y anafórico del presente tartamudo.

La tartamudez se hace flexible en el *tarareo* del conocimiento actual, donde canturreamos la información mezclada con el ocio de manera residual, como quien no quiere la cosa... como quien tararea una canción que se le ha “pegado a la cabeza”. Recientes estudios demuestran que también existen diferencias físicas entre el cerebro de un tartamudo y un cerebro estándar. Los primeros tienen una zona intermedia en el área del lenguaje, el *Planum Temporale*, más simétrico. Es curioso que, con lo que hemos visto hasta ahora, el nombre de la parte cerebral afectada haga una referencia tan clara al *plano temporal*.

4 Alusión cinematográfica a la continuidad espacio temporal entre dos planos, en este caso, entre dos palabras o sílabas.

La afasia del discurso

Un réquiem por el *érase una vez*:

Hemos planteado el tartamudeo como cambio de paradigma y trastorno de la comunicación del pensamiento actual, pero me gustaría profundizar en una hipótesis aún más tajante: la de la afasia como un trastorno del lenguaje contemporáneo. Podemos pensar que el arquetipo del lenguaje, en cuanto a forma y uso, ha cambiado debido a unas causas determinadas.

La afasia es una alteración en la capacidad de emitir y recibir mensajes. Surge de un daño cerebral causado por un ictus o una contusión en la zona del cráneo (debido a un accidente de tráfico, por ejemplo). Relacionándolo directamente con la Historia de la Humanidad de los siglos XX y XXI, podemos establecer el ictus (un ataque súbito al centro del pensamiento Occidental) en la Segunda Guerra Mundial, que “marcó el nuevo despertar del interés por la afasia [...]. Las causas inmediatas de este interés fueron los soldados con daño cerebral y trastornos del lenguaje, presentes en grandes cantidades, y la obligación de rehabilitarlos” (Goodglass, 1986: 7). La siguiente causa del pensamiento afásico es una colisión brusca en el que nos estampamos a toda velocidad contra la revolución del *tráfico* de la información de las *TICS*. Estos dos sucesos han provocado un derrame cerebral en el imaginario colectivo y han dejado secuelas en el discurso razonado. Los síntomas pueden ser:

déficits o alteraciones en la expresión y en la articulación, pérdida de la fluidez en la *afasia de Broca* o hiperfluidez en la *afasia de Wernicke*, dificultad para encontrar palabras (anomia) o invención de términos, repetición, fragmentación, habla seriada, pérdida de la gramática y la sintaxis y alteraciones de la comprensión auditiva en la lectoescritura. Hay que resaltar que, aparte de la acepción médica descrita anteriormente, la palabra ictus se refiere a la acentuación silábica y al ritmo interno de un poema. Todo ello sería un buen diagnóstico para nuestro modo de tratar la información en el presente.

Precisando en la afasia de los discursos actuales, tanto sociológicos como artísticos, podemos acercarlos más al modelo de Wernicke. Este tipo de alteración en el lenguaje se caracteriza por una ausencia en la comprensión de los significados y una carencia de coherencia, pero con buena pronunciación de las palabras: con internet podemos saber casi todo, pero en realidad no conocemos casi nada... En contra de lo que ocurre con la afasia de Broca, la de Wernicke no aporta dificultades cuantitativas en la articulación, sino que derrocha un empleo

excesivo y desordenado de palabras habladas, causado por un determinado estado de excitación (logorrea), en ocasiones con terminología inventada (jergafasia) y una ignorancia del propio déficit (anosognosia). Sólo hay que echar un vistazo a cualquier *timelíne* de cualquier red social o *apps* de mensajería instantánea para percatarse de estas nuevas alteraciones del lenguaje usado por la mayoría de la población. Además, de los hablantes con afasia se puede decir que tienen un “habla telegráfica” (Goodglass, 1986: 20). Esto unido a la hiperfluidez de Wernicke nos daría como resultado una mezcla de electrónica, alteración de la sintaxis y la gramática, y verborrea.

Dicha saturación adulterada con lo visual en la era de la democratización tecnológica nos crea dificultades en la atención. La disartria o los problemas en la deglución suelen ser rasgos de la afasia. Tenemos buffet libre de información pero apenas tragamos ni digerimos nada. Se establece una relación entre lo que introducimos y lo que exportamos, creando nuevas correspondencias en el funcionamiento cerebral y convirtiéndonos al mismo tiempo en emisores y receptores (*emisorreceptores*) y en productores y consumidores (*prosumidores*).

Parece que vamos incluyendo en la lengua lo que antes era desechado. Podemos observar cómo la retórica se retuerce, las antiguas normas son abolidas y la coherencia es ambigua. Localizamos tumores en el sistema nervioso de la gramática. Hay pues, cortocircuitos en la comunicación: la conversación oral es afásica por naturaleza, depende tanto de la pragmática (deíctico) y de los hablantes que si trasladamos los labios al papel, la sintaxis salta por los aires. *Google* traduce nuestras búsquedas por voz a texto y enviamos notas de audio por plataformas de mensajería como *WhatsApp*. Se produce un choque de contenidos entre lo sólido del texto y lo vaporoso de la oralidad. La escritura es monumental, adoración del pedestal, y la oralidad es viento, aliento: “la metáfora del monumento implica un objeto físico visible (un gran libro que se puede leer), más que una recitación de sonidos tan ligeros como el aire que los lleva...” (Havelock, 1996: 83).

Los más eficaces test evaluativos sobre la afasia se basan en la comprensión de las imágenes por parte de los pacientes y en su confrontación con el lenguaje. Los libros más habituales son el *Test de Boston*, el *Token test* y el libro logopédico *Enseñame a hablar, Un material para la estructuración del lenguaje*. El Test de Boston (*Boston Naming test*) se activa mediante la identificación de estímulos visuales consistentes en sencillas ilustraciones de objetos que el sujeto debe nombrar correctamente. He realizado una intervención gráfica y una sesión de diaporama verbal sobre este test, ambas realizadas sobre un archivo PDF descargado online. Pueden consultarse aquí:



Para terminar con esta “lingüística clínica” del pensamiento actual, podemos intuir que estamos yendo hacia una *glosolalia*: un lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, también común en estados de trance (digital en nuestro caso) o en ciertos cuadros psicopatológicos, intoxicaciones (por exceso de información) o problemas neurológicos (de un cerebro post internet). Una mezcla de lenguaje binario, alfabeto edulcorado con simbología e imágenes y un plurilingüismo babélico. A pesar de que se hayan utilizado trastornos o enfermedades como punto de partida para enlazar posibles patologías del pensamiento fragmentado contemporáneo, simplemente han sido metáforas de paradigmas que no usan del funcionamiento ortodoxo de las cosas; estados alterados de lo que fue un conocimiento racional moderno insertado en un paréntesis donde el libro y la visualidad dominaban las raíces epistemológicas.

La voz en el umbral

La voz imprime el aire: por ella sacamos las *impresiones* más inmediatas pero también las más elaboradas, como una *Polaroid* que seca al viento lo maquinado por un aparataje interior. Su localización en el cuerpo y en lo social es ambigua. Mladen Dolar, revisionando a Lacan, la define como *atópica* en cuanto a que “se mueve en espacios de intersección” (Dolar, 2007: 104). Une y hace dialogar contrarios: lo externo y lo interno, el cerebro con la boca, el cuerpo con el lenguaje -lo material con lo inmaterial-, el significante con el significado, el emisor con el receptor... Es al mismo tiempo oxímoron y dicotomía.

“Cuando se oye el sonido de la propia voz, ¿de dónde viene?”⁵ Determinar tal procedencia implicaría hacer miles de cálculos entre la experiencia personal y los infinitos estímulos. En la filtración que va de lo *subjetivo* a lo *subjuntivo* (de lo que pensamos a lo que podemos decir), siempre encontraremos una distancia insalvable que escapa de todo cálculo para afirmar qué demonios pasa en el camino desde el pensamiento hasta el aparato fonador. El mundo exterior entra en nuestro discurso y expulsamos lenguaje interno contaminado de dióxido de carbono. Podemos atribuir este filtrado a un acto espectral donde consideremos “la voz como soporte de la dimensión fantasmática” (Žižek, 2007: 11). Esto nos lleva a mezclar de manera natural la ciencia del alfabeto y la ficción cuando hablamos.

Pero, alejándonos un poco de esta leve ironía, podemos considerar la voz también como algo muy matérico. La pronunciación modula y moldea la palabra hasta convertirla casi en un objeto palpable que puede llegar a convertirse en algo más importante que el propio significado que transporta, como si *hiciéramos cosas con palabras* (Austin, 1990). Al hablar, activamos la palanca del pensamiento, tomando como punto de apoyo la memoria y expeliendo expresiones con un determinado tono hacia el exterior. El habla es el *enjuague del lenguaje*, donde lo pensado es removido en la fonación; el tono *contesta al contexto*, donde la pragmática se mueve entre lo ético y lo lingüístico y podemos colorear lo percibido. Entre el decir y el hacer, la voz transforma lo enunciativo en performativo, indicando que “emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (Austin, 1990: 6). Resumiendo, en la voz tenemos un valor estético y otro valor como vehículo del significado que se mueve en el umbral entre lo conceptual y lo ornamentado.

5 Extraído de la película *Film Socialisme*, de Jean-Luc Godard (2010).

Pero si resulta una empresa casi imposible establecer el origen de todos los estímulos que convergen en nuestra voz interior, en la actual era tecnológica parece muy complejo asegurar las fuentes de sonidos exteriores que recibimos en cada momento. En este punto podemos estudiar un certero término que plantea la escisión nerviosa que tiene lugar cuando el sonido se separa de su fuente natural; la *esquizofonía*. “El sonido vocal ya no está atado a un agujero en la cara, sino que ahora es libre de aparecerse en cualquier parte del paisaje sonoro” (Schafer, 1994: 58).

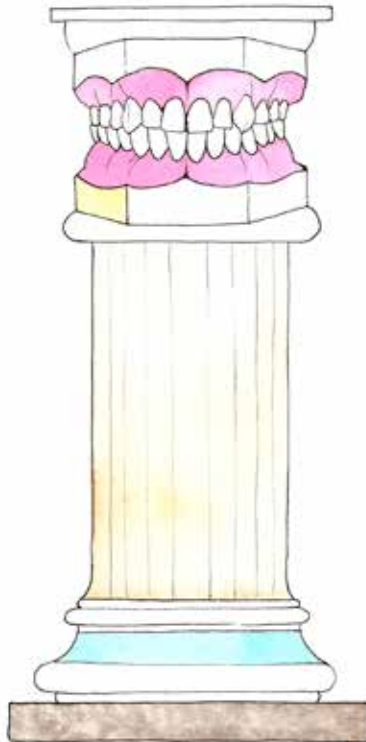
Antes, la voz sólo se desplazaba tan lejos como uno podía gritar; era un apéndice corporal. Los sonidos estaban indisolublemente ligados a los medios naturales que los producían. Hoy en día es fácil editar un sonido junto a una imagen que no le pertenece, ya que cualquier ruido o imagen puede ser envasado y modificado digitalmente. Parece que el sujeto determinado y el contexto específico estallan en la globalidad espacio-temporal de lo audiovisual. La vida ha sido *ventriloquizada*: “siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego: es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo hablara por sí misma, a través de él” (Žizek, 2007: 11).

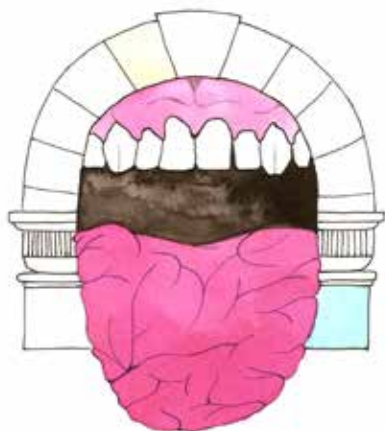
La boca es el *hardware* de la voz. Pensamos con los labios, la lengua, tenemos todo un ejército dental bajo la cúpula del paladar. Un campo de batalla donde podemos morder el lenguaje, chuparlo, relamerlo, escupirlo, besarlo o “mandar a hacer gárgaras” al discurso. El masetero, encargado de articular la mandíbula, es el músculo más fuerte del cuerpo humano en relación a su tamaño (puede llegar a ejercer una presión en las muelas de hasta 90 kilos). Sería lógico pensar entonces en una teoría del aparato fonoarticulador como signifiicante y variedad lingüística: si existen las variedades diatópicas (geográficas), diafásicas (pragmáticas) y diastráticas (culturales), ¿por qué no una variedad *dianatómica*? Es en los movimientos de la lengua, ese motor y dinamo del lenguaje, suelo de la boca, alfombra de la palabra, donde se entrelaza el decir con el hacer, la trama y la urdimbre del pensamiento. En el hueco mandibular, ese “orificio de los impulsos físicos profundos: podemos comprobar que un hombre puede liberar esos impulsos al menos de dos maneras distintas, en el cerebro o en la boca” (Bataille, 1994: 299). Saboreamos el saber. El área de broca activa la boca, el pensamiento quiere adoptar una “morfología” humana para ser inteligible.

La ortodoncia es la ciencia arquitectónica de la boca. Mezcla lo razonable con lo monstruoso; la continua búsqueda de la belleza y la funcionalidad en detrimento de lo deforme o abyecto:

La ortodoncia plantea un reto filosófico, científico y artístico: El estudio de la ortodoncia está indisolublemente ligado al arte en lo que se refiere al estudio del rostro humano. La boca es un factor fundamental que realza o estropea la belleza y el carácter de la cara, y la forma y la belleza de la boca dependen en gran medida de las relaciones oclusales de los dientes (Clark, 1998: 12).

El proyecto gráfico-musical de *Unknown Vudú* reflexiona sobre esto. A través de una filosofía (ontología) deformada, gira lo funcional de la ortodoncia (ortodoxa) hacia un malentendido, aberración o heterodoxia (*beterodoncia*). El conjunto presenta indicios conspiranoicos de que la ortopedia dental pretende ordenar el motor de la lengua para hegemonizar unos convenios sociales basados en una simetría dolorosa y ornamentada. Las dos canciones con el *artwork* pueden consultarse aquí:





Écfrasis invertida

“Hasta el Renacimiento, el arte tiene origen textual, es decir, se inspira en historias y mitos para ejercer una revisión sobre éstos”⁶. Tomando la écfrasis como “una representación verbal de una representación visual” (Mitchell, 2009: 101), podemos entender todas estas prácticas artísticas como una suerte de representaciones visuales sobre representaciones verbales; es decir, todo este tipo de arte con origen literario que ha dominado el área representacional durante siglos puede ser una especie de *écfrasis invertida*.

En cuanto a la evolución de las palabras, parece claro que pasamos de lo oral a lo escritural, del ámbito sonoro al visual. En cambio, puede que estemos sufriendo un proceso invertido en el campo de la imagen maquinada. Me explico: la imagen escrita (foto-*grafía*: escritura de la luz) puede estar evolucionando hacia una imagen incontinente, una imagen con características orales; la accesibilidad de un ingente número de emisores a los *multimedios* de producción de imágenes, las convierte en tan inmediatas, fáciles de producir (pronunciar) y ubicuas como las palabras. El modelo de recepción en la imagen es más rápido y automatizado que el de la percepción textual. Se produce un contagio en la absorción de la respuesta y una propagación masiva, de ahí el término *viral*. Como veíamos en el apartado de *La voz en el umbral*, las imágenes orales son *atópicas* por su ubicuidad, variedad de soportes y formatos. Añadiríamos la definición médica del término *atópico* en cuanto a *alérgico*: un sarpuellido epidérmico, de uso *tópico*, sin profundización en el contenido del mapa de bits. La imagen es un microbio que se introduce por todos los recovecos y asedia a las palabras. Nos encontramos ante una verborrea de la imagen viral contemporánea, donde los *emoticonos* y los *memes* construyen el nuevo alfabeto bidimensional. Tradicionalmente, la imagen entraba en nuestro cuerpo a través de los órganos oculares y lo oral era expulsado por la boca; en la actualidad las imágenes también salen escupidas de nuestro cuerpo, si bien este lenguaje parece mucho más instintivo y no requiere de instrumentalización previa, como si naciéramos con el virus de la imagen implantado: ¿No hay analfabetos de las imágenes?

Hoy la *biancia* o distancia entre imagen y texto es cada vez menor, encontrando «imágenes textuales» y «textos pictoriales» (Mitchell, 2009: 99). Tenemos

6 Apuntes de la asignatura *Comportamientos artísticos contemporáneos*, José María Parreño, 10 de Marzo de 2015.

asumido que una imagen puede significar ideas abstractas dentro de una temporalidad muy relativa. A su vez, las palabras pueden ocupar espacios estéticos efectivos. El estatus de lo audiovisual cambia para fabricar el acontecimiento, no para dar cuenta de ello o reflexionar sobre su representación. Es tan limítrofe al hecho que se solapa con él. El mundo ha encogido, el espacio tiempo ahora es relativo y discontinuo y la imagen como dispositivo móvil se adhiere al cuerpo como un apéndice, del mismo modo que lo hizo la oralidad en la Grecia Clásica prealfabética.

Museo del párpado

Piensa en la palabra imagen. Connota algo suave, una piel diáfana que reluce en el aire, como la película irisada de una pompa de jabón. Las imágenes connotan imágenes, la multiplicidad de ser una imagen. Las imágenes se rompen con un pequeño tintineo, su destrucción es tan bella como su ser.

E.L. Doctorow, *El libro de Daniel*

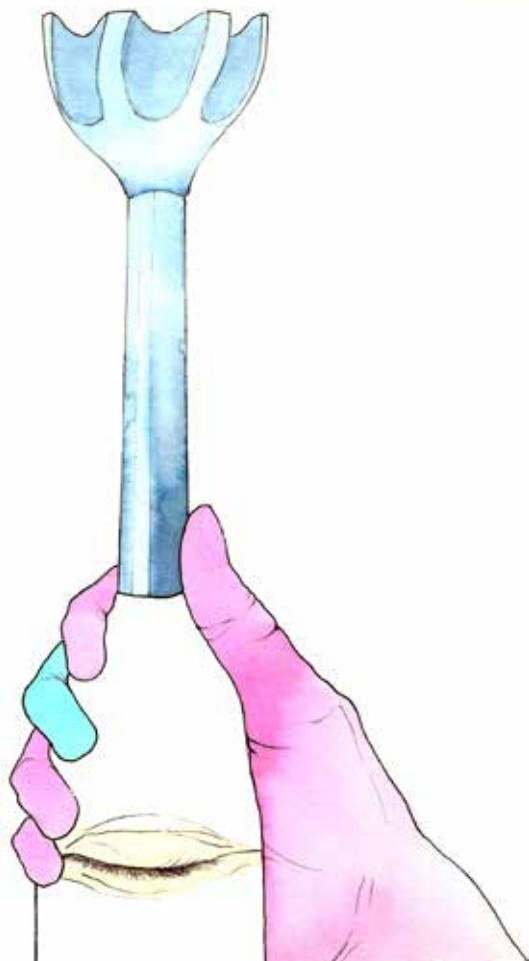
Existe una cantidad ingente de tinta impresa en los libros de teoría e historia del Arte que reflexionan acerca de las condiciones del ojo y la mirada. Pero, curiosamente, el párpado parece haber pasado de puntillas sobre los pensamientos de la mayoría de escritores. Esta pequeña y peculiar parcela del cuerpo humano amortigua tanto lo involuntario como lo concienzudo pasando por lo metafórico. Trataré el parpadeo como dispositivo articulador de la identidad que forma parte de un cuerpo determinado, se encuentra en un lugar y tiempo concretos y es capaz de generar una memoria única. De esta manera, podemos pensar en lo palpebral como segundo paradigma de pensamiento fragmentario en la epistemología actual, tras la tartamudez.

Siempre me ha intrigado la cara interna de los párpados, ésa membrana que no se ve y que bucea por los humores oculares...

Propongo establecer una analogía con la constitución del rodaballo: el lomo superior de este pez recibe información solar adquiriendo un tono pardo, sin embargo, su parte inferior, la que está de cara al fondo marino, nunca recibe los rayos solares, quedándose albino. Así, podría pasar lo mismo con nuestros párpados: una piel estaría coloreada por el mundo exterior y la otra encerrada eternamente en una oscuridad blanca. Estas caras internas se convierten en un museo con la luz apagada. Las paredes blancas (el *cubo blanco*) están disponibles para colgar obras-imágenes que ya no existen en la realidad (en un determinado espacio, tiempo y punto de vista únicos). Es pertinente apuntar aquí que la intermitencia refleja del parpadeo está controlada en el cerebro por una parte llamada precisamente *globo pálido*. La memoria estaría compuesta entonces por colecciones de imágenes muertas copias de una realidad pasada.

Hoy más que nunca vivimos el mundo a través de su representación (hiperrealidad). Cualquier información que no se sustente en las ubicuas plataformas de la imagen no parece ser relevante. Son imágenes cambiantes y mutan sus lugares de aparición de manera tan cotidiana y veloz que parece accidental. Se transponen tanto que nos dejan traspuestos, distraídos. Ante la oferta de estímulos visuales, los párpados se abren y cierran continuamente para mantener al ojo húmedo (líquido). Esto genera tics de comportamiento que metalingüísticamente son producidos por la aglomeración espaciotemporal de las TICs (Tecnologías de la Información y la Comunicación). Nos movemos entre lo subliminal y una transparencia casi grosera de lo visible; entre el *efecto Medusa* de quedarse petrificados ante una imagen sin poder reaccionar y el *síndrome de Eurídice*, a quien no debemos mirar pero lo deseamos. Todo envuelto por lo *escópico*, ese término heleno referido a la pulsión por verlo todo: una concupis-

cencia ocular. Tenemos alma de mirón occidental, pero sospechamos y deformamos lo que vemos hasta límites difusos; *voyeurs* con astigmatismo. Depende de nosotros en buena medida y de la personalidad de nuestros párpados, la colección permanente de imágenes y las muestras temporales que queramos albergar en nuestro trabajo curatorial de memoria dentro de nuestro cerebro-museo. Podemos dar la bienvenida al régimen *escópico* del parpadeo.



Abrir y cegar

El párpado es el músculo más veloz del cuerpo humano, puede abrirse y cerrarse hasta 5 veces por segundo (de 200 a 400 milisegundos por acción). En nuestra cultura actual del *Big data* y la sobresaturación visual, parece que este gesto veloz es un perfecto copiloto para un viaje tan acelerado: “La vista es el único sentido lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del increíble incremento de la velocidad en el mundo tecnológico” (Pallasmaa, 2008: 21). Aspiramos a comprender los conocimientos “en un abrir y cerrar de ojos”, a saber la verdad en dos segundos.

La imagen sufre de obsolescencia programada, naufraga en los océanos de 1MB de profundidad. En cuanto a la temporalidad fugaz, podemos establecer ahora una escisión entre la mirada y el vistazo: la primera es más duradera, ligada a la contemplación, más distanciada, pasiva y desencarnada y el vistazo es más corto, improvisado, azaroso o furtivo, “se escurre para esconder su propia existencia” (Bryson, 1991: 106). Asistimos a un conflicto entre duración e intensidad; los párpados aplican la diferencia entre una mirada superflua y otra profunda. La *sobrestimulación* nos liga más al vistazo resbaladizo que a la mirada reflexiva. Hoy en día además existe una gran competencia entre las imágenes. El nervio óptico (y la fibra óptica) está tan saturado que se colapsa y las imágenes que consiguen dejarnos cicatriz son de continuo intercambio, efímeras, virales. Aunque llamemos parpadeo a las intermitencias lumínicas de las pantallas (un tipo de *glitch*), advertimos que sus pulidos ojos no se cierran nunca. Narciso está en shock.

Para accionar las compuertas de la visión nos servimos tanto de recursos voluntarios como involuntarios: “Nunca hay vista fija, la fisiología de la mirada depende de los movimientos de los ojos, a la vez movimientos incesantes e inconscientes (motilidad) y movimientos conscientes y constantes (movilidad)” (Virilio, 1998: 80). Nos vemos obligados a mirar a muchos lados a la vez, desplazando los ojos de las órbitas normales (enucleación). La multifocalidad produce un efecto que podríamos denominar *mirada estrábica* y es un elemento asociado a la multitarea, heredera de internet, de bifurcar el foco de interés continua y simultáneamente. Descentramos la mirada (*oculardescentrismo*) ante la división de la pantalla y la multiplicación de pestañas efecto *rimel* en las derivas web... Paseamos por la periferia del estímulo, orbitamos y mareamos la percepción. Una paradoja es que hasta al padre de la *mirada cartesiana* le gustaban bizcas:

Descartes, habiendo estado enamorado en su infancia de una niña un poco bizca (afectada de estrabismo), la impresión que se hacía en el cerebro por medio de la vista cuando miraba sus ojos *estrábicos* se había mantenido tan presente que, mucho después, siempre se sentía inclinado a amar a personas que padecían el mismo defecto” (Virilio, 1998: 13).

Un buen ejemplo que relaciona parpadeo con estrabismo es el trabajo de Eadweard Muybridge, donde plantea cortes rápidos en estructuras reticulares. Realicé una sesión de *Blink Reading* o *cronolectura* que se adapta conceptualmente a la obra del cronofotógrafo. Partí de una de las numerosas apreciaciones que da Crary sobre este autor:

La segmentación de la obra de Muybridge debería entenderse no sólo como la ruptura del campo perceptivo, sino también como la reivindicación de una instantaneidad de la visión en la que el espacio ha sido anulado. Anuncia una visión compatible con la superficie pulida del mercado global y sus nuevas rutas de intercambio (Crary, 2008: 141).

Como podemos apreciar, se asocia la rápida fragmentación visual a un estilo de mercado capitalista donde un intercambio continuo de productos e información es el germen del sistema. La pieza que enlazo a continuación se convierte en un ejercicio de lectura libre de un libro de Muybridge leído *al estilo* Muybridge.



La mirada no se podría articular sin los párpados (interruptores). La vista parece pues depender de una operación doble, de una lucha amortiguada de

contrarios. Tanto lo físico (entrada de la luz) como lo intangible es susceptible de ser analizado por una cuestión de angulación; lo agudo y lo obtuso, lo estrecho y lo amplio, la luz y la oscuridad, encender y apagar, abrir y CEGAR. Si *sobrestimulamos* las células (conos y bastones) de la retina con un motivo fijo durante una duración prolongada sin parpadear, al suprimir repentinamente dicho estímulo nuestro ojo se ocupará de llenar el vacío con su contrario (si vemos algo rojo, proyectaremos verde, si algo sube, lo proyectaremos bajando, etc.). La vista encierra un oxímoron retiniano.

La inmensa mayoría del tiempo no vemos los párpados. El movimiento palpebral se convierte en un acto involuntario. La realidad es fragmentada como en un buen montaje hollywoodiense donde el mejor “corte” es el que no se ve, ya que lo ideal para este tipo de producción fílmica sería que la narración visual concordara con el parpadeo del espectador. ¿Esto quiere decir que deberíamos parpadear todos a la vez, que, hay leyes comunes en nuestros parpadeos? Efectivamente hay cuestiones fisiológicas como una humectación equilibrada o mecanismos de defensa reflejos que hacen que los párpados se cierren. Pero esta práctica del montaje parece intentar hegemonizar un tipo de mirada *inocua* en la que no se note la cicatriz. Ante esta linealidad de la narración, podemos oponer otras teorías de montaje como las de S. M. Eisenstein o Kuleshov, más vinculadas a la inquietud perceptiva que al agrado. Lo que se nos plantea es que podemos construir y destruir las imágenes de manera consciente mediante choques, relaciones, guiños, etc. En ambos casos se puede decir que el parpadeo es el corte que llevamos incorporado en la película de nuestra vida y que marca el *raccord* y la elipsis de la visión: es el factor de discontinuidad entre el Yo y la escena.

La trinchera del párpado

Desde la Antigua Grecia se dice que hay que abrir mucho los ojos para saber más, como si en la mirada tuviésemos dos agujeros que debemos rellenar con el mundo exterior hasta hacerlos rebosar. Este desbordamiento es filtrado por los párpados. La “clarividencia” de la metafísica a veces puede deslumbrar la ventana de los ojos, por lo tanto necesitamos también una persiana. El párpado es un velo para la imagen, un telón que inicia y culmina una función. Como afirma Derrida en *Las pupilas de la universidad* (Derrida, 1997) o Remedios Zafra en su capítulo “Elogio del párpado” (Zafra, 2010), el parpadeo es un acto de resistencia ante la imagen impuesta, un interruptor y una válvula que nos permite seleccionar los conocimientos que queremos que entren en nuestro salón cerebral.

Cerrar los ojos no significa en este contexto resignarse (mirar hacia otro lado), o dejar de ver. Aprender a saber cerrar los ojos supondría una interpelación del tiempo propio y el pensamiento interior no sólo más allá de la memoria, sino también más allá de la presión del instante (Zafra, 2010: 167).

¿Por qué no nos enseñan a parpadear?, ¿es posible hacerlo? El parpadeo podría ser un elemento pedagógico y político: el no ver como opción y el seleccionar como tarea. El ojo ve pero el párpado hace, corta, selecciona y sostiene la herramienta que fabrica la imagen como un trípode.

El parpadeo también puede ser síntoma de una fobia ocular. Es una guillotina de la realidad, hace porciones lo vivido con una fina cuchilla. También decapita, porque, al cerrar la hoja, niega la cabeza. El ser humano no está equipado para mirar al sol. El párpado tiembla ante su presencia, como si la inmensa luz fuera a derretir las pupilas. Llevamos auestas una iconoclastia innata hacia la representación de nuestro *Astro*. La arquitectura anatómica parece indicarnos algo: entre el hueso frontal del cráneo, el *tabique* nasal y las protuberancias de los pómulos se hunden en la umbría perpetua los sótanos oculares, es decir, que las órbitas siempre están en sombra. Es por eso que al salir de nuestra cueva interior somos deslumbrados por la luz externa del mundo, como si de alguna manera en cada parpadeo reconstruyéramos el mito platónico de *La caverna*. Si cerramos los ojos con fuerza o de manera consciente y prolongada, podemos ver las famosas *chiribitas* brillando en nuestra oscuridad como estrellas de una galaxia. Los ojos son pequeños planetas y los párpados sus atmósferas protectoras.

El párpado es lo primero y lo último que toca la imagen. Además de ser un músculo mucoso, los párpados son pliegos de piel. Son las manos de los ojos, la piel de la mirada. Tenemos pues una visión epidérmica que envuelve un nuevo nacimiento (la placenta al abrir los ojos) y una muerte reciente (el sudario al cerrar los ojos). Los delicados globos están arropados, todo está en contacto con todo como pegados a las sábanas esperando despertar. De hecho, etimológicamente, la palabra párpado proviene del latín vulgar *palpetrum* y éste a su vez de *palpebrarum*, *-are*, que significa palpar o palpitar. Juntamos, a la cualidad distal de la visión, la condición proxémica del sentido del tacto. Llevamos un componente háptico innegable en lo óptico, como si el párpado se fusionase con el ojo formando una esfera de piel (entropión)⁷. Las pestañas sufren de párkinson y chasquean los dedos de la información. Parpadeamos como si tuviéramos dos manos en cada ojo, bien sea para aplaudir al espectáculo o para formar un escudo.



Figura extraída del libro *The commoner diseases of the eye: how to detect and how to treat them* (1904)

7 Entropión: i. m. *Med.* Inversión hacia dentro del borde del párpado inferior por contracción muscular o por retracción cicatrizal.

Tartadeo y parpamudo

“Basta con echar una rápida ojeada al lenguaje que empleamos habitualmente para demostrar la ubicuidad de las metáforas visuales” (Jay, 2007: 10). Si la mirada fuera una oración, el parpadeo actuaría como los signos de puntuación: comas que yuxtaponen oraciones simples (vistazo) o compuestas coordinadas y subordinadas (mirada). También existen parpadeos de puntos y puntos y aparte: dormir puede considerarse un parpadeo largo y la muerte un punto y final. Alguien con tics nerviosos sufriría el mal del polisíndeton. Los muros de su memoria estarían en ruinas, objetivos de la metralleta de una mirada que únicamente saborearía el momento presente sobre la pared interna de los recuerdos: “el lenguaje es coordinativo; una imagen se conecta con otra por «y», en lugar de subordinarse a ella en alguna relación más compleja” (Havelock, 1996: 110).

En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche pone en escena el concepto *parpadear* hasta en nueve ocasiones y lo envuelve con un significado bastante peculiar: “Vosotros hombres superiores, aprended esto de mí: en el mercado nadie cree en hombres superiores. Y si queréis hablar allí, ¡bien! Pero la plebe dirá parpadeando: todos somos iguales” (Nietzsche, 2004: 398). Esta fracción de piel le sirve al filósofo como zona de conexión con la conciencia, el mundo, el cuerpo y lo terrenal. Los dioses o los hombres *sobreterrenales* parecen no parpadear, no tener carne, despreciar el cuerpo. En cambio, el *último hombre* (el peldaño final hacia el *superhombre*) cree sólo en lo que sus ojos pueden ver, razonando sus pasiones y desestimando las promesas religiosas. Parece frotarse los ojos y pestañear bien fuerte ante la incredulidad de lo que ve, siendo una persona capaz de generar su propio sistema de valores. Pero lo más interesante es que lo usa mayoritariamente tangencial al lenguaje, como una forma de hablar con los ojos. Ante la trascendencia, el lenguaje palpebral responde con inmanencia.

La visión se fragmenta en porciones objetivas, siendo cada parpadeo una sílaba, como significantes que dirigen hacia los significados. Miramos y volvemos a mirar como tartamudos. Esto lo tenemos claro con la palabra francesa “regard” (Bryson, 1991: 105): vemos presencias que re-presentamos y re-encontramos en los re-cuerdos. Las palabras parpadean. Wittgenstein llama *gramáticas de la visión* a “los juegos de lenguaje que empleamos en cosas como las interpretaciones, las descripciones y las exclamaciones que provocan las experiencias visuales”

(en Mitchell, 2009: 53). Miramos con una sintaxis sinestésica, abrimos y cerramos los labios oculares. Los distintos lenguajes provocan interferencias en la comunicación;

No se trata simplemente de que las palabras contradigan a las imágenes y viceversa, sino de que las mismas identidades de las palabras y las imágenes, de lo visible y lo decible, comienzan a parpadear y a confundirse en la composición, como si las imágenes pudieran hablar y las palabras estuvieran expuestas (Mitchell, 2009: 66).

El párpado es una bisagra temporal: une el deseo de memoria y la exposición de un porvenir; el párpado articula el pasado y el futuro de un presente en continuo gerundio. Se asoma por la mirilla para leer entrelíneas, abre y cierra las puertas de la comunicación pero siempre se mantiene en el umbral.

** Terminaremos con el asterisco, símbolo usado para marcar partes del texto al margen o al pie de la página, lugar que parece haber sido ocupado por el párpado en la Historia, pero en esta ocasión lo llevamos al centro de la narración y del espacio. Además puede ser visto como un círculo en movimiento, ilustrando la relación que se produce entre los párpados y el globo ocular en cada acción de abrir y cerrar la mirada.

Conferencia, interferencia, encia

Un alumno que, durante veinte años pendiente de los labios de sus profesores, ha acabado por crear una especie de pequeño peculio intelectual.

P. Claudel, *El zapato de raso*

Una butaca aterciopelada para el cuerpo y un micrófono para publicar la voz, comienza la conferencia como paradigma de la palabra razonada... Los discursos retóricos griegos mezclaban el estilo oral y la utilidad social, donde lo estético y lo ético iban de la mano. “La poesía oral tuvo una finalidad bifocal” (Havelock, 1996: 90): por un lado, recreativa, de entretenimiento elevado, y por otro, funcional, de conservación y almacenaje de la memoria social. El *Arte de Hablar* implicaba una correcta dicción y uso del lenguaje, tanto en la materia como en la manera. Cuando la psicología y la sintaxis se sofistican (con Platón), pasamos del verso como mejor aliado mnemotécnico al conceptualismo analítico literario como corsé de lo intelectual. La estética de la conferencia es el protocolo. Las formas son conocidas y las normas reconocidas. “Parlamento, después de todo, deriva de *parlare*, es un lugar reservado al habla” (Dolar, 2007: 134). Esta precisa terminología escondida y a la vez expuesta en la organización social del estado, deja claro el carácter *logocentrista* de nuestras formas de gobierno.

En el mundo homérico, el *skeptron* era un bastón o cetro ornamentado (lo retórico como decoración del habla) símbolo en general del derecho a hablar, del derecho a hacer callar y del derecho a juzgar. El portador del *skeptron* (hoy podríamos llamarlo micrófono) es “un portavoz autorizado que se expresa en una situación solemne con una autoridad cuyos límites coinciden con los de la delegación de la institución” (Bourdieu, 1999: 69). El micrófono delimita lo que debe ser enfocado, enmarcando la acción de interés. Se erige en el hablante como símbolo falocéntrico y *falocétrico* de la autoridad de palabra. Pero el micrófono hace eco, proyecta sombras en la oración y distorsiona la voz, haciéndola familiar y desconocida (*unheimlich*). En una conferencia el lenguaje se desdobra, no significa lo mismo que en una conversación. Aporta una reverberación y reflexión del contenido comunicado en el auditorio. Se produce una multiplicación en el cuerpo del hablante. Ante las cualidades estándares o autoritarias del micrófono, hay que decir que también puede engrandecer lo pequeño (lo *micro*). Es capaz de elevar el susurro a la categoría pública, hacer de lo privado e íntimo algo susceptible de ser compartido a distancia.

De nuevo Demóstenes: “preguntándole cuál era la primera cualidad en un orador respondió, por tres veces, que la acción. Nada penetra más los ánimos; los mueve, agita y modifica a su albedrío” (Cicerón, 2004: 33). La acción es la elocuencia del cuerpo y el lenguaje es el cuerpo del pensamiento. Esto pudiera ser la epidermis de una *nueva conferencia*. Lo que diferencia a la conferencia performativa de la performance al uso es que “la primera está más centrada en la información en vez de en el cuerpo” (Oliveira, 2014: 18). Como acepción general

es interesante, aunque puede que lo que haga la *nueva conferencia* sea más bien descentralizar el uso ortodoxo de la información. Quizás, lo más adecuado en una terminología artística sería decir que “una conferencia no es más que una forma, como lo es un lienzo cuadrado, por ejemplo” (Backström en Oliveira, 2014: 32), siendo el contenido de cada pieza lo que dirige o centra el marco conceptual de cada sesión.

Pienso que lo que proponen la mayoría de conferenciantes performativos es practicar una oralidad no estricta, no dura, no rígida. Ante los discursos mordientes, logopédicos, con rigidez mandibular, donde el masetero martillea las palabras, se puede virar hacia una conferencia líquida, caleidoscópica, *háptica*, donde los dientes toquen; una *conferencia encía*. La oratoria tradicional quiere fijar y hacer permanente su corpus conceptual, pero la *conferencia encía* se caracteriza por lo fibroso del pensar que rodea lo hegemónico, siendo tangencial a él porque ocupa sus lugares pero conectándolo con las raíces profundas y escondidas. El panegírico y la arenga como discursos de alabanza se sustituyen por la hipótesis o la duda, donde lo dictado no es dictatorial y activa una reflexión mayor en el receptor. En cuanto a lo oral y lo moral, el sonido y el sentido, la *encía* trata la comunicación como una interferencia donde la correcta dicción y el protocolo estándar son cuestionados; “no te lo da todo masticado”. El artista conferenciante practica la usurpación de roles como gen de su re-presentación, pero esto no quiere decir que no pueda tener un posicionamiento político y artístico firme; también es capaz de pronunciarse en su pronunciación. Ocupa un lugar que ha sido reservado históricamente al discurso teórico para insertar en él una propuesta práctica. Aunque se haga uso del soporte de la conferencia, no se quiere *sentar cátedra*... No se adapta al salón de conferencias grande (*catedral*), sino que la *conferencia interferencia* trabaja mejor con estatutos de intimidad. Lubrica palabras pequeñas, no palabras grandes de grandes discursos. Por un lado debería proponer pensar por uno mismo y cuestionar las alocuciones *paraguas* que no te dejan pensar, siendo permeable a la interpretación; y por otro lado, hacer pensar, poniendo a prueba la atención y dejando abierta una grieta a la imaginación. Interviene en el discurso ortodoxo e interfiere en su significado. Entrena la percepción y la propiocepción. En la *conferencia encía* la reflexión se supone intrínseca, como su propio nombre indica.⁸

La *nueva conferencia* puede inscribirse también en lo que Mitchell llama el *giro pictorial*: “se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los

8 Observamos cómo se repiten y reverberizan los significantes *encía*, teniendo el segundo una tilde que le da una mayor reflexión donde el pensamiento establecido es reutilizado y repensado.

discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009: 23). Esto es reafirmado por el uso de las nuevas tecnologías en las presentaciones (desde un micrófono hasta una holografía) y por la reflexión sobre lo institucional como centro de buena parte de las prácticas artísticas de los últimos tiempos. Usa de manera heterodoxa el aparato logístico que rodea a la sesión: la tecnología, el mobiliario o la situación del público.

Diaporama performativo

Otro de los importantes asuntos que pone en escena la conferencia performativa es la didáctica de la dialéctica. Un gran número de profesores universitarios (y de artistas) utilizan el diaporama en *Power point*, *Prezi* o *PDF* para acompañar, enfrentar o justificar sus discursos, siendo consecuencia del paradigma de conocimiento audiovisual. Este aparato que suele pasar desapercibido me llevó a reflexionar sobre el diaporama como soporte teórico y práctico.

Con el teclado del ordenador alterno diapositivas al ritmo de una pieza sonora o verbal. El método puede relacionarse con el *Videojockey*, aunque sería más preciso el término *Fotojockey* o *diaporama performativo*. Utilizo las dos flechas de desplazamiento de izquierda y derecha para ir y volver obsesivamente sobre las imágenes. Se generan ejercicios de relación y oposición muy rápidos con elipsis entre plano y plano, una ruptura intencionada del espacio-tiempo (*raccord*) lo suficientemente grande como para crear una dislocación en el entendimiento. El *Fotojockey* focaliza lo performativo en las relaciones entre dos dedos, dos labios y dos ojos. Es irremediamente sinestésico y se deben hacer cálculos entre las diferentes diapositivas, algo así como una “Aritmética de la imagen”.⁹ Mi objetivo es llevar al extremo la relación entre dos imágenes, dos diapositivas digitales que usurpan fotogramas. Para que el lector se haga una idea, el resultado es cercano a las *Structural films*, poniendo como máximo referente sin duda a Paul Sharits.

En cuanto al hardware, se plantea subliminalmente la relación entre los dedos dirigiendo y los ojos mirando. Una acción, la de las manos, es horizontal, en cambio la imagen se dispone verticalmente. El teclado es la escritura como proceso, campo de batalla del error y del rectificado (pensamiento horizontal) y la pantalla se nos enfrenta como un aparente resultado. Que una performance se centre en la habilidad de los dedos quizás no la diferencie mucho de un dibujo, una pintura o una escultura. Las teclas plantean las relaciones entre escritura, imagen y ritmo, como si se tratara de código morse. Todo esto da al diaporama performativo un carácter de multitarea o *multitasking* que activa conductas contemporáneas de la era de internet y hace que la información atraviese mi cuerpo. A pesar de parecer un acto distante de proyección, se necesita el contacto cercano con el material, ya que el tacto es miope (no ve bien de lejos).

Utilizo un soporte tremendamente habitual y universal como son los archivos PDF. Por esto lo considero un diaporama o conferencia *lowtech* al alcance de casi

cualquiera, pero revisada de manera heterodoxa. Tangencialmente introduzco un ámbito considerado como baja cultura (algo parecido al rap) en el ambiente académico.



Ejercicios labiales con un trozo de papel.

Figura extraída del libro *Ortopedia dentofacial con aparatos funcionales*.
Thomas M. Graber. Madrid: Harcourt Brace, 1998

Practicar la teoría: ENTROPIÓN

De esta manera llegamos al último punto crucial de la conferencia performativa, que es el borrar las fronteras entre la praxis y la teoría. Es quizás por esto por lo que esta multidisciplina se adapta tan bien a las nuevas prácticas en el terreno de la estética. El discurso se ha hecho imprescindible para la comprensión de la obra de arte y la institución ve muy adecuado incorporar a sus programas piezas interactivas que den indicios del proceso creativo. Hace una decodificación aberrante de la palabra razonada girándola hacia el campo imaginativo. La conferencia equivale aquí a una especie de filosofía de la praxis lingüística y corporal, donde la hipótesis y el experimento son igualmente estimulados. Se muestran al mismo nivel *work in progress* y *voice in progress*. No es una mera compilación de datos, relatos o interpretaciones.

La conferencia como formato de trabajo incorpora en sí misma los procesos, las rectificaciones y cambios, los retrocesos, el contacto con la audiencia, la investigación, el archivo, las fuentes, los materiales, y un largo etcétera que muy a menudo no aparecen, o al menos no de forma clara, en el resultado final (Oliveira, 2014: 14).

ENTROPIÓN es la sesión de *diaporama performativo* multitarea que realicé en la defensa del Trabajo Final de Master. Parto del punto número 2 de las directrices que plantea la Facultad en la cual se obliga al estudiante a una defensa pública:

2. Definición

De acuerdo con el Real Decreto 1393/2007, las enseñanzas del Master concluirán con la elaboración y defensa pública del TFM, que tendrá carácter obligatorio. Según las Directrices Generales de la UCM, para la aprobación de las nuevas enseñanzas de Master, el TFM tiene la finalidad de acreditar que el estudiante ha adquirido los conocimientos y competencias asociados al título.

Si la conferencia performativa es un formato que hace transparente el proceso y lo pone en marcha, *ENTROPIÓN* es una sesión que recoge una documentación imaginativa de la documentación, un proceso práctico del proceso teórico. Básicamente activa dos conceptos principales: el de *entropión* como realización carnal de la imagen (recordamos que es una inversión hacia dentro del párpado inferior donde se funde carne y mirada) y el de *entropía* como proceso de pérdida

o trasvase de energía informacional. El material verbal que pronuncio ha filtrado los descartes del texto, las ideas que se han ido produciendo paralelamente e incluso conceptos extraídos directamente. Dicho de un modo más directo, podríamos catalogarlo como un rap sobre la investigación artística con imágenes. Se compone de 125 diapositivas trabajadas en dos minutos y medio:



Referencias

- AUSTIN, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- AZÚA, F. de. (1999). “Presentación”. En: GALÍ, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: Acanalado.
- BATAILLE, G. (1994). “La boca”. En: ALIAGA, J. V. *Formas del abismo: el cuerpo y su representación extrema en Francia*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, D.L.
- BOURDIEU, P. (1999) *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal D.L.
- BRYSON, N. (1991). *Visión y pintura, la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza D.L.
- CICERÓN, M. T. (2004). *Bruto: de los oradores ilustres*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CLARK, W. J. (1998). *Tratamiento funcional con bloques gemelos: aplicaciones en ortopedia dentofacial*. Madrid: Harcourt Brace.
- CRARY, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Tres cantos, Madrid: Akal, D.L.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2009) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- DERRIDA, J. (1997). “Las pupilas de la universidad”. En: *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A.
- DOLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- GOLDSMITH, K. (2014). *Inquieto*. Segovia: La uña rota.

- GOODGLASS, H. y KAPLAN, E. (1986). *Evaluación de la afasia y de los trastornos relacionados*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- HAVELOCK, E. A. (1996). *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- JAEGER, W. (1994). *Demóstenes: La agonía de Grecia*. México: Fondo de Cultura económica.
- JAY, M. (2007). *Ojos Abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal D.L.
- MARÍA, I. (2013). Tesis doctoral *La cámara como escritura en la creación audiovisual* [en línea] [Consulta 22/11/15] <http://eprints.ucm.es/18044/1/T34220.pdf>
- MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal D.L.
- NIETZSCHE, F. (2004). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- OLVEIRA, M. (ed). (2014) *Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla Y León; Madrid: This side up.
- ONG, W.J. (2013). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PALLASMAA, J. (2008) *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PICHON, E. (1967). *La tartamudez. Naturaleza y tratamiento*. Barcelona: Toray-Masson.
- SCHAFER, R. M. (1994). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi.
- VIRILIO, P. (1998). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra D.L.
- ZAFRA, R. (2010). “Elogio del párpado”. En: *Un cuarto propio conectado: (Ciber) espacio y (auto) gestión del yo*. Madrid: Fórcola
- ZIZEK, S. (2007). “Un libro acerca de la voz como objeto”. En: DOLAR, M. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

Enlaces de los códigos QR

Test de Boston: <https://vimeo.com/146460688>*

Unknown Vudú: https://www.youtube.com/watch?v=a_RBOX9uuNA

Cronolectura de la cronofotografía de Eadweard Muybridge:
<https://vimeo.com/133925187>

ENTROPIÓN: <https://vimeo.com/146191293>*

* Post-producción de audio: *Campo Magnético*

Blink Word

Introduction

For the last few years, each day I open and close numerous Internet tabs using various browsers: I blink. Fleetingly I have gotten in touch with several people and avatars. The servers' preview interface doesn't even show all of the information on the pages until a projection of my finger caresses it: click. The browser's annoying little ring loops around and around until it finally discharges the information all at once like one who stutters. This is not the only word processor that I have open at any given time and this is not the only screen that I am looking at: strabismus (cross eyed).

I am reminded of gran discourses and how they explode like fireworks, in such a way that their only possible contemplation is in a gimmicky and detached manner: shortsighted. Knowledge arises

in concurrent fragments that fit into a PDF file. Bearing an old-fashioned correct linear diction seems nostalgic and implausible. Discontinuity causes choked and accelerated pronunciations with small words and slick images: visual tongue twisters. Offshoots, like non-diction or addiction (discontinuity tics), or contradiction (unorthodox discourse) even emerge. The pillars that have supported the hegemonic values of established language have cracks in them and twist and turn upon themselves, resulting in a helical interpretation crowned by a hyper-real secondhand ornamented chapter. The significant ones are treasured and exchanged: homophones that seem the same but are not what they seem. Near the end of 2015, scaffolding surrounds the Acropolis while Syntagma Square doesn't stop crying out against the discourse of the dominant classes.

Audiovisual knowledge is a new skin, an enveloping appendix attached to our body. To be able to understand this, we have no other choice but to cut up or unravel. We grasp the thread of a web that multiplies itself into infinity. Let's dwell a few centuries on the fastest muscle of the human body (the eyelid) and relax the strongest muscle, the masseter, responsible for articulating the jaw where discourse emerges, dislocating it to insinuate a neck tingling whisper. We'll explore the space amid fragile, nervous fingers; quirky small plots of our anatomy that reveal a method dependent upon the mercy of experience.

Although these notions speak of anomalies and alterations in the standard behavior of audiovisual discourse installed in the human body, my aim is not to provide a negative or hypochondriac vision. They embody aberrant and metaphorical diagnoses of an aspiring physician without patients. As for treatment, we will make words dialogue with image and action through short-circuiting. In the end, my perception of the Fine Arts Department is that teachers and students alike talk about images, talk of images, and talk to images...

Stuttering Dialect

Paradoxically, Demosthenes, considered one of the best orators in history, stuttered as a child.¹ In Spanish, the verb *tartamudear* (to stutter) boasts two onomatopoeic voices: *tart-* and *mu*. The first voice derives from *tartalear*, which means to move in a disorderly fashion, to shake, to stun, to doubt, to confuse and *tartajear* (colloq. to stutter), resembling more its current appearance and use, which means speaking with difficulty. *Mu-*, the root found in the backend of the verb, denotes whispering or talking with closed lips.² Would it be possible to consider thinking as speaking with closed lips? In traditional grammar, a word is thought of as a segment rationed by pauses or gaps in a spoken or written sequence. "Put the air in your lungs not your brain!" they would bellow to a spastic Demosthenes in his first lectures. This reveals a clever expletive, which points out inherent fragmentation in both thought and one of its possible representations: the word. All of these indications seem significant to determine certain symptoms of oral procedures in the twenty-first century, or of *current oral procedures*.

1 Werner Jaeger in Demosthenes, Greece's agony: "Certain physical defects would have put in disadvantage the innate talent for oratory of one of the greatest Greek orators. The fanatical determination and firmness with which he overcame his defects correspond well with what we know of Demosthenes' self-education." (Jaeger, 1994: 46).

2 The English term stammerer maintains its former onomatopoeic touch, skin deep.

Orality, as proof of knowledge, is volatile, subtle; it evaporates. It is moment and action; "the poetic word is sustained for only a moment while more significant phonemes emerge such as doing rather than a finished work" (Azua, 1999: 16). But despite that primary *orality* stylized in the classical linear era, continuous and smooth, with the emergence of the alphabet and the printing press, instrument with which the verb becomes a fossilized image, nothing would ever be the same.

During a hiatus of 500 years of aesthetic and static monopolization of language that correspond to the age of printing,³ the tendencies of acquired knowledge exhibited an ocular dominance over the other senses. However with the rise and overdevelopment of ICT (information and communications technology), we have reached a "secondary *orality*" (Ong, 2013). We are heirs to abstract and analytical thinking forged in printed letters, but we dress them with Internet era and post-Ford capitalist qualities. The importance of context and mobility are experiencing position gains with respect to the large receptacles of hegemonic knowledge that produced imagery decades ago, and once again the body has boosted its own incarnation in the pursuit of experience. This causes a type of schizophrenia in which

language becomes a molten mixture between the abstract-analytical and the experiential-synthetic; in short, between the legacy of continuous or linear reasoning and the present day evidences of fragmentary thought.

Multiply, repeat, doubt... are verbs worthy of current epistemological physiognomies and in turn also show symptoms of stuttering (*stutterearth*). We multiply personalities, authorship; we fragment transmitted and received information; we repeat discourses by copying and pasting them; we distrust everyone and everything, and all this while we handle several activities simultaneously (multi-tasking). At first glance, this communication disorder occurs in form, but it is especially interesting conceptually, where interrupted linearity affects mindset and the assembly of narratives. We mix thousands of fragments, at times synthesized into nonsense, with disordered structures or loose phrases; symptoms of the acceleration and disintegration of meanings.

Since the early twentieth century certain visionaries began to anticipate the interference of knowledge and "thought itself begins to exhibit a rictus, squeaks, stutters, glossolalia, screams, urging it to create, or try to" and convert "stuttering into the peculiarity of thought itself in so far as language" (Deleuze, 2009: 58, 71). Thinkers who stuttered, metaphor intended, gave more importance to small

3 The Gutenberg Parenthesis concept was originally developed by Lars Ole Sauerberg and expanded by Gustavo Alejandro Piscitelli.

words in resistance to the grand rational and hegemonic discourse in a way that they would have endorsed poststructuralist and postmodern methodologies contrary to a logo-phallus-ocular-centrism. These emerging trends focus more on the critical questioning of transcendental experience so as to go stumbling toward the corners of reason. Another primary symptom of stuttering is that it is triggered in public places when one encounters the Other. All of this new fragmented thinking owes its fecundity largely to participatory notions, solidarity, and to the merger of action and theory. The large receptacles were liquefied and ontology was deemed unsafe.

If, as we have seen earlier, words represent thought, then we are all a little spasmodic nowadays. The system has identified a way to absorb this process that, at a first glance, seems marginal. In fact, the stuttering dialectic concurs with the capitalist mode of distribution. Fragmentation helps in the digestion of information (and if anything, capitalism knows how to digest and inform *ad nauseum*). Say it fast, in the least possible time and space. Repeat and extend the same subject matter like a virus. The fragment is fragile; it is quickly destroyed and created.

The viral speed of words is in most cases repetitive, which helps fasten their meanings albeit intermittently, almost

like a new *visuoral* mnemonic strategy: we record significations as if they were meanings. The stuttering aesthetic of informational transmission is short and blinking. It may be "clone like regarding convulsive repetition or tonic in terms of precipitated speech like a machine gun" (Pichon, 1967: 24). Stuttering reveals linguistic construction, it fragments it and heightens the presence of the body. The *syntactic raccord*⁴ fades ... Stuttering, boldly exposes the signification; it neither hides doubt nor process, it shows indecision and multiple orientations, those of poetry and contemporary thought traits. We go beyond Greek verse and rhyme, as instruments of memory, to engage in the interchangeable and anaphoric fascicule of the contemporary stutterer.

Stuttering becomes flexible in the buzzing of current knowledge, where we warble information mixed with free time in a residual manner, in a carefree sort of way ... like someone humming a song that has been "stuck to his or her head." Recent studies also show that there are physical differences between the brain of a stutterer and a standard brain. The former have a buffer zone in the language area, a more symmetrical *Temporale Planum*. With what we've seen so far, curiously the designated term used to name that part of the brain,

4 A cinematographic term that alludes to continuity in time-space between two planes, in this case, between two words or syllables.

which controls speech, refers so clearly to the temporal plane.

Discourse Aphasia

A requiem for *once upon a time*:

We presented stuttering as a paradigm shift and as a current thinking communication disorder, but I would to delve into an even more biting hypothesis: aphasia perceived as a contemporary language disorder. We could ponder on the thought that archetypal language, in its form and use, has changed due to specific causes.

Aphasia impairs the ability to send and receive messages. It can result from brain damage caused by strokes or sudden accidents, mostly concerning traffic related incidents. By linking this directly to the history of mankind during the twentieth and twenty-first centuries, we can establish that the *stroke* (an abrupt attack on the center of Western thought) in the Second World War "marked the reawakening of an interest in aphasia [...]. The immediate reasons for this renewed awareness were the large number of soldiers who suffered brain damage and language disorders due to inflicted injuries, and in the obligation to rehabilitate them" (Goodglass, 1986: 7). The next cause of thought aphasia is a sudden accident, in which we crash at full speed against the ICTS' traffic information revolution. These two events have triggered a stroke in shared

imagery, and the aftermath has rendered reasoned discourse helpless. Symptoms may include: deficits or alterations in language expression and articulation, fluency loss due to Broca's aphasia or hyper-fluency in the case of Wernicke's aphasia, difficulty finding words (anomie) or the fabrication of words, repetition, fragmentation, serialized speech, loss of grammar and syntax, and a shift in listening skills related to literacy. It should be noted that, apart from the medical terminology applied above, the word stroke refers to syllabic stress and syllabic verse that structure the internal rhythm of a poem. The proper handling of this information could help in articulating a diagnosis of the way we currently process information.

By focusing on current notions of aphasia, we can form a relationship between both sociological and artistic discourse and Wernicke's model of aphasia. This type of language alteration is characterized by an absence in the understanding of meanings and a lack of consistency in proper word pronunciation; in Internet we can look up almost everything, but the fact is that we hardly know anything ... As opposed to Broca's aphasia, Wernicke's model does not provide measurable results in relation to difficulties in language articulation. Rather, it squanders an excessive amount of muddled effort on the use of the spoken word, caused by a certain state of excitement (logorrhea),

an occasional production of invented terminology or gibberish (*neologistic paraphasia*), and an unawareness of one's self-deficit (*anosognosia*). Just take a look at any social network timeline or instant messaging app to realize the extent of these new language disturbances and their widespread use in most any given population. In addition, speakers with aphasia can be said to have "telegraphic speech" (Goodglass, 1986: 20). This coupled with Wernicke's notion of hyper-fluency would result in a mixture of electronics with grammatical and syntactic alterations and rampant verbiage.

The adulterated saturation, frequent in visual experience along with the compelling era of technological democratization, has created widespread Attention-Deficit Disorder. Dysarthria or swallowing problems are common in aphasia. Information is presented to us as an "all you can eat buffet" but we can barely swallow or digest anything. A relationship between what we ingest and what we export is established, consequently creating new connections in brain structures and their functions while we simultaneously turn into transmitters and receivers (emitterreceivers) and producers and consumers (prosumers).

It seems that we, once again, are introducing previously discarded linguistic conceptions into the native tongue. We can see how rhetoric writhes; the

old rules are abolished and coherence becomes ambiguous. We are able to pinpoint tumors in the nervous system of grammar. Therefore, communication is short-circuited: oral conversation is aphasic by nature; it is dependent on both the pragmatic (indexical) and on the inhabitants in that if we transfer the lips to paper, syntax explodes. Google translates our vocal quests into text the same way we send aural notes on mobile messaging platforms such as WhatsApp. This causes a meaning centered clash between the solidity of text and the vaporous quality of orality to occur. Written text is monumental, altar worship, and orality is wind, breath: "The monument metaphor implies a visible physical object (a great book that can be read), more than a recitation of sounds as light as air ... "(Havelock, 1996: 83).

The most effective evaluative tests for aphasia are based on the patients' understanding of images and their confrontation with language. The most common books on this subject-matter are: The Boston Naming Test, The Token Test, and a speech therapy book titled Teach Me to Speak, Subject-material on the structure of language. To initiate The Boston Naming test, the patient must identify visual stimuli consisting of simple pictures of objects that he or she must name correctly. I made a graphic intervention and verbal slideshow session on this test, both performed on

a PDF file and downloaded online. They can be found here:



In conclusion to the "clinical linguistic" of current thinking, we can sense that we are moving towards a glossolalia of sorts: an unintelligible language, composed of invented words and rhythmic, repetitive sequences, also common in states of trance (digital in this case) or in certain psychopathological conditions, poisoning (too much information) or neurological problems (that of a post-Internet brain): a mixture of binary language, an alphabet sweetened with symbols and images, and a Babel-like multilingualism. However, disorders or diseases have been used as a starting point to link the possible pathologies of fragmented contemporary thought, they were simply used as metaphors to describe paradigms that do not use the orthodox way to show how things work; altering what was thought of as modern rational knowledge enclosed in parenthesis where the book and visual experience dominated its epistemological roots.

The voice at the threshold

The voice imprints the air: thus enabling us to receive not only immediate sensations but also more elaborate impressions, like a Polaroid that dries the wind, plotted within some internal device. Its bodily and social location is ambiguous. Lacan, retrieved by Mladen Dolar, defines it as atopic in that it "moves in intersecting spaces" (Dolar, 2007: 104). It unites and compels opposites to establish a dialogue: the external with the internal, the brain with the mouth, the body with language -the immaterial with the material, signification with meaning, the transmitter with the receiver ... It is an oxymoron and a dichotomy simultaneously.

"When someone hears their own voice, where does it come from?"⁵ To determine its origin it would be necessary to examine thousands of calculations involving personal experience and an infinite amount of stimuli. In filtering what flows from the subjective to the subjunctive (from what we think to what we can say), we will always find an unbridgeable distance that eludes all calculations that intend to reveal what demons are passing through on the road from thought to the vocal tract. The outside world comes into our discourse and we expel internal language contaminated with carbon dioxide. We can attribute this

5 Taken from the film *Film Socialisme* by Jean-Luc Godard (2010).

percolation to a spectral action, in which we deem "the voice a furtherance of the phantasmatic dimension" (Zizek, 2007: 11). This leads us to effortlessly mix formal language theory and fiction when we speak.

Nevertheless, ebbing slightly from this minute irony, the voice also can be considered quite tangible. Pronunciation modulates and shapes the word until it becomes almost palpable and in turn it can become something more important than the very meaning it carries, as if we could do things with words (Austin, 1990). When speaking, we trigger the lever of thought by using memory as a toehold, and thenceforth we expel expressions with a given tone unto the outside world. Speech is the mouthwash of language, where thought is gargled through phonation; tone responds context, where the pragmatic moves between the ethical and language thus enabling us to color what we perceive. Between saying and doing, the voice transforms a limited aspect into a performative one, indicating: "that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something" (Austin, 1990: 6). In short, voice has an aesthetic value and another value that acts as a medium of meaning, which oscillates on the threshold between the ornate and the conceptual.

If it is an almost impossible task to establish the origin of all stimuli that converge in our inner voice, then in today's technological age capturing all external sources of sounds that we receive constantly would seem a very complex thing to accomplish. At this point, we can consider the accurate term coined by the composer Raymond Murray Schafer, *schizophonia*: "Vocal sound, for instance, is no longer tied to a hole in the head but it is free to issue from anywhere in the landscape" (Shafer, 1994: 58).

Before, the voice traveled only as far as one could shout; it was a bodily appendage. Sounds were inextricably linked to the natural environment, which produced them. Today, it is easy to mount a sound with a non-corresponding image, as any noise or image can be packaged and digitally modified. It seems that any given subject along with its specific context explodes in a globalized audiovisual space-time. Modern life has been ventriloquized: "there is always a minimum of ventriloquism that comes into play: it is as if the speaker's own voice emptied him and somehow speaks for itself through him" (Zizek, 2007: 11).

The mouth is the hardware of the voice. We think with our lips, the tongue; we possess a gran dental army below the dome of the hard palate. It's a battlefield where we can bite our language: suck it, lick it, spit on it, and kiss it or

"tell discourse to go and gargle". The masseter, responsible for articulating the jaw, is the strongest muscle in the human body in relation to its size (it can exert a pressure of 90 kilos on opposing molars). It would then be logical to consider a phonetic-articulation theory as significant and linguistically varied: if diatopic (geographical), diaphasic (pragmatic) and diastratic (cultural) varieties exist, then why not a *dianatomic* variety? The movements of the tongue, that engine and language dynamo, floor of the mouth, word carpet, indicate where saying and doing intertwine, the warp and woof of thought. In the mandibular cavity, that " orifice of profound physical impulses: equally one sees that a man is able to liberate these impulses in at least two different ways, in the brain or in the mouth (Bataille, 1994: 299). We savor knowledge. Broca's area triggers the mouth; thought desires to take on human "morphology" to become intelligible.

Orthodontics is the architectural science of the mouth. It mixes reason with monstrosity; the continued pursuit of beauty and functionality at the expense of the deformed or object:

Orthodontics poses a philosophical, scientific and artistic challenge: The study of orthodontics is inextricably linked to art when it refers to the study of the human face. The mouth is a key factor that enhances or spoils the beauty and character of the face, and

the shape and beauty of the mouth largely depend on occlusal relationships of the teeth (Clark, 1998: 12).

Unknown Vudú's graphic-musical project ponders on these notions. Through distorted philosophy (ontology), the functionality of orthodontics (Orthodox) gyrates towards misunderstanding, aberration or heterodoxy (*heterodontics*). This assemblage reveals a certain conspiratorial mood in that dental orthopedics seek to organize the tongue drive to dictate social conventions based upon a painful and ornate symmetry. The two songs with the artwork can be found here:



Reversed Ekphrasis

"Up until the Renaissance, art originated from textual sources, that is, it was inspired by stories and myths with the purpose of rereading them."⁶ Taking the ekphrasis as "a verbal representation of a visual representation" (Mitchell, 2009: 101), we can understand all of

6 Course notes taken in Contemporary Artistic Behaviors, José María Parreño, on March 10, 2015.

these artistic practices as a sort of visual representation of verbal representations; that is, all of this literary origin art that has dominated the representational field for centuries can be considered a kind of *inverted ekphrasis*.

Regarding the evolution of words, it seems clear that we've shifted from the oral to the scriptural, from sound to the visual realm. However, we may be suffering an inverted trend in the field of engineered image processing. Allow me to explain myself; the written image (photo-graphy: writing with light) may be evolving towards a weightless image, an image with oral characteristics; accessibility of a huge number of transmitters to multimedia image producers has become extremely immediate, easy to produce (pronounce) and as ubiquitous as words. Image reception models are faster and more automated than textual perception. During response absorption, contagion surfaces and spreads rampantly becoming viral, hence the reconsideration of the term viral. As we saw earlier in the section titled *The Voice at the Threshold*, oral images are *atopic* due to their ubiquity, variety of media, and formats. We would then add the medical definition of *atopic* with regard to *allergic*: an epidermal rash, topical, without delving into the contents of the bitmap. The image is a microbe that inserts itself into all the nooks and crannies and lays siege to words. We are found facing verbiage of the contempo-

rary viral image where emoticons and memes construct a new two-dimensional alphabet. Traditionally, the image entered our body through the ocular organ and the oral was expelled through the mouth; today, our body is also capable of spitting out images, while this kind of language seems more instinctive and does not require prior manipulation, as if we were born with an implanted image virus: do image illiterates exist?

Today *hiancia* or the distance between image and text is dwindling, thus encouraging "textual imagery" and "pictorial texts" (Mitchell, 2009: 99). We have assumed that an image can relay abstract ideas within an extremely relative timespan. In turn, words can dwell in effective aesthetic spaces. The status of audiovisuals changes in order to create an event, not to publicize it or reflect on its representation. It is so bordering the fact that it overlaps it. The world has shrunk, space-time has become relative and discontinuous and the image, as a mobile device, adheres to the body like an appendix, just as *orality* did in pre-alphabetic Classical Greece.

Eyelid Museum

There is a huge amount of printed ink in theory and art history books that ponder on notions of the eye and the gaze. But curiously, the eyelid seems to have tiptoed by the ponderings of most writers. This small and quirky parcel of

the human body cushions one from both the involuntary and the conscientious and even the metaphorical. I will consider blinking as an identity articulator device that is part of a given body, it is in a particular place and time and is capable of generating a unique memory. Thus, we can think of the eyelid as a second paradigm of thought in today's fragmented epistemology, behind stuttering.

I have always been intrigued by the inside of the eyelids, that blind membrane that scuba dives through the aqueous humour... My intention is to establish an analogy using the complexion of the turbot: the upper back of the fish processes information received from the sun by acquiring a brown hue, however, its lower part, which is facing the seabed, never receives sunlight, thus remaining albino. In view of that, this could also happen to our eyelids: the skin would blush as a result of the outside world while the underside is locked away forever in white darkness. These inner faces become a museum with the lights off. The white walls (*the white cube*) are available for hanging works-images that no longer exist in reality (in a given space, time and unique point of view). It is relevant to mention that the intermittent reflex of blinking is controlled by a part of the brain called globus pallidus (Latin for "pale globe"). Memory would then be made up copies of still image collections of a past reality.

Today more than ever we experience the world via its representation (hyper reality). Any information that is not upheld by the ubiquitous image platforms seems irrelevant. They are made up of ever changing images and mutate by constantly switching positions in such an everyday and fleeting way that it appears unintentional. So much swapping swamps us, it's distracting. Given the range of visual stimuli, the eyelids open and close continuously to keep the eye moist (liquid). This generates behavioral tics that are meta-linguistically produced by the space-time agglomeration of *ICTs* (Information and communications technologies). We shift between the subliminal and the almost raw transparency of the visible; between the Medusa Effect, which leaves us petrified in front an image without being able to react and the Eurydice syndrome, which triggers our desire to look at something we shouldn't. All shrouded in the *scopic*, the Greek term referring to the determination to see it all: eye lust. We possess a Western voyeur soul, but we're suspicious of and distort what we see, unforeseen blurred boundaries; astigmatic voyeurs. The permanent collection and temporary exhibition images that we want our curatorial work within our brain-museum to hold, depends on us and, to a great extent, the personality of our eyelids. We can now embrace the *scopic* blink regime.

Open and Blind

The eyelid is the fastest muscle in the human body; it can open and close up to 5 times per second (200 to 400 milliseconds per blink). In our current culture of big data and visual saturation, it would appear that this fleeting act would be the perfect copilot for high-speed travel: "The sense of sight is the only mechanism fast enough to keep up with the incredible amount of speed in the technological world" (Pallasmaa, 2008: 21). We aim to understand knowledge "in the blink of an eye", to recognize truth in two seconds.

Image suffers from obsolescence, shipwrecked in 1MB deep oceans. In regard to the notion of an evanescent temporality, we can now establish the difference between gaze and glance: a gaze is more enduring, related to contemplation, more detached, passive and disembodied and a glance is fleeting, improvised, haphazard or furtive, "It slips out to hide its own existence" (Bryson, 1991: 106). We are witnessing a conflict between duration and intensity; here the eyelids are the ones that mark the difference between a deep stare and a quick look. Visual overstimulation steers us toward a more slippery glance than a contemplative gaze. Today images compete constantly. The optic nerve (and optical fiber) is so oversaturated that it collapses and the images that leave a scar on us are continuously being

swapped, ephemeral and viral. Even though the intermittent light flashing that we see on screens (a type of glitch) is called blinking, we notice that its polished eyes never close. Narcissus is in shock.

In operating the floodgates of vision we draw from both intentional and involuntary means: "Staring doesn't exist, the physiology of perception is concerned with eye movement, incessant and unconscious movements (motility) and conscious constant movements (mobility)" (Virilio, 1998: 80). We are forced to *multilook* all at once, removing the eyes from their orbits (enucleation). Multi-focality causes what might be called a *strabismic* glare effect and is associated with multitasking, inherited from Internet, continuously and simultaneously diverging the focal points of interest. We decentralize our gaze (ocular decentralization) faced with screen division and the exponentiation of a window (pestaña, lash in Spanish) mascara effect in web wanderings ... We stroll around the stimulus periphery, we orbit and dizzy perception. It is a paradox that even the father of the Cartesian gaze was fond of cross-eyed women:

Descartes, having been in love with a little cross-eyed girl (affected by strabismus) in his childhood, the impact, which made an impression on the brain by way of sight whenever he looked at her crossed eyes, was so great that,

much later, he was always inclined to love people who suffered from that same defect "(Virilio, 1998: 13).

The work of Eadweard Muybridge is a good example that shows the existence of a relationship between blinking and strabismus, which moots the notion of jump cuts in reticulated structures. I performed a *Blink Reading or chronos-reading* session that conceptually goes well with the work of the *chronosphotographer*. The starting point for this session came from one of the many observations that Crary makes on this author's work:

The segmentation of Muybridge's work should be understood not simply as the breakup of a perceptual field but also as the claiming of an instantaneity of vision from which space is deleted. It announces a vision compatible with the smooth surface of a global marketplace and its new pathways of exchange (Crary, 2008: 141).



As you can see, the quick visual fragmentation is associated with a capitalist market approach where the continuous exchange of goods and

information is the basis of this system. The following piece, which can be accessed by the provided QR code, becomes an exercise in free-reading a book by Muybridge read in Muybridge's style.

The gaze would not be able to articulate if it lacked eyelids (light switches). Sight seems therefore to rely on a dual procedure, a muffled struggle of opposites. Both the physical (input light) and the intangible are capable of being analyzed as an angulation problem; the acute and obtuse, the narrow and wide, light and darkness, to turn on and to turn off, to open and to BLIND. If we overstimulate retinal cells (rods and cones) with a fixed image for a prolonged period of time without blinking and if that stimulus is abruptly removed, our eye will fill the void with its opposite (if we are exposed to something red, we'll envision green, if something ascends, a downward movement would be envisioned, etc.). Eyesight encloses a retinal oxymoron.

The vast majority of the time we do not see our eyelids. Eyelid movement becomes an involuntary act. Reality is fragmented in a way that resembles the montage of a high-quality Hollywood blockbuster where the best "cut" is the one that is not shown, given that the ideal approach for this type of film production would be that visual storytelling would match the blinking frequency of the viewer. Does this mean that we should all blink at the same time, or that

shared universal principles govern our blinking? Indeed there are physiological issues to take into consideration such as a balanced ocular humectation or defense mechanisms that cause the eyelids to close. But this montage seems intent on initiating a kind of hegemony that favors an innocuous gaze in which the scar is not noticeable. Given the linearity of narrative, we can confront other montage theories such as those established by S. M. Eisenstein and Kuleshov, which are more linked to perceptual concern than appeal. What we are faced with here is the possibility to consciously build and destroy images by confrontation, association, with winks, etc. In both cases we can say that blinking is the cut that we use to edit the movie of our life that denotes visual *raccord* and ellipsis: it is the factor of discontinuity between the Self and the scene.

The eyelid trench

Since the time of ancient Greece, it is said that the more you open your eyes the more you know, as if the gaze were two holes that we must fill with the outside world until they overflow. The eyelids filter this overflow. The "clairvoyance" of metaphysics can occasionally dazzle the window of the eye; for that reason, a blind can sometimes come in handy. The eyelid acts as a veil for the image, a grand drape that announces the opening and closing of a perfor-

mance. As Derrida states in *The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils* (Derrida, 1997) or in Remedios Zafra's chapter titled "Elogio del párpado" (A Tribute to the Eyelid) (Zafra, 2010), blinking is an act of resistance in defiance of an imposed image, a light switch and a valve that selects the knowledge that we allow to enter our brain chamber.

Closing your eyes does not denote resignation (looking the other away) or to stop looking in this context. Learning to know how to close your eyes would be an assertion claiming one's right to organize their own time and innermost thinking beyond not only memory but also beyond momentary stress (Zafra, 2010: 167).

Why don't they teach us how to blink? Would it be possible? Blinking could be considered a pedagogical and political element: not seeing, for example, would be an option and selecting would be the assignment. The eye sees but the eyelid makes, cuts, selects and sustains the tool that puts the image together like a tripod.

Blinking may also be a symptom of an ocular phobia. It's a reality guillotine; it cuts life experience into slices with a thin blade. It also beheads because, when the blade falls, it shakes its head no. Human beings are not made to look directly into the sun. The eyelid trembles in its presence, as if the immense light were to melt the pupils. We carry an innate

iconoclasm of a representation of our Sun on our backs. Our facial anatomical architecture seems to want to tell us something: in-between the frontal bone of the skull, the nasal septum (from Latin for partition) and the protuberant cheekbones lies our ocular cellar obscured by perpetual darkness, i.e., our orbits are always in shadow. That's why when we leave our inner cave we are dazzled by the external light of the world, as if somehow we recreate the Platonic myth of *the cave* every time we blink our eyes. If we tightly close our eyes for a prolonged period of time or in a deliberate way, random psychedelic-like patterns and flashes of color will dance around our field of vision like galactic stars in the night. The eyes become small planets protected by their atmospheric eyelids.

The eyelid is the first and the last thing that touches the image. Besides being a mucosal muscle, eyelids are also sheets of skin. They are the eye's hands, the gaze's skin. We then obtain an epidermal vision, which enfold new birth (the placenta when opening the eyes) and a recent death (the shroud when closing the eyes). The delicate orbs are tucked in; everything is touching everything like being glued to the sheets waiting to get up. In fact, etymologically, the word eyelid (*párpado* in Spanish) comes from the Vulgar Latin *palpetrum* and this in turn from *palpebrarum*, -are, which means to palpate or pulsate. Hence, we join the *proxemic* condition of the sense of touch

to the distal quality of vision. In that way, the haptic becomes an undeniable factor of eyesight, as if the eyelid were fused with the eye to form a ball of skin (entropion⁷). The eyelashes suffer from Parkinson's, information in the snap of a finger. We blink as if we had two hands in each eye, to either applaud the show or to create a shield.

Stuttelinking and Blinttering

"Even a rapid glance at the language we commonly use will demonstrate the ubiquity of visual metaphors" (Jay, 2007: 10). If the gaze were an oration, blinking would act as punctuation signs: commas juxtaposing simple sentences (glance) or coordinating and subordinating conjunctions (gaze). There are also blinks that act as periods and paragraph endings: sleep can be considered a long blink and death a full stop. Someone with tics suffers from polysyndeton. Their memory walls are left in ruins, targeted by a machinegun-like gaze that only allows the ability to savor the present moment on memory's inner wall: "language coordinates; one image is connected to another by using "and", rather than subordinating itself to some other more complex relationship" (Havelock, 1996: 110).

7 Entropion: 1. A medical condition in which the eyelid (usually the lower lid) folds inward usually do to muscular spasms or scarring.

In *Thus Spoke Zarathustra*, Nietzsche mentions the concept of blinking up to nine times and provides it with a peculiar meaning: "You higher men, learn this from me: in the market place no one believes in higher men. And if you want to speak there, well then! But the rabble blinks "we are all equal." (Nietzsche, 2004: 398). For the philosopher this fraction of skin serves as a relational zone for consciousness, the body and the earthly. *Aboveearthly* gods or men don't seem to blink, possess flesh, and despise the body. Instead, the ultimate man (the final step before becoming the *Übermensch*) believes only in what his eyes can see, rationalizing his passions and dismissing religious promise. He seems to be fervently rubbing and blinking his eyes in disbelief of what he sees, he being a person who can create his own system of beliefs. But what is even more interesting is that he mostly uses it tangentially to language, as a way to talk with the eyes. Given the importance, the eyelids respond with transcendental immanence.

Vision is fragmented into objective portions; each blink is a syllable, like definitions that head toward meaning. We look and we look again as if stuttering. This becomes quite clear with the French word "regard" (Bryson, 1991: 105): we see presences that we re-present and re-cover from our re-collections. Words blink. Wittgenstein calls "the language games employed in things like interpre-

tations, descriptive reports and exclamations prompted by visual experiences" the grammar of vision (Mitchell, 2009: 53). We gaze with a synesthetic syntax; we open and close our ocular lips. The different languages interfere with communication:

It isn't simply that the words contradict the image, and vice versa, but that the very identities of words and images, the sayable and the seeable, begin to shimmer and shift in the composition, as if the image could speak and the words were on display (Mitchell, 2009: 68).

The eyelid is a temporary hinge: it joins the desire to remember and the unveiling of the future; the eyelid articulates the past and future in the presence of a continuous gerund. It peers through the peephole to read between the lines, it opens and closes the doors of communication but always remains in the doorway.

** To conclude I would like to consider the asterisk, symbol used to call out footnotes outside of the body text, a place that seems to have been assigned to the eyelid in History, but in this case it takes center stage in the narrative space. It can also be seen as a moving circle, illustrating the relationship that occurs between the eyelids and the eyeball in every act of opening and closing the gaze.

Conference, Interference, Gum

A velvet armchair for the body and a microphone to broadcast the voice, the conference starts as a paradigm of the rationalized word ... The Greek rationalized rhetorical discourse mixed oral style and social utility, where aesthetics and ethics went hand in hand. "Oral poetry had a bifocal purpose" (Havelock, 1996: 90): on one hand it was recreational, elevated entertainment, and on the other, functional, designed for the conservation and storage of social memory. *The art of speaking* implied proper diction and language usage, in both matter and manner. When psychology and syntax became more sophisticated (with Plato), we passed from verse, our loyal mnemonic ally, to literary analytical conceptualism qua intellectual corset. The aesthetics of a conference is protocol. Its norms are well known and recognized. "Parliament, after all, derives from *parlare*, a quiet place to talk" (Dolar, 2007: 134). This precise hidden terminology, which at the same time is exposed in the social organization of the state, elucidates the *logocentric* character of our forms of government.

In the Homeric world, the *skeptron* was an ornate cane or scepter (rhetorical speech as decoration) generally symbolizing the right to speak, the right to silence and the right to judge. The bearer of the *skeptron* (which today might be called a microphone) is "an authorized

spokesman who expresses himself in a solemn situation with an authority whose boundaries coincide with those of the delegation of the institution" (Bourdieu 1999: 69). The microphone defines the focus of attention by framing the point of interest. It emerges upon the orator like a phallogocentric and *phallosceptic* symbol of the authoritative word. But the microphone echoes, casts a shadow on the oration, and distorts the voice, making it familiar and unfamiliar (*unheimlich*). Language unfolds itself in a conference; its meaning changes in conversation. It provides reverberations and a reflection of the content that is spoken in the auditorium. A multiplication occurs within the speaker's body. Given the standard or authoritarian qualities of the microphone, it can also be said that it also has the capability of making small things larger (micro). It has the power to raise a whisper to the category of the public, making what is private and intimate susceptible to being shared at a distance.

Demosthenes, "who being asked what was the *first* quality of a good Orator, what the second, and what the third, constantly replied, A good enunciation" (Cicero, 2004: 33). Action is eloquence of the body and language is the body of thought. This could be the epidermis of a *new conference*. What differentiates a performative lecture from a standard performance is that "the former is more focused on information rather than on the body" (Olveira, 2014: 18). This is

interesting in a general sense, however, what the *new conference* could be doing is decentralizing the orthodox use of information. Perhaps the most suitable way to express this in artistic terminology would be to say that "a conference is only a method, as is a square canvas, for example" (Backström in Olveira, 2014: 32), the content of each piece being what directs or focuses the conceptual framework of each session.

I think that most performative lecture speakers seek to practice an orality that's not hard, not rigid and not strict. When faced with biting speeches, logopedics, with jaw stiffness, where the teacher hammers in words, one can turn toward a liquid lecture, kaleidoscopic, *haptic*, where the teeth touch; a gum conference. The traditional oratory wants to secure and make permanent its conceptual corpus, but the gum conference is characterized by the fibrous surrounding hegemonic thinking, being tangential to it because it takes its place by connecting it with deep, hidden roots. The eulogy and praise style speeches are replaced by assumption or doubt, where dictation is not dictatorial thus stimulating a deeper reflection on behalf of the receiver. As for the oral and the moral, sound and meaning, the gums treat communication like interference where correct diction and standard protocol are questioned; "Don't spoon-feed it to him". Role theft is genetically inherent in the performative artist lecturer, but

this does not mean that he cannot have a strong political and artistic position; He is also able to pronounce himself on pronunciation. He has occupied a place that has historically been reserved to the theoretical discourse in which he introduces a practical proposal. Even though he might use the conference method, he doesn't aim to preach ... It is not suited for large conference rooms (Cathedral), the *conference interference* works best in intimate conditions. It lubricates small words, not lofty words for gran speeches. On one hand, it should promote thinking for yourself and query *umbrella* speeches that hinder self-thinking, by means of being permeable to interpretation; and on the other hand, it should make you think, capture your attention and open up new dimensions for imaginative thinking. It intervenes in orthodox discourse and interferes with its meaning. It cultivates perception and proprioception. The emphasis in *gum conference* is intrinsically implicit, as its very name indicates.⁸

The *new conference* can also include what Mitchell calls *pictorial turn* "it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourses, bodies and figurality" (Mitchell, 2009: 16). This is

8 Here we can see how the meaning of gum (*encia* in Spanish) reverberates and repeats itself, the second syllable boasting an accent mark to give it greater emphasis, where established thinking is recycled and rethought.

reaffirmed by the use of new technologies in presentational conferences (from microphones to holographs) and the focus on the institution quite relevant in recent artistic practice. It uses the logistical apparatus typical in conference settings: technology, furnishings or the public's location, in a heterodox fashion.

Performative Diaporama

Another important issue of staged performative conference is the didactics of dialectics. A large number of academics (and artists) use a PowerPoint, Prezi or PDF diaporama as an accompaniment with the purpose of livening up, confronting or defending their lectures, a consequence of the audiovisual knowledge paradigm. This often-overlooked gadgetry led me to reflect on the possibilities that offer the diaporama as a viable theoretical and practical support mechanism.

With the help of a computer keyboard I preform a slide presentation to the beat of a sound or verbal effects. This technique can be related to that of a VJ, although a more accurate term would be *performative Fotojockey* or *performative diaporama*. I use the two left and right arrow keys to compulsively generate a back and forth image sequence. This produces a nimble relational and oppositional workout, using ellipses between the frames large enough to intentionally breakup space-time (*raccord*). The

performative Fotojockey focuses on the relationship between two fingers, two lips and two eyes. It becomes irremediably synesthetic and the amount of space in between each slide must be carefully calculated, which leads to something like "image Arithmetic".⁹ My aim is to take the relationship between two images to extremes; two digital slides pretend to be frames. To give the reader an idea of how this technique works, it resembles the compositional arrangement characteristic of the Structural film movement, Paul Sharits being its maximum authority.

On the hardware side, the relationship between directing fingers and looking eyes is subliminally explored. The hands move horizontally, yet the image is presented vertically. The keyboard shows writing as a process, a battlefield of trail and error (horizontal thinking) while the screen displays an apparent end result. A performance that focuses on finger skill may not differ much from drawing, painting or sculpturing. The keys produce a relationship between writing, image and rhythm, similar to what Morse code does. This endows the performative diaporama with a *multitasking* aspect that exposes contemporary Internet behavior and causes information to pass through my body. Despite giving the impression of being a distant cinematic undertaking, close contact with the

9 Concept proposed by the director Alan Berliner (in Maria, 2013: 184).

material is needed, making the sense of touch myopic (nearsighted).

I employ an extremely common and universal format such as PDF files for what I consider a slide show or low-tech conference, which is accessible to almost anyone, but reworked in an unorthodox way. Tangentially I introduce what could be considered low culture (comparable to rap) into the academic sphere.

Practice theory: ENTROPION

And so we've reached the last crucial point of the performative conference, which involves erasing the borders between the praxis and theory. Perhaps for this reason this multidiscipline adapts so well to the new practices in the field of aesthetics. Discourse has become essential in the understanding of art and the institution eagerly seeks to incorporate interactive pieces that reveal the creative process into their programs. It aberrantly decodes the reasoned word by spiraling it toward the realm of imagination. Here, the conference is equivalent to a kind of philosophy of language and bodily praxis, where the hypothesis and the experiment are equally stimulated. They show the same degree of *work in progress* and *voice in progress*. It is not a mere collection of data, stories or interpretations.

The conference as a working format that incorporates the aforementioned procedures and resources: process,

the trial and error method, modifications, contact with the audience, research, archival materials, sources, and means that often do not appear, or at least not clearly, in the end result (Oliveira, 2014: 14).

ENTROPION is a multitasking *performative diaporama* session that I presented in the defense of my master's thesis. It involves the staging of article 2 of the guidelines outlined by the Faculty of Fine Arts for the completion of the master's degree program in which the student must publically defend his or her thesis:

2. Definition

In accordance with Royal Decree 1393/2007, the Master course will conclude with the preparation and defense of the Final Master's Thesis (TFM), which will be compulsory. According to UCM General Guidelines for the approval of the Organization of Basic Teaching, the TFM is intended to prove that the student has acquired the knowledge and skills associated with the title.

If the performative conference is a format that renders its process transparent while jumpstarting it, ENTROPION is a session that collects imaginative data from documentation, a practical process of the theoretical process. Basically it activates two main concepts: *entropion* as the carnal realization of the image (remember that is a inward folding of the lower eyelid where gaze

and flesh fuse) and *entropy* as a loss or transfer process of informational energy. The verbal substance that I pronounce filtrates textual discards, the ideas that have been occurring in parallel and even the directly obtained concepts. To put it more directly, we could categorize it as a rap about artistic research with images. It consists of 125 slides presented in two and a half minutes:



*Qué?... el zumbido?... sí...
todo en silencio excepto por el zumbido... recalcitrante... ninguna
parte de ella moviéndose... que ella sintiera... excepto los párpados...
presumiblemente... abrir y cerrar... cerrar la luz... reflejo lo llaman...
sentimiento de ningún tipo... excepto los párpados... aún en el mejor
de los casos... quién los siente?... abriéndose... cerrándose... toda
esa humedad... pero el cerebro sigue... sigue suficientemente...*

Samuel Beckett, *No Yó*

*What?... the buzzing?... yes... all silent but for the
buzzing... so-called... no part of her moving... that she could feel...
just the eyelids... presumably... on and off... shut out the light...
reflex they call it... no feeling of any kind... but the lids... even
in best of times... who feels them?... opening... shutting...
all that moisture ... but the brain still... still sufficiently...*

Samuel Beckett, *Not I*

Madrid 2016



Dos dedos; dos labios; dos ojos. Interferencias... Debido a la digitalización del entorno, lo oral y lo visual se contaminan mutuamente hasta provocar la fragmentación de la linealidad discursiva. En respuesta a la interacción con las *TICS* (Tecnologías de la Información y la Comunicación), el sujeto occidental ha desarrollado anomalías en su comportamiento que posteriormente han llegado a convertirse en patrones de conducta necesarios. De esta manera, los tics, la tartamudez, el estrabismo o la afasia funcionan como metáforas para esbozar otra teoría del conocimiento, que es activada mediante la conferencia performativa, solapándose así lo teórico con lo práctico y el proceso con la pieza final.

