

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 33, 2021. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

Datos catalográficos recomendados por el Servicio de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid:

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.-Vol.1 (1989).- Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989 .-vol. ; 28 cm. Anual

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

1. Arte -Teoría -Publicaciones periódicas. 2. Arte -Historia Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

El Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 1989 y editada por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Está dedicada a la difusión de la investigación historiográfica sobre la Historia del Arte y, en particular, sobre el arte español y el arte relacionado con España.

Bases de datos:

El Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte está sistemáticamente recogido en las bases de datos y directorios FRANCIS, ERIH PLUS, Dialnet, Dulcinea, Index Islamicus, ÍNDICES, Latindex 2.0, PIO, Recolecta, Regesta Imperii y otros.

Dirección:

Valeria Camporesi (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Jorge Tomás García (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Editores:

Jesús Carrillo Castillo, Francisco de Asís García García, Noemí de Haro García y Margarita Ana Vázquez Manassero (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Comité de redacción:

Juan Luis González García (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid); Alberto López-Cuenca (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla); Fernando Marías Franco (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado); Juan Carlos Ruiz Souza (†) (Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid).

Comité científico:

Claire Bishop (The City University of New York); Craig Clunas (University of Chicago); Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México); Véronique Gérard-Powell (Université Paris-Sorbonne); Andrea Giunta (TheUniversityofTexas); Keith Moxey (Columbia University); Mark Nash (University of California, Santa Cruz); Felipe Pereda Espeso (Harvard University); Nigel Spivey (University of Cambridge).

Redacción:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1
28049 Madrid (España)
Tel.: +0034 914974611
e-mail: anuariodehistoriadelarte@gmail.com

Intercambios:

Biblioteca de Humanidades. Hemeroteca
C/ Freud, 3
28049 Madrid (España)
e-mail: revistas.biblioteca.humanidades@uam.es

Edición:

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

ISSN: 1130-5517

eISSN: 2530-3562

Depósito Legal: M-30.918-1989

Impresión:

Solana e hijos Artes Gráficas, S. A. U.
C/ San Alfonso, 26 - La Fortuna (Leganés), 28917 Madrid (España)

SUMARIO

PRESENTACIÓN

IN MEMORIAM

- 11 **PALOMA CABRERA (1954-2020)**
13 **JUAN CARLOS RUIZ SOUZA (1969-2021)**

EL ARTE DE LA MENTIRA

- 19 **ANA BELÉN FEJOO VALENCIA**
Maruja Mallo: transformación, máscara e identidad. Breve análisis de su cuaderno *América Aborigen* (1959) / *Maruja Mallo: transformation, mask and identity. Brief analysis of her notebook América Aborigen (1959)*
- 43 **GEMA BAÑOS PALACIOS**
El autorretrato fotográfico de Francesca Woodman: entre la fabulación y la metamorfosis / *Francesca Woodman's photographic self-portrait: between fable and metamorphosis*
- 61 **ISIS MARIANA YÉPEZ RODRÍGUEZ**
Desaparición, archivo y posverdad: Ayotzinapa en Rafael Lozano-Hemmer / *Disappearance, archive and post-truth: Ayotzinapa in Rafael Lozano-Hemmer*
- 83 **JORGE LUIS MARZO, ROC ALBALAT**
La entrada de la IA en la *querelle* de lo falso. Una aproximación al arte generativo y al estatus de la ficción / *The entry of AI into the query of the false. An approach to generative art and the status of fiction*
- 101 **VÍCTOR VICH**
El sublime objeto de los Incas: la colección de Susana Torres / *The sublime object of the Incas: the Susana Torres collection*

ESTUDIOS

- 119 **MIGUEL VEGA MANRIQUE**
Una aproximación a LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (2007-2011) desde la teoría y la praxis de José Luis Brea / *An approach to LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (2007-2011) from the theory and praxis of José Luis Brea*

RECENSIONES

- 137 OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Madrid: CSIC, 2020 (María Dolores Teijeira)

- 139 VINCENT-CASSY, Cécile. *Velázquez. Voir les anges*. París: Éditions 1 : 1, 2020 (José Riello)
- 143 MATEO LEIVAS, Lidia. *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición*. Murcia: CENDEAC, 2020 (Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

- 149 Iluminar la Edad Media: *Luces del norte. Manuscritos iluminados de la Biblioteca Nacional de España*, Biblioteca Nacional de España, 30 de abril de 2021 - 5 de septiembre de 2021; *La luz de la Edad Media en la literatura catalana*, Biblioteca Nacional de España, 19 de febrero de 2021 - 22 de mayo de 2021 (María Teresa Chicote Pompanin)

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

- 155 Memoria del curso 2020-2021

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de responsabilidad exclusiva de sus autores. El Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM) no se hace responsable de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Los originales del Anuario, publicados en papel y en versión electrónica, son propiedad del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible for the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the Anuario are the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

Presentación

El monográfico de este volumen del *Anuario* está dedicado a *El arte de la mentira*. Con este título pretendíamos interpelar a la comunidad investigadora en torno a una de las cuestiones que, desde Platón, están en la base de la idea occidental del arte: su capacidad de engañar a los sentidos, generando simultáneamente admiración y desconfianza. La habilidad de generar “efecto de verdad” ha hecho del arte el instrumento favorito del poder a la hora de naturalizar sus fundamentos espurios y consolidar su dominio, aunque también ha servido en ocasiones para visibilizar la verdad profunda que se esconde tras sus artificios, desvelando el carácter ilusorio de los imaginarios proyectados y permitiendo pensar otros mundos posibles.

Los artículos contenidos en la sección monográfica de este número ponen de manifiesto desde distintos ángulos hasta qué punto los regímenes de verdad son histórica y culturalmente relativos y cómo el orden social que regulan está siendo continuamente puesto en cuestión por los individuos y las comunidades, siendo el arte un dispositivo privilegiado en este proceso de impugnación.

Los sujetos invisibilizados por razones de género, clase o racialización han tenido en la mascarada uno de los modos tradicionales de resistirse a la tiranía de los marcos identitarios generados por el poder. La máscara no solamente nos libera, aunque sea temporalmente, de dicha tiranía, sino que pone en cuestión la naturaleza espuria del sistema de las identidades en su conjunto. Maruja Mallo, cuya obra está despertando un interés creciente en la historiografía del arte español de vanguardia, aparece en el artículo de Ana Belén Feijoo como una chamana que mediante la máscara y el maquillaje desafía la rigidez de la división de géneros y culturas proponiendo un universo en continuo flujo y transformación. Varias generaciones más tarde y en un contexto muy diferente, las auto-representaciones fotográficas de Francesca Woodman se escabullen igualmente de una identidad impuesta mediante la fabulación y el rito performático, según analiza en su texto Gema Baños Palacios.

Del mismo modo que la máscara nos libera, el desafío de la “verdad oficial” sostenida por el poder es un gesto de potencia estética y contenido político de primer orden. Ello es así, particularmente, cuando una “posverdad” forjada en el silenciamiento y el ocultamiento avala todo un régimen necropolítico, como fue el caso de la desaparición violenta de los estudiantes de Ayotzinapa que examina Isis Mariana Yépez. Pero si en la obra de Rafael Lozano-Hemmer, allí estudiada, las nuevas tecnologías informáticas se alían en la incesable búsqueda de los desaparecidos en México, estas, según relatan Jorge Luis Marzo y Roc Albalat en su texto, están simultáneamente contribuyendo a disolver definitivamente los límites de lo verdadero mediante la aplicación de la inteligencia artificial. En un contexto en que el *Deep fake* está impregnando con sus lógicas los distintos estratos de la cultura, los artistas han de responder al desafío de redefinir sus posiciones subjetivas y los marcos de verdad y de ficción en que inscriben sus poéticas.

Tal como sucede por efecto de las tecnologías, los regímenes de verdad se ven inevitablemente atravesados y desbordados por las economías libidinales y afectivas vinculadas a las lógicas del consumo y a los fantasmas identitarios generados por los procesos coloniales. Así lo pone en evidencia el *Museo Neo-Inka* de la artista Susana Torres, como lo aborda Víctor Vich. El Museo, la institución encargada de salvaguardar “los valores auténticos” de una comunidad, se ve ocupado por la artista desde su reverso: lo inauténtico, lo estereotipado y lo desechable, típico del producto de consumo cotidiano que, sin embargo, está intensamente significado por las marcas afectivas de la identidad.

Fuera del marco del monográfico, pero vinculado al mismo por no intencionadas conexiones subterráneas –las tecnologías y la imaginación de prácticas artísticas e instituciones que vehiculen las señas de identidad contemporáneas– encontramos el texto de Miguel Vega que relaciona el pensamiento teórico-crítico de José Luis Brea con el así llamado Net.art y la puesta en marcha la LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón.

Abrimos el presente número glosando la figura personal, intelectual y profesional de una antigua compañera de nuestra comunidad académica, Paloma Cabrera, quien fuera profesora de Arte Antiguo y, durante

muchos años, Conservadora Jefe de las Antigüedades griegas y romanas del Museo Arqueológico Nacional. Mientras ultimábamos la edición de esta entrega tuvimos que despedirnos con gran pesar de nuestro colega, y miembro del comité de redacción del *Anuario*, Juan Carlos Ruiz Souza. Juan Carlos se formó en esta Universidad y fue docente de nuestro Departamento antes de incorporarse a la Universidad Complutense de Madrid. Siempre le estaremos agradecidos por su implicación y trabajo en una revista en la que publicó como autor algunos de sus más destacados artículos.

Como es ya habitual en este *Anuario*, incluimos una sección de reseñas críticas de novedades bibliográficas y de exposiciones recientes, así como un breve relato de la actividad de los investigadores en formación del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM dentro del seminario *En construcción*.

El equipo editor

IN MEMORIAM

Paloma Cabrera Bonet (1954-2020)

In Memoriam

Este es un texto que me hubiera gustado no escribir nunca. Paloma Cabrera fue profesora de Arte Antiguo en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (1981-1988), directora del Museo de Arqueología Marítima de Cartagena (1989-1992) y, durante muchos años y hasta su muerte, Conservadora Jefe de las Antigüedades griegas y romanas del Museo Arqueológico Nacional.

Fue el pasado día 30 de agosto del aciago 2020 cuando Paloma falleció, tras una breve enfermedad; acababa de cumplir 66 años, y nos sorprendió a todos, también a ella misma. “Nunca pude imaginar” era el título de un delicioso cuento de Paloma que publicó la editorial Polifemo en 2007¹.

Como profesora en la UAM se ganó una fama de seriedad, honestidad y sabiduría. Dio sus clases con la honradez de preparárselas a diario y siempre bajo una coraza de timidez que hacía que le costara mucho ponerse delante de los alumnos. Muchos de sus estudiantes de esa época la recuerdan como la mejor profesora que tuvieron. También suspendía mucho, decían. Una vez en un bar de Malasaña fuimos con unos amigos a escuchar música en vivo. Entre coplas, el cantante dedicó una a Paloma (no recuerdo cuál): “¡A la profesora que me suspendió arte clásico!”. Pero ella exigía rigor y esfuerzo no solo a sus alumnos, sino a sí misma.

Decía Borges, siguiendo a Swedenborg y W. Blake, que la salvación es de carácter ético, “que la salvación sería por la inteligencia, por la ética y por el ejercicio del arte”. Todos esos mundos estaban en Paloma. Sus inteligentes trabajos, rigurosos, siempre intentaron que disfrutáramos no solo con sus reflexiones y argumentación, sino también puliendo con esmero su lenguaje.

Paloma Cabrera revolucionó con su trabajo la visión de la iconografía griega en nuestro país. Aportó mucho, cambió muchas cosas y nos dejó mucho escrito. Autora de numerosos trabajos, varios de referencia, nos legó un libro póstumo que saldrá a la luz en pocos meses. Comisarió muchas exposiciones, desde aquella de *Los griegos en España* que hicimos juntas en Atenas, Madrid y Barcelona hasta muchas otras como *El vaso griego y sus destinos*, *Los reflejos de Apolo*, *Form, Figure, and Narrative in Greek Vase Painting*. *Treasures of the National Archaeological Museum in Madrid*, que llevamos a Dallas, EEUU, con vasos procedentes de la recién adquirida entonces Colección Várez Fisa que estudiamos y publicamos las dos junto a nuestro maestro, Ricardo Olmos, al que Paloma profesaba veneración.

Desde su Tesis doctoral que presentó en 1987 sobre la cerámica de época arcaica en Huelva, no abandonó nunca el estudio de la cerámica griega de la que era una gran especialista de talla mundial. Aquella tesis, una de las últimas que se escribió sin ordenador, nunca llegó a ver la luz. Un excelente trabajo que no se llegó a publicar porque mi amiga no estaba por la labor de volver a teclear todas sus páginas. Paloma siempre miraba hacia delante, siempre dispuesta a remar hacia un puerto nuevo. Sus intereses fueron cambiando con el tiempo y en los últimos años se fascinó por la rica iconografía de los vasos suritálicos, por el mundo dionisiaco y órfico, por las imágenes de jardines paradisiacos...

Participó conmigo en varios proyectos de investigación sobre cerámica griega hallada en España, creó junto a Xavier Aquilué un bonito proyecto, *Iberia Graeca*, que ha sido y está siendo fructífero e innovador (<https://web.iberiagraeca.net/>). Renovó las salas y los almacenes, junto a Margarita Moreno y Ángeles Castellano, de las Antigüedades griegas y romanas del Museo Arqueológico Nacional; era miembro de la

¹ Alicia Perea, ed. *Seres soñados. Arqueologías imposibles* (Madrid: Polifemo, 2007).

Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Cultura, Patrona de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos, miembro correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán.

Pero Paloma también adoraba a Tolkien y a Tintín, le fascinaba la ciencia ficción y el cine de aventuras. Me decía que esperaba colaborar, en su jubilación, con el Museo Lunar de Fresnedillas de la Oliva.

Ella iba con el corazón en la mano. Alguien me lo dijo solo minutos después de conocerla. Y era cierto. Con lo que ello conlleva de autenticidad y delicadeza, pero también de vulnerabilidad. Incapaz de participar en intrigas ni complots, ignorante de la hipocresía, ni siquiera en autodefensa era capaz de imaginar una venganza. Hubiera sido una pésima espía.

Paloma era más que la gran especialista en vasos griegos, era mi amiga. Lo ha sido más de treinta años; tantos viajes, experiencias y trabajos que compartimos; también nuestra pasión y nuestro esfuerzo por conocer mejor la Grecia antigua, que nos hacía tener dos memorias, las nuestras y las de los griegos de hace dos mil quinientos años... nos preguntábamos, nos leíamos, nos corregíamos, nos reíamos y nos apasionábamos con un vaso nuevo, tocábamos las imágenes con las manos y con los ojos, y con ella, también con los oídos, acompañándolas con palabras. Tuve esa inmensa suerte, la de compartir parte de mi vida con ella.

Paloma ha devuelto el remo. Tendremos que seguir remando solos. Descanse en paz.

Carmen Sánchez Fernández

Juan Carlos Ruiz Souza (1969-2021)

In Memoriam

El 14 de mayo de 2021 Juan Carlos Ruiz Souza cumplía 52 años. Creo que, para entonces, pese a que su admirable entereza y la naturalidad con que se refería al mal que le aquejaba nos hacía albergar sincera esperanza en una pronta recuperación, él ya intuía que aquel podría ser su último cumpleaños. Lamentablemente, falleció el pasado 3 de noviembre –demasiado pronto–, después de luchar con determinación implacable contra una fulminante y cruel enfermedad. Se lo ha llevado el otoño, su estación favorita, con esos contrastes cromáticos de los que tanto disfrutaba: nada como los aromas de la primavera y los colores del otoño, solía decir. Su ausencia deja un inmenso vacío en todos nosotros y en la moderna Historia del Arte, que encontró en el profesor Ruiz Souza a uno de sus más importantes valedores.

Una nunca está preparada para despedir a un amigo, mucho menos cuando se encuentra en la plenitud de su vida. Juan Carlos, como bien saben cuantos lo conocían, era sinónimo de alegría y vitalidad, derrochaba una energía contagiosa, incluso a veces apabullante, que todo lo impregnaba. Vivía deprisa, con una intensidad desmesurada, casi como si se barruntara de alguna manera, con esa agudeza suya, que debía apurar el tiempo por si se le terminaba demasiado pronto. No recuerdo ni un solo momento con él en el que no hubiera risas o, cuando una situación más solemne lo requería, al menos una mirada positiva y optimista hacia la vida. Ni siquiera quebró su ánimo este infortunio que a todos nos ha consternado: “Estoy muy contento” ha sido, a lo largo de estos últimos meses, su expresión favorita. Celebraba todo cuanto la vida le había ofrecido y se mostraba siempre agradecido.

Curiosamente, este mismo mes de noviembre hará 30 años que tuve la fortuna de conocerlo. Corría el curso 1991/92. Impartía entonces mis primeras clases cuando aún apuraba una beca predoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid. Se me había encargado que explicase la mezquita de Córdoba. Aún joven e inexperta, pronuncié las primeras palabras sin apenas atreverme a mirar a los estudiantes, pero un rostro llamó mi atención. Aquel muchacho tomaba apuntes, pero –a diferencia de la mayoría– también observaba la pantalla con atención, escudriñando con mirada inquisitiva cada detalle. Yo entonces no lo sabía, pero, ironías de la vida, era Juan Carlos Ruiz Souza. Pocos años después, aquel estudiante inquieto y curioso publicaría uno de sus artículos de mayor impacto sobre, precisamente, la ampliación de al-Hakam II en la aljama cordobesa. Él me lo recordaba a menudo; le gustaba contar esta anécdota que ahora quiero compartir, solo porque sé que a él le gustaría que lo hiciera y que me refiriera con cariño, allá donde esté, de no hacerlo. Decía que era un vínculo que nos unía para siempre. Sin duda exageraba, fruto de su generosidad, con ese verbo hiperbólico tan característico en él, pero solo se excedía en lo anecdótico.

Poco después de aquel primer encuentro en las aulas, Ruiz Souza obtuvo una beca predoctoral que le permitió incorporarse al proyecto de investigación *Arquitectura Monástica Medieval en Castilla y León*, al tiempo que iniciaba una ambiciosa tesis doctoral bajo la dirección del profesor Isidro Bango Torviso. El tema era monumental –la arquitectura del siglo XIV en los reinos hispanos, tal y como se le propuso en bruto–, pero él no se arredró y supo redirigirlo con el oficio propio de un investigador ya consagrado. Aquella excelente tesis se defendió en el año 2000 con el sugestivo título *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y el Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis*, y sería el punto de partida de numerosas publicaciones sobre las que han sido, a lo largo de estos años, algunas de las líneas fundamentales que han vertebrado su investigación: los intercambios artísticos entre al-Andalus y la Corona de Castilla, o los problemas relacionados con la identidad y la memoria que han condicionado

nuestra comprensión de la rica y compleja realidad del Medioevo peninsular, generando *desenfoques* historiográficos en el estudio del arte medieval hispano.

Fue también en la Universidad Autónoma de Madrid donde Juan Carlos dio sus primeros pasos en el ejercicio de la docencia (1998-2006). En este Departamento dejó buena muestra de su magisterio y de su compromiso con los estudiantes, hasta que una oportunidad profesional encaminó definitivamente sus pasos hacia el entonces Departamento de Historia del Arte I (Medieval) en la Universidad Complutense de Madrid, al que se incorporó en el año 2006. No obstante, nunca se olvidó de la que había sido su “casa”; siguió vinculado a nuestro Departamento a través del Consejo de Redacción de esta revista y como investigador colaborador en diversos proyectos, además de impartir ocasionalmente charlas y conferencias en estudios de Máster.

Durante todo este tiempo se consolidó una amistad que ya no se diluiría nunca, por mucho tiempo que pasara sin vernos. Y es que Juan Carlos tenía la capacidad de hacer que el tiempo se fundiera. Siempre recordaré con cariño nuestras charlas en su casa de Madrid o en la Sierra de Guadarrama: la sobriedad del paisaje castellano, la rica y diversa gastronomía española, el folclore popular, el Madrid de la posguerra, incluso Carmen Sevilla y Lola Flores podían ser tema de conversación, todo ello salpimentado –si se me permite el símil culinario– con sus inquietudes respecto al verdadero significado del granadino Palacio de los Leones, las yeserías andaluzas y su uso en tierras de Castilla para enriquecer la arquitectura simulando lujosas telas, lo efímero y lo permanente, los misterios y metáforas de la Creación, las enseñanzas contenidas en *El collar de la paloma*, el *Libro del Buen Amor*, o el deleite que experimentaba con los versos San Juan de la Cruz, entre tantas otras cosas. Hemos compartido confidencias de juventud, acontecimientos y recuerdos familiares, viajes cargados con nuestros útiles de trabajo, visitas a museos y exposiciones, seminarios y congresos, noches de vigilia y veranos sofocantes sentados al teclado de un ordenador o revisando nuestras viejas fotografías en papel. Todas y cada una de estas vivencias han dejado una huella indeleble en nuestra memoria.

Ya en la UCM continuó su imparable proyección nacional e internacional. Consiguió su titularidad en el año 2008 y pronto tuvo la ocasión de dirigir su propio proyecto de investigación: *El palacio especializado y la Génesis del Estado Moderno. Castilla y Granada en la Baja Edad Media* (2009-2013). A esta temprana experiencia siguió la codirección con su colega y amiga, Susana Calvo Capilla, del proyecto *Al-Andalus, los Reinos Hispanos y Egipto: Arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval. Las redes de intercambio y su impacto en la cultura visual* (2014-2018). Con la profesora Calvo codirigía también desde 2019 el proyecto *Al-Andalus, ciencia y contextos en un Mediterráneo abierto. De Occidente a Egipto y Siria*.

Ruiz Souza ha sido autor de numerosos trabajos: sobre la confluencia entre la *qubba* islámica y la capilla funeraria bajomedieval, la cúpula de mocárabes, los palacios de los Leones y de Comares en la Alhambra de Granada, Santa Clara de Tordesillas, Santa María la Real de las Huelgas en Burgos, la mezquita de Córdoba, la fascinante personalidad del arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada y su reivindicación de un pasado compartido, el paisaje monumental y la cultura visual en tiempos de Fernando III, Alfonso X o Pedro I. Algunas de estas publicaciones han sido y seguirán siendo obras de referencia, ineludibles en el futuro. Además, codirigió y coordinó un numeroso equipo de especialistas para dar forma al proyecto editorial *Alfonso X El Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms. T-I-1* (Biblioteca del Real Monasterio del Escorial), obra de la que se sentía orgulloso y que fue galardonada con el primer premio a los Libros Mejor Editados en 2011 por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Son muchas y diversas las cualidades que lo definían. Su generosidad, entusiasmo, compromiso y honestidad han sido destacadas ya por quienes se han hecho eco de tan triste pérdida. Juan Carlos defendía siempre lo que consideraba justo y era fiel a sus principios, aunque esto le acarrearase algún que otro disgusto. Quizás por eso era tan auténtico y sin duda por ello todos, estudiantes, amigos y compañeros, lo queríamos. Nuestro ya añorado colega era la profesionalidad encarnada. Amaba su oficio solo un poquito menos que a su queridísima familia, en cuyo seno siempre encontró la paz y felicidad que todos necesitamos: la complacencia y el apoyo incondicional de su esposa, Carmen, filóloga y colega de profesión; la comprensión de sus cariñosos y extraordinarios hijos: Margarita, Olivia y Santiago.

Su creatividad, ingenio e insaciable curiosidad lo convirtieron en uno de los medievalistas e historiadores del arte más sagaces de nuestro tiempo. En una ocasión, hace ya muchos años, extasiada con sus explicaciones sobre la cúpula de mocárabes, le dije que muy pocas personas podían escuchar el sonido de los colores y ver el color y la forma de los sonidos; él era una de ellas. En efecto, Juan Carlos percibía incluso en una cuarta dimensión imposible para el ojo humano “normal”; gozaba de una capacidad inusitada para enfrentar los problemas desde puntos de vista diferentes a los habituales, provisto de una mirada poliédrica que le permitía ofrecer soluciones inéditas y perspectivas innovadoras, incluso a veces radicalmente, sobre asuntos ya bien conocidos e investigados por historiadores, historiadores del arte y arqueólogos, pero siempre desde el respeto a esa tradición historiográfica de la que todos los medievalistas nos nutrimos y a la que tanto debemos. Juan Carlos no evitaba los desafíos, los buscaba. Disfrutaba desvelando lo que la obra tiene que decirnos, la vida que palpita tras ella, indagando más allá, libre de tópicos y etiquetas. Partiendo siempre del objeto, pero interrogando también a las fuentes, hilvanaba relatos sobre el pasado y recreaba escenarios llenos de vitalidad. Si su mirada crítica generaba polémica, la afrontaba sin temor: trataba de convencer con sus argumentos; nunca se daba por vencido. Su pasión y su sentido del humor no pasaban desapercibidos.

Era medievalista e Historiador del Arte con mayúsculas: amaba la materialidad de la obra de los primitivos flamencos y la belleza manierista del Greco. Vibraba con Velázquez y con Goya hasta el punto de implicarse en una de las polémicas que ha rodeado al genial pintor en la última década: la autoría de *El Coloso*. Una de sus más recientes alegrías llegó con la noticia de que el Museo del Prado había restituido la obra a su autor, un tema con el que se implicó al lado de su amiga, la profesora Jesusa Vega. Ese era Juan Carlos, incapaz de mantenerse al margen en aquello que consideraba justo, poco dispuesto a mirar hacia otro lado: si creía en algo lo defendía hasta sus últimas consecuencias, con el corazón en la mano y su verdad por delante. Esto le llevó a curiosas paradojas: siendo un especialista internacionalmente reconocido se le denegó la entrada en Estados Unidos durante los últimos años por los muchos sellos de Egipto que ilustraban su pasaporte; allí investigaba y colaboraba con la universidad de El Cairo. Leal a sí mismo, no quiso renunciar a lo que él consideraba un pilar fundamental en su investigación.

Este mismo espíritu combativo y apasionado es el que legó a sus discípulos. Su forma de ser y de vivir la profesión hacía que su magisterio fuera muy especial. Juan Carlos disfrutaba con la docencia, emocionaba a sus estudiantes y, como el excelente comunicador que era, despertaba vocaciones. Por eso, pese a su juventud, aún tuvo tiempo de crear escuela. Dirigió tres tesis doctorales en solitario y otras cuatro más en codirección; todas ellas se han defendido en apenas seis años (2015-2021), la última el pasado mes de enero, cuando la enfermedad, recién diagnosticada, había torcido ya su camino. Para sus doctorandos siempre tuvo tiempo, consejos y palabras de ánimo y motivación. Creía en ellos y los alentaba a desafiar los convencionalismos que aún lastran a nuestra disciplina. Ellos recogerán –sin duda lo han hecho ya– su testigo.

Querido amigo, sé bien que con estas líneas no hago justicia a tu arrolladora personalidad y a la huella que has dejado en mí, en tus colegas y en tus discípulos. No es posible condensar tanto en tan poco espacio. La tristeza por tu prematura partida se funde con el agradecimiento y la felicidad que sentimos por haber compartido contigo gran parte del camino. *De los bienes que la sabiduría procura para la felicidad de una vida entera, el mayor con mucho es la adquisición de la amistad*, decía una *Máxima* de Epicuro. Gracias, Juan Carlos, por tres décadas de sincera amistad, por prestarnos tu particular caleidoscopio para ver la vida llena de colores, formas y alegría. ¡Que volvamos a encontrarnos en el *Jardín Feliz de la sabiduría!*

Gema Palomo Fernández

EL ARTE DE LA MENTIRA

Maruja Mallo: transformación, máscara e identidad. Breve análisis de su cuaderno *América Aborigen* (1959)*

Maruja Mallo: transformation, mask and identity. Brief analysis of her notebook *América Aborigen* (1959)

Ana Belén Feijoo Valencia
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2020
Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 33, 2021, pp. 19-42
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.001>

RESUMEN

El presente artículo aborda el estudio de la figura de Maruja Mallo centrándose en el análisis del proceso de construcción de su identidad artística, sobre todo en lo que refiere al periodo de los años cincuenta, muy levemente estudiados hasta ahora. Analizamos el cuaderno de su archivo personal titulado *América Aborigen* (1959), en el cual la pintora reflexiona acerca de diferentes cuestiones relacionadas con la cultura popular americana, esenciales para comprender el desarrollo de la artista en este momento. Examinamos también el gusto por diferentes elementos fundamentales en su vida, como son la mentira, el disfraz y, sobre todo, la máscara, que encontraremos a lo largo de su trayectoria en contextos muy diferentes, pero siempre con simbolismos asociados a la transformación de la realidad o mutabilidad. Después de desarrollar las ideas planteadas anteriormente, reflexionaremos en torno a la indumentaria y los maquillajes tan exagerados de los que Mallo hizo gala durante los años setenta y ochenta, y su relación con su pensamiento artístico.

PALABRAS CLAVE

Maruja Mallo. Arte español del siglo XX. Exilio. Máscara. Identidad.

ABSTRACT

This article deals with the study of the figure of Maruja Mallo, focusing on the analysis of the process of construction of her artistic identity, especially in what refers to the period of the fifties, very slightly studied until now. We analyze the notebook from her personal archive titled *América Aborigen* (1959), in which the painter reflects on different issues related to American popular culture, essential to understand the artist's development. We also examine the taste for different fundamental elements in her life such as lies, disguise and, above all, the mask, which we will find throughout her career in very different contexts, but always with symbolisms associated with the transformation of reality or mutability. After developing the ideas raised above, we will reflect on the exaggerated clothing and makeup that Mallo displayed during the seventies and eighties, and its relationship with her artistic thinking.

KEY WORDS

Maruja Mallo. 20th century Spanish art. Exile. Mask. Identity.

* La realización de este artículo no hubiera sido posible sin las facilidades brindadas por la Galería Guillermo de Osma, en donde se encontraban hasta el año 2019 los documentos del *Archivo Maruja Mallo*. Desde entonces forman parte del Archivo Lafuente de Santander.

Introducción

Maruja Mallo es una de las mujeres más estimadas de la vanguardia española. Su obra se ha revalorizado enormemente en los últimos años gracias al creciente interés que suscitan los estudios de género, pero el análisis de esta pintora se encuentra varado en una fase intermedia. Conocemos bien los años en que Mallo trabajó en el Madrid de preguerra –junto a sus famosos compañeros de la Residencia de Estudiantes–. Sin embargo, a medida que avanza su etapa en el exilio, los huecos de información sobre su producción se dilatan, haciéndose más y más gruesos conforme nos acercamos a su último periodo.

La artista desembarcó en Buenos Aires en el año 1937, escapando de la realidad bélica en que se encontraba España, y allí permaneció hasta 1962. Durante este tiempo, como no podía ser de otra manera, su pensamiento y su forma de entender el arte cambiaron, así como también lo hicieron las temáticas de sus pinturas, que se llenaron de motivos sacados de la realidad americana. A partir de la década de los cincuenta, la presencia pública de Maruja Mallo empezó a ser menor y aunque sabemos que dedicó gran parte de su tiempo a la introspección¹, estos años –de tremenda importancia en su desarrollo– constituyen todavía una etapa bastante desconocida de la pintora.

Sabemos que empezó a interesarse muchísimo por algunos rituales de diferentes sociedades indígenas americanas, lo que se ve reflejado en algunas de sus pinturas. Prueba de ello son los cuadros de la llamada *Serie Máscaras* (finales de los cuarenta-cincuenta), en donde reflexiona en torno a los objetos empleados en estas celebraciones. No obstante, para comprender hasta qué punto determinaría esta realidad su desarrollo, es necesario sumergirnos en su archivo personal, donde encontramos decenas de papeles llenos de anotaciones sobre diferentes cuestiones relacionadas con el arte, la vida y un sinnúmero de materias muy variadas a las que Maruja Mallo prestó atención.

Existe un documento conocido como *Cuaderno América Aborigen* (1959)², que escribió poco antes de regresar a España. A lo largo de catorce páginas escritas hasta los márgenes, la artista estudia y reflexiona ampliamente sobre la cultura popular americana y, más concretamente, sobre la figura del chamán o sacerdote, quien comenzará a estar asociado, desde entonces, con la propia figura del artista. Su análisis nos permitirá entender el cambio que se produce en su pensamiento a partir del contacto con estas realidades, y nos invitará a reflexionar sobre la llamativa estética que la caracterizará en el periodo siguiente.

Cuando la artista volvió a España en los años sesenta –tras más de dos décadas al otro lado del océano–, la mayor parte del público no recordaba quien había sido. Después de un periodo de adaptación, comenzó a aparecer en entrevistas de televisión y eventos públicos en los que entretenía a los oyentes con su hilarante oratoria, llena de anécdotas de unos y otros. Las epopeyas de su vida, así como las célebres amistades de las que presumía, y su peculiar estética de vestidos coloridos y maquillajes exagerados, eclipsaron, en cierto modo, la serie de cuadros en la que estaba trabajando: la de *Los moradores del vacío*, sin lugar a dudas, la más compleja de todas.

Esta serie –también conocida como *Los viajeros del éter*–, es un universo de alusiones a diferentes conceptos artísticos, mitológicos, físicos y matemáticos que nunca llegó a comprenderse del todo, así como tampoco se comprendió a la mujer que hablaba en aquellos programas e intentaba explicar sin éxito sus pensamientos:

Ahora estoy en *Los moradores del vacío* porque después de haber dominado la tercera dimensión o la geometría euclidiana, pues voy a la geometría *einsteniana* que es la quinta y la sexta y la séptima dimensión. O el espacio

¹ Francisco Rivas y Juan Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo (1902-1995)* (Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1992), catálogo de exposición, 32.

² Maruja Mallo, *Cuaderno América Aborigen* (manuscrito, Archivo Lafuente, Santander, 1959).

infinito del todo, los seres que están levitando, porque los planetas en el espacio no se posan unos sobre otros, sino que se mueven por las leyes de la gravitación universal³.

No resulta extraño que la sociedad española de los setenta, ansiosa por escuchar las historias que Maruja Mallo podía contar sobre el Madrid de las verbenas anterior a la guerra, no se esforzase por entender en qué se había convertido la mujer que volvía a su país después de un largo periplo en el exilio. En varias ocasiones se ridiculizó su estética y sus reflexiones sobre la vida no se tomaron en serio. No obstante, sus escritos demuestran que la artista llevaba años trabajando en una estrategia artística y personal en la que la indumentaria, el maquillaje y la mentira tenían un papel protagonista.

La mentira como herramienta de configuración de la identidad artística de Maruja Mallo

Maruja Mallo siempre tuvo claro que la obra y la vida del artista forman un vínculo indisoluble del que no se puede huir sin recurrir al engaño, más aún en el caso de las mujeres. Por eso, desde el principio se esforzó por engendrarse a sí misma. Con su talante de mujer independiente y convencida del valor de sus pinturas, fue creando, a lo largo de su vida, un *alter ego* artístico que la diferenciase. Desde sus inicios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Maruja Mallo, con inteligente picaresca y recién llegada de su Galicia natal, comenzó a contar las primeras mentiras relacionadas con su identidad artística.

No es poco frecuente que una artista con un nombre o apellido muy común escoja otro diferente para iniciar su carrera. Es el caso de Ana María Gómez González, quien, desde su llegada a Madrid en el año 1922, empezó a firmar sus obras con el nombre de Maruja –tal y como la llamaba su familia⁴–, de apellido Mallo, que era en realidad el segundo apellido de su padre⁵, y que eligió, al igual que su hermano (el escultor Cristino Mallo), por el hecho de ser menos común que su apellido real⁶.

Más extraño es que, a muy temprana edad, Maruja Mallo comenzase a quitarse años, cuestión sobre la que incide la investigadora Shirley Mangini en su biografía del año 2010⁷. La autora desvela que ya en su primera etapa en la Academia –es decir, con veinte años– empezó a poner fechas de nacimiento equivocadas en los documentos oficiales, lo que, sin lugar a dudas, tal y como defiende Mangini, se debe a un intento de pretender dar la impresión de ser una “mujer-niña pintora”⁸, creando un mito sobre su genialidad desde el principio.

En este sentido, es interesante recordar el mencionado texto de Mangini que revela el curioso engaño institucional de Mallo a la Academia:

Cuando, en mayo de 1922, rellenó los formularios en San Fernando, firmó con su nombre abreviado, Ana María Gómez, pero declaró su verdadera edad, veinte años. En los formularios de septiembre de 1922, añadió González como último apellido y volvió a declarar veinte años de edad. Sin embargo, en septiembre de 1923, “pasó a tener” dieciocho años, pese a que tenía en realidad veintiuno. En un recibo de matriculación extendido el 29 de septiembre de 1924, cuando contaba veintidós años, primero anotó su edad correcta, pero seguidamente la corrigió y puso veintiuno. En otro recibo del 30 de septiembre de 1924 tenía 19 años. Seguía teniendo diecinueve años en el formulario del último curso firmado en septiembre de 1925. E incluso cuando volvió a San Fernando en 1934 para

³ Maruja Mallo, “A fondo”, entrevistada por Joaquín Soler Serrano, TVE, 14 de abril de 1980, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/fondo-maruja-mallo/4995675/>.

⁴ Shirley Mangini, *Maruja Mallo y la vanguardia española* (Madrid: Circe Ediciones, 2010), 52.

⁵ Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

⁶ Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

⁷ Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

⁸ Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

cubrir los requisitos que exigía un certificado de Dibujo y Educación Científicos, cuando tenía treinta y dos años, Maruja declaró que tenía veintisiete⁹.

Estas pequeñas mentiras estaban garantizadas con la ayuda de su corta estatura, así como de un aspecto físico siempre juvenil y alegre que hasta el final de sus días se preocupó por mantener. La edad y con ella la generación, junto con los orígenes, son los datos más básicos a la hora de conocer el contexto de desarrollo de una artista. A este respecto, Maruja Mallo tampoco quiso ser clara del todo. Siempre se preocupó por enmascarar sus raíces, tal y como pone de manifiesto la entrevista publicada por la *Revista Blanco y Negro* de Madrid en el año 1978¹⁰:

- ¿Tu naciste en Madrid?
- Yo nací en el mundo, soy internacional.
- Bueno, pero digo yo que habrás nacido en algún sitio...
- Me considero universal he viajado por todo el mundo.
- Ya está: ¡Naciste en un tren!
- Pon que nací en el noroeste de España y vale. Soy celta, pero no quiero que me tomen por “la tía de la peineta esa”¹¹.

En realidad, Maruja Mallo había nacido en Viveiro, un pequeño pueblo de Lugo (Galicia) en el año 1902¹², pero desde su llegada a Madrid –veinte años después– prefirió ocultar esta procedencia¹³. Uno de los motivos que justificaban este hecho era, sin lugar a dudas, el miedo al estigma y la marginación que en la capital sentían quienes llegaban de provincias, considerados incultos o analfabetos. Sin embargo, por encima de todo se encontraba el hecho de que llamarse “celta” antes que gallega la situaba dentro de una cultura milenaria que participaba de una buscada configuración de sí misma como artista e iba más allá de lo cotidiano.

Carnaval y disfraz en la primera etapa de Maruja Mallo

Poco después de su llegada a Madrid tuvo lugar uno de los eventos más importantes de su carrera: la primera exposición individual en la ciudad (1928), que se hizo en el espacio de la *Revista de Occidente*, cedido por José Ortega y Gasset. Fue allí donde la joven artista presentó los famosos cuadros que integran la *Serie Verbenas* (1927), que tanto triunfaron entre la intelectualidad de la época.

En estas obras, Maruja Mallo representa diferentes fiestas populares a través de composiciones abigarradas y coloridas en las que se mezclan todo tipo de personajes: conviven hombres y mujeres de clases sociales diferentes, elementos de la tradición y elementos de la modernidad española, personajes del clero y máscaras demoníacas, etc., todo en el mismo espacio, porque todo es susceptible de ocurrir en la fiesta. No nos ocupa hacer ahora otro análisis de las conocidísimas *Verbenas* de Mallo, sino recordar aquellos aspectos de las obras que ponen de manifiesto su gusto por el engaño.

No hay duda de que están inspiradas en el contexto de las diferentes fiestas madrileñas que tanto la artista como sus compañeros frecuentaron en la capital durante el periodo anterior a la guerra. Sin embargo, bien podríamos identificar el mundo que aparece en ellas con los carnavales antes que con las propias verbenas,

⁹ Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

¹⁰ José María Moreiro, “Casi cuanto sé de mí”, *Blanco y Negro*, 13 de julio de 1977: 75-76.

¹¹ Moreiro, “Casi cuanto”, 75.

¹² Mangini, *Maruja Mallo*, 37.

¹³ Sobre este hecho ya incide José Luis Ferris en *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27* (Madrid: Temas de Hoy, 2004), 41.

las cuales se celebraban en conmemoración de algún santo o patrón. Es cierto, tal y como apunta el escritor Tomás Borrás refiriéndose a las fiestas de Madrid que, por naturaleza, “la verbena exige un poco el disfraz, lo grotesco, lo que nos avergonzaría llevar a diario”¹⁴, pero esta tendencia a emplear elementos carnavalescos se acentúa todavía más en las pinturas de Maruja Mallo. Ya en ellas, encontramos varias piezas claves tanto para sus creaciones como para el proceso de configuración de su identidad artística: la máscara y el disfraz, elementos que con el tiempo irán ganando cada vez mayor protagonismo.



Fig. 1. Maruja Mallo, *La Kermesse*, 1927, óleo sobre lienzo, 120 x 166 cm. París, Galerie nationale du Jeu de Paume [JP 798 P].

Entre los personajes que aparecen en estas pinturas se encuentran varios enmascarados, destacando, por ejemplo, el individuo que oculta su rostro en la esquina inferior izquierda de la llamada *Kermesse* (1927) (fig. 1); o los gigantes que aparecen en el centro de la *Verbena* (1927) (fig. 2) expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Además, también encontramos varias figuras disfrazadas, como el ángel de la parte izquierda de la *Kermesse* (1927), cuyo extraño comportamiento explica Maruja Mallo en uno de sus textos conocidos:

¹⁴ Tomás Borrás, “Las Verbenas de Madrid”, *Villa de Madrid. Revista del Excmo. Ayuntamiento* 13 (1970): 37.

Los ángeles de la verbena llevan coronas, alas y mantones de papel, beben cerveza o limonada y lanzan mata-suegras a los frailes que se pasean entre las multitudes y se columpian en las barcas. Al mismo tiempo que el demonio pasa espantado en un coche de punto, reyes, militares, magistrados, presiden la verbena con proporciones gigantescas, desmesuradas, de presencia terrible y grotesca, sustentando entre las manos trompetas y flautas de cartón¹⁵.



Fig. 2. Maruja Mallo, *La Verbena*, 1927, óleo sobre lienzo, 119 x 165 cm. Madrid, MNCARS [AS01985].

Este fantástico mundo solía relacionarse con el surrealismo. No obstante, las revisiones recientes de la figura de la artista defienden que no es correcto referirnos a Maruja Mallo como una pintora “surrealista”¹⁶, a pesar de que en algunas ocasiones –como en el caso de la serie *Cloacas y Campanarios* (aprox. 1929-1932)– sus planteamientos sí se moviesen en torno a los círculos surrealistas españoles. No es necesario

¹⁵ Maruja Mallo, *El surrealismo a través de mi obra* (1981), recogido en Fernando Huici y Juan Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009), catálogo de exposición, 54.

¹⁶ El estudio más amplio sobre este tema es: Estrella de Diego Otero, *Maruja Mallo* (Madrid: Fundación Mapfre, 2008), en donde la autora considera que la adscripción al surrealismo es en realidad una fórmula de desactivación artística femenina al igual que ocurre en el caso de otras mujeres como, por ejemplo, Frida Kahlo. De Diego defiende que incluso la propia Maruja Mallo se identificó con este movimiento porque de esta forma sería más fácil trabajar como artista siendo mujer, a pesar de que sus pinturas en muchas ocasiones estuvieron cerca los planteamientos matemáticos de Rafael Barradas o Joaquín Torres García, y nada tuviesen que ver con el surrealismo.

justificar el incoherente mundo de las *Verbenas* por medio del surrealismo, pues en ellas vemos la representación de un mundo posible, aunque posible solo a través del engaño.

Varias autoras defienden esta teoría. La investigadora María Soledad Fernández Utrera explora la conexión entre pintura y teatro en las *Verbenas* de Maruja Mallo y sugiere que la artista esté reflexionando en torno a la búsqueda de nuevas posibilidades teatrales¹⁷, relacionando sus pinturas con la farsa teatral¹⁸. Asimismo, considera la existencia de grandes conexiones con la festividad del carnaval: “El espacio que recrea Mallo en su cuadro es [...] un híbrido entre el carnaval y la farsa: una gran fiesta teatral de enmascarados y teatro de fantoches en la plaza pública”¹⁹.

La historiadora del arte María Alejandra Zanetta también cree más pertinente relacionar las *Verbenas* con los carnavales antes que con la festividad que da nombre a la serie, haciendo hincapié en la naturaleza contrahegemónica que caracteriza al carnaval según lo estudia el filósofo ruso Mijail Bajtin²⁰, considerando así que, gracias al ilusionismo que se genera en estas fechas, la sociedad consigue eliminar, por unos días, las desigualdades que la caracterizan. En palabras de la propia Zanetta:

El aspecto que quizá cobra más relevancia dentro de las festividades carnalescas es la eliminación de jerarquías ya que, durante las festividades oficiales, la veneración de las mismas era uno de sus principales objetivos y equivalía a una especie de consagración de un orden basado en la desigualdad. En cierta forma las festividades oficiales legitimaban la existencia de un orden socialmente injusto. Como resistencia a este orden, surge el carnaval y con este la propuesta de un nuevo orden libre de jerarquías. Este nuevo orden no jerárquico hacía posible que la gente se relacionase de una manera diferente que era imposible durante su vida normal. Nuevos gestos, abiertos, espontáneos, desprejuiciados, desenfadados y libres, abolían la distancia entre la gente y los liberaban de las reglas de la etiqueta y la decencia impuestas durante el resto del año²¹.

En esta misma línea, Shirley Mangini pone de manifiesto que Maruja Mallo estaría tratando de “presentar un retrato sociológico y antropológico de la diferencia de clases y la reacción de la clase obrera frente al poder imperante”²², es decir, habría en ella una clara intencionalidad satírica y voluntad de cuestionar la realidad. Estas pretensiones, además de la elección del tema, se ponen en relación con la influencia del maestro Francisco de Goya, quien actuó como referencia esencial para la artista durante toda su trayectoria²³. No obstante, las *Verbenas* son muestra, por encima de todo, de la personalidad de Maruja Mallo, quien parece insinuar con sus pinturas que solo a través del disfraz, del engaño, de la mentira y, por supuesto, del arte, un mundo mejor es posible.

El carnaval constituye una pieza esencial en los rituales anuales españoles y forma parte de la cultura popular que, por su implícita universalidad, será fuente de inspiración para la artista durante toda su vida. En él se mezclan el mito y la mentira, dos elementos importantísimos para el pensamiento de Maruja Mallo. A este respecto, cabe recordar el conocido texto de *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, en el que la pintora hace un poético análisis del significado de sus producciones hasta las realizadas en el año 1936:

¹⁷ María Soledad Fernández Utrera, “El teatro en la pintura: la renovación teatral en la vanguardia española. *La Verbena* (1927) de Maruja Mallo”, *Anales de la literatura española contemporánea* 38, n.º 3 (2013): 585-612.

¹⁸ Fernández Utrera, “El teatro”, 88.

¹⁹ Fernández Utrera, “El teatro”, 89-90.

²⁰ Mijail Batin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 2003).

²¹ María Alejandra Zanetta, *La Subversión enmascarada* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2014), 62.

²² Mangini, *Maruja Mallo*, 91.

²³ La artista hace alusión a Francisco de Goya en varias ocasiones. En Maruja Mallo, *La ciencia de la medida* (Manuscrito, 1946, Archivo Lafuente Santander), 6, se refiere al pintor como “la revelación revolucionaria del pueblo español”.

Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan discordias con el orden existente. En el arte popular están las alternativas de España, las batallas de dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder. En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades está grabado el impulso creador, la edificación consciente del pueblo. Son la afirmación vital contra el fantasma²⁴.

Teniendo en cuenta este testimonio, no resulta difícil de imaginar a la artista disfrutando de las fiestas que se celebraban en la capital. Así lo confirma su gran amiga, la escritora Concha Méndez, quien explica en sus memorias que juntas iban “a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid”²⁵. Asimismo, entre el círculo de amistades de Mallo, la práctica del enmascaramiento del rostro y del disfraz fue reiterada, sobre todo entre los compañeros de la Residencia de Estudiantes, destacando al cineasta Luis Buñuel, quien había fundado la mítica y conocida “Orden de Toledo”. Esta agrupación –de la que Mallo no formó parte activa– estaba integrada por varios personajes cercanos a ella, siendo un ejemplo del fantasioso y carnavalesco mundo que frecuentó. La orden estaba dividida en rangos y según estos (Condestable, Caballeros, Escuderos, Invitados...), cada integrante vestía con una indumentaria diferente, afín a su rango²⁶.

También podemos destacar, en relación con este ambiente, los encuentros que se realizaban en la llamada Casa de las Flores, donde residía el poeta chileno Pablo Neruda. En varias ocasiones, Mallo cuenta la anécdota de que, cuando el poeta llegó a Madrid en condición de diplomático a comienzos de los años treinta, trajo consigo unas “hermosas pieles y máscaras de los monarcas de la selva, de la pantera, el león, el tigre y el asno”²⁷ originales de la isla de Java. En una entrevista, la pintora habla entusiasmada sobre estos objetos y explica: “con todo esto nos revestíamos los sábados y hacíamos nuestras fiestas litúrgicas del océano pacífico”²⁸.

Sin lugar a dudas, este mundo no le resultaría indiferente a Maruja Mallo. El disfraz no era un mero entretenimiento o diversión para hacer burla, sino que servía para modificar la realidad, posibilitaba la transformación de la identidad y con ella, la artista y sus compañeros aseguraban la existencia de nuevas y mejores realidades posibles. Con el tiempo, Maruja Mallo iría exagerando su manera de vestir y convirtiendo su indumentaria y su maquillaje en verdaderas señas de identidad.

En la investigación que realiza Fernández Utrera sobre *Buñuel y la Orden de Toledo*²⁹, se entiende el uso del disfraz como una práctica intrínseca a la personalidad de los artistas de la modernidad, y permite comprender hasta qué punto configuró las identidades de los artistas que convivieron con Maruja Mallo en su juventud:

El uso del disfraz no es para Dalí o Buñuel algo gratuito. [...] Hay que relacionarlo con el deseo tan característico del arte modernista y de la vanguardia de hacer de la vida diaria una experiencia estética, de romper fronteras entre arte y vida. El objetivo es revolucionar la vida del artista. [...]. En otros casos, estas acciones provocadoras tenían un alcance más serio y entrañaban riesgos reales; así, por ejemplo, cuando Buñuel se disfrazó de militar, transgresión que estaba seriamente penalizada en el código legal de la época. [...] para Buñuel, la adopción de la personalidad falsa de cura, bedel de veterinaria, monja, portero, campesino, obrero o militar –todos ellos, disfraces de los que hizo gala en algún momento– es la puesta en escena, en el espacio teatral de la calle, de un “microdrama” que persigue conocer o constatar la realidad social del momento y la experiencia vital de otras

²⁴ Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (Buenos Aires: Losada, 1939), 8.

²⁵ Paloma Ulacia Altolaguirre y Concha Méndez Cuesta, *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas* (Sevilla: Renacimiento, 2018), 51.

²⁶ Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Barcelona: Plaza & Janés, 1987), 72.

²⁷ Maruja Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”, entrevista por Paloma Chamorro, TVE, 4 de agosto de 1979, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/imagenes-artes-visuales-maruja-mallo/4995589/>.

²⁸ Maruja Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

²⁹ María Soledad Fernández Utrera, *Buñuel y la orden de Toledo. Arte público, acción cultural y vanguardia* (Virginia: Colección Tamesis, 2016), 23.

clases y grupos, el abuso de autoridad, la intransigencia del clero, la desigualdad social, la ignorancia, el analfabetismo y la miseria de las clases populares. Performance, identidad y crítica social están aquí íntimamente conectadas³⁰.

Muy en conexión con esta realidad se encuentran algunos de los conocidos retratos fotográficos que Maruja Mallo protagonizó a lo largo de su vida. En ellos la artista se presenta siempre acompañada de elementos que recuerdan al mundo de sus pinturas, transformándose, con la ayuda de una premeditada indumentaria y puesta en escena, en uno de los personajes que también poblaban su propio universo pictórico.

Fotografía e identidad artística

El estudio de los retratos fotográficos de Maruja Mallo ha sido abordado por varias autoras que no dudan en considerarlos herramientas esenciales para el proceso de configuración de su identidad artística³¹. Destacan, en primer lugar, aquellas fotos fechadas alrededor del año 1930 y tomadas por su hermano Justo en los alrededores de Cercedilla (a las afueras de Madrid)³². En ellas, la pintora aparece retratada entre diferentes elementos como cardos o calaveras (fig. 3), los cuales se ponen en relación con la serie de cuadros en la que estaba trabajando en ese momento, la ya mencionada serie de *Cloacas y Campanarios* (aprox. 1929-1932).



Fig. 3. *Maruja Mallo en Cercedilla*, 1929-1930, fotografía. Archivo Maruja Mallo, Archivo Lafuente, Santander.



Fig. 4. Maruja Mallo, *Tierra y excrementos*, 1932, óleo sobre lienzo, 43 x 55 cm. Madrid, MNCARS [AS08083].

³⁰ Fernández Utrera, *Buñuel*, 23.

³¹ Como es el caso de Ana Clara Zarza, “Imaginarse: Maruja Mallo y la configuración de una identidad artística”, *Efímera Revista* 2, n.º 2 (2011): 6-13, o Patricia Mayayo, “Maruja Mallo. El retrato fotográfico y ‘la invención del sí’ en la vanguardia española”, *MODOS. Revista de História da Arte* 1, n.º 1 (2017): 70-89, <https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.730>.

³² Ferris, *Maruja Mallo*, 160.

Estas pinturas, que se vinculan con los planteamientos estéticos de la Escuela de Vallecas, presentaban un mundo de colores ocres y grisáceos, hablaban de los suburbios, los arrabales, la muerte y el secarral que se encontraba en los extrarradios de la ciudad (fig. 4). Exactamente el mismo escenario en el que posaba Maruja Mallo en las fotografías de Cercedilla (aprox. 1929-1930), convertida en uno de los personajes de sus cuadros, mimetizada con su propio arte.

Ya en la década de los cuarenta, en el exilio americano, encontramos una fotografía que muestra a Maruja Mallo en una bicicleta en Punta del Este en el año 1945 (fig. 5). Sin lugar a dudas, la pose recuerda a la obra de *La ciclista* que ella misma había pintado en 1927 (fig. 6). En la imagen vemos a Maruja Mallo haciendo equilibrio sobre la bici, orgullosa y contenta, haciendo honor a aquellos años de juventud en la capital en los que ver a una mujer montando en bicicleta era símbolo de modernidad y libertad.



Fig. 5. Maruja Mallo en Punta del Este, 1945, fotografía. Archivo Maruja Mallo, Archivo Lafuente, Santander.

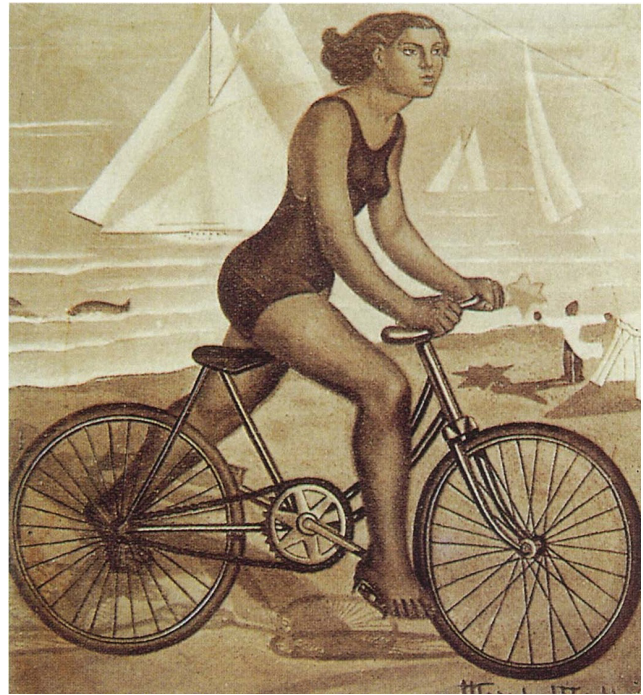


Fig. 6. Maruja Mallo, *La ciclista*, 1927, óleo sobre lienzo, obra en paradero desconocido.

Más conocidas son las fotografías que la artista protagonizó en esta misma década en las playas de Chile, cuando realizaba un viaje por el país junto con el poeta Pablo Neruda. En ellas aparece retratada cubierta de unas algas de enorme tamaño que la invaden de la cabeza a los pies (1945) (fig. 7), y que se ponen en relación con varias obras que había realizado en aquella etapa en las que también aparecían elementos marinos, como el *Mural del cine Los Ángeles* (1945) o alguna de sus *Naturalezas vivas* (aprox. 1941-1945) (fig. 8).

Hay que aclarar que esta forma de emplear el retrato fotográfico como herramienta para la invención personal no es exclusiva de Maruja Mallo. Carmen Gaitán Salinas en su estudio sobre *Las artistas del exilio republicano español* considera el retrato fotográfico como una herramienta común empleada por las mujeres artistas españolas que partieron al exilio³³. La fotografía fue para ellas una forma de atestiguar la

³³ Carmen Gaitán Salinas, *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano* (Madrid: Cátedra, 2019), 21.

aventura, de compartir un relato personal y preservar su propio recuerdo que, mientras tanto, en España comenzaba a desvanecerse. Además, las cámaras fotográficas eran símbolos de modernidad, servían para reivindicar no solo su profesión y su condición de creadoras, sino también su participación dentro de la esfera pública como mujeres independientes y modernas³⁴.



Fig. 7. Maruja Mallo cubierta de algas en Chile, hacia 1945, fotografía retocada por la pintora. Archivo Maruja Mallo, Archivo Lafuente, Santander.

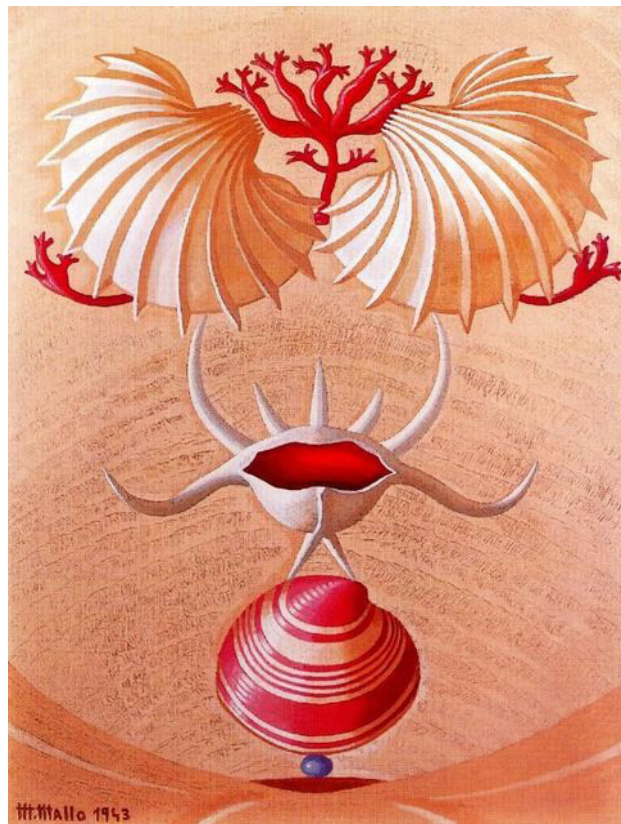


Fig. 8. Maruja Mallo, *Naturaleza Viva*, 1943, óleo sobre lienzo, 43 x 36 cm. Colección Navarro-Valero.

En esta línea, la historiadora del arte Patricia Mayayo incide en que muchas otras artistas contemporáneas –como Claude Cahun, Meret Oppenheim, la Baronesa Elsa, Frida Kahlo o Gala Dalí– concedieron una gran importancia a la configuración de su propia imagen, convirtiendo la “producción del yo”³⁵ en un “territorio de experimentación artística y personal”³⁶, considerando que esta tendencia nacía casi como una exigencia por parte de las mujeres artistas de ese momento de “reinventar su identidad” para no tener que verse excluidas de un sistema del arte patriarcal³⁷.

Mayayo sostiene que las fotografías mencionadas de Maruja Mallo en las playas de Chile podrían entenderse como la “simbiosis vida-obra de Mallo en su extremo”³⁸. No obstante, la autora no tiene en cuenta el hecho de que, con el paso del tiempo, esta tendencia a mimetizarse con su obra irá *in crescendo* hasta

³⁴ Gaitán Salinas, *Las artistas*, 21.

³⁵ Mayayo, “Maruja Mallo”, 72.

³⁶ Mayayo, “Maruja Mallo”, 72.

³⁷ Mayayo, “Maruja Mallo”, 73-74.

³⁸ Mayayo, “Maruja Mallo”, 85.

alcanzar verdaderamente su culmen en los años setenta y ochenta, cuando, en cualquiera de sus apariciones públicas, la artista hará gala de una peculiar estética que también reflejará su pensamiento artístico.

Antes de esto, Maruja Mallo pasará por una etapa crucial durante los años cincuenta en la que dejará de aparecer en fotografías y eventos y dedicará gran parte del tiempo a la investigación y la reflexión personal, tal y como comenta el comisario Francisco Rivas: “No se tiene demasiada información sobre el periodo de estos años cincuenta, ya que Maruja Mallo vuelve a entrar en una fase de introspección y búsqueda”³⁹. Por otro lado, el interés público por su obra comenzará a menguar⁴⁰, lo que convierte a esta etapa en un momento bastante desconocido de la artista, aunque sabemos que sigue trabajando en una serie de tremenda importancia simbólica: la llamada *Serie Máscaras* (aprox. 1948-1955).

La *Serie Máscaras* y el *Cuaderno América Aborigen*

La máscara y el disfraz han formado parte de la mitología personal de Maruja Mallo desde sus inicios. Son elementos que irán adquiriendo mayor relevancia hasta hacerse con el protagonismo de sus temáticas a finales de los años cuarenta y durante la década de los cincuenta, cuando pinta la *Serie Máscaras*, dedicada exclusivamente a la representación de estos objetos; y realiza las obras de *Danzantes*, *Acróbatas* o *Atlantes*, donde también aparecen personajes enmascarados. Es un momento en que la pintora comienza a interesarse por los rituales de diferentes sociedades indígenas americanas en los que las máscaras –frecuentemente ligadas a la figura del chamán– tienen una utilidad mágica o de transformación que le resultará fascinante y reveladora.

No existe mucha información sobre la *Serie Máscaras*, y el análisis más extenso es el que hace María Alejandra Zanetta en *La subversión enmascarada*⁴¹, donde explora los significados simbólicos de la producción de la pintora. La fecha de realización de estas obras sigue sin conocerse con exactitud, aunque está claro que Mallo debió de comenzar a trabajar en ellas a finales de los años cuarenta y que continuó durante la década de los cincuenta. También sabemos que la primera vez que se exhibió públicamente alguna de las obras fue en marzo de 1950, en la exposición para la galería Silvagni de París, donde se presentaron, entre otras pinturas, ocho de la *Serie Máscaras*⁴².

Formalmente estos lienzos están protagonizados por máscaras independientes –que no ocultan rostro alguno– que normalmente se presentan en pareja, la mayoría de las veces rodeadas por otros motivos como mariposas, caracolas, vegetales, bañistas o danzantes que también ayudan a conseguir una composición más equilibrada. Se trata de obras de ejecución muy reflexiva y matemática en las que domina la simetría, algo común a casi toda la producción de Maruja Mallo. Son lienzos muy coloridos, de tonos azules y terrosos para el fondo, con alegres contrastes de colores planos, rojos y amarillos. Para las máscaras es frecuente el uso de colores complementarios como, por ejemplo, blanco para una de las figuras y negro para su pareja.

Está claro que la inspiración principal de la serie surgió a raíz de su contacto con máscaras de distintas culturas y rituales americanos. Durante los años de exilio, la artista viajó por diferentes puntos del continente, analizando y empapándose de la cultura popular y las tradiciones del mundo que la rodeaba. Sabemos que siempre se sintió atraída por los cultos y rituales humanos, como ya veíamos al referirnos a los carnavales madrileños y a la *Serie Verbenas* (1927). No obstante, en este caso no podemos precisar con exactitud cuáles fueron los ritos concretos que la inspiraron, y tal vez se trate de una mezcla de diferentes celebraciones y objetos que la artista pudo conocer en lugares diversos. A este respecto, Francisco Rivas comenta lo siguiente:

³⁹ Rivas y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 32.

⁴⁰ Mangini, *Maruja Mallo*, 248.

⁴¹ Zanetta, *La subversión enmascarada*, 217-227.

⁴² Zanetta, *La subversión enmascarada*, 217.

Las Máscaras, imágenes simbióticas, enigmáticas, se inspiran muy directamente en los cultos sincréticos del nuevo continente. Maruja Mallo, en un momento dado, se sintió muy atraída por la Macumba, el Vudú y el Candomble, ritos donde confluyen la tradición animista africana con incrustaciones del totemismo amerindio y del cristianismo. Exóticas combinaciones de folklore y magia⁴³.

Por otro lado, Shirley Manginni habla del interés en un grupo indígena concreto de la zona norte de la provincia de Salta, en Argentina: los Diaguita-Calchaquí, vinculados a los incas del Perú. La autora encuentra parecidos entre algunas de las máscaras originales de este grupo y las que representa Mallo⁴⁴.

Siguiendo con el testimonio del sobrino de Maruja Mallo, Antonio Gómez Conde –que también recoge Mangini–, parece ser que la pintora había encontrado algunas máscaras “probablemente en sus viajes por el norte y oeste de la Argentina y las tenía colocadas en el alféizar de la ventana de su habitación del hotel. Pintaba las máscaras y lo que veía desde la ventana, como, por ejemplo, los bañistas de la playa, lo que explica el fondo incongruente a veces de algunas pinturas de esta serie”⁴⁵, como, por ejemplo, el fondo que muestra *Las cuatro máscaras* (1948) (fig. 9). Este hecho desvela, una vez más, aquella tendencia de Mallo por fusionar la tradición y la modernidad que ya veíamos en sus obras de juventud.



Fig. 9. Maruja Mallo, *Las cuatro máscaras*, 1948, óleo sobre lienzo, 20,7 x 70,5 cm. Vigo, Galería Montenegro.

Para continuar con el análisis de la serie es imprescindible ahondar en el archivo personal de Maruja Mallo, donde existe un cuaderno titulado *América Aborigen*, fechado en su portada el veintitrés de noviembre de 1959. En esta libreta, Mallo toma notas y reflexiona en torno a diferentes cuestiones relacionadas con la cultura americana, siempre apreciando la heterogeneidad de las distintas sociedades que convergían en el continente. Constituye un documento imprescindible para conocer la simbología otorgada por la pintora a las máscaras, así como para comprender el desarrollo de su pensamiento artístico a partir de este momento.

Es importante recordar que en la misma década de los años cincuenta se generaliza el interés por los estudios antropológicos sobre las culturas indígenas americanas, tal y como demuestran las numerosas publicaciones contemporáneas que encontramos sobre esta materia, destacando la famosa obra del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss *Tristes Trópicos* (1955)⁴⁶ en donde narra sus viajes por Brasil analizando el comportamiento y las peculiaridades de diferentes tribus amazónicas. Esta situación se sumará, como ya hemos contado, al contacto directo de la pintora con diferentes objetos rituales americanos, así como a su posible participación en algunas festividades populares, lo que incrementaría notablemente su deseo de conocer en profundidad el contexto popular y ritual de la tierra que la acogía.

⁴³ Rivas y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 32.

⁴⁴ Mangini, *Maruja Mallo*, 363.

⁴⁵ Mangini, *Maruja Mallo*, 365.

⁴⁶ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos* [1955] (Barcelona: Paidós, 2006).

La mayor parte de escritos conservados en el archivo de la artista se presentan en forma de esquemas y resúmenes que parecen indicar una síntesis o selección de información procedente de alguna fuente externa. En el caso del cuaderno *América Aborigen*, es probable que la información esté sacada de algún manual general de etnología americana como, por ejemplo, el libro de *Etnología de América* de Walter Krickeberg⁴⁷ publicado por primera vez en español en México en el año 1946. La división por áreas culturales diferenciadas que emplea el autor en este libro coincide con la forma en la que Mallo estructura la información.

La primera hoja de *América Aborigen* se abre con un esquema sobre la sociedad americana en el que ya encontramos escrito “SACERDOTE=ARTISTA”, idea que marcará el devenir del pensamiento artístico de la pintora a partir de este momento. De esta manera, Mallo está equiparando la función que desempeña el chamán o sacerdote en distintas sociedades con la función que desempeña el artista, es decir, se está considerando a sí misma una especie de sacerdotisa.

La siguiente página comienza con un pequeño resumen en el que se desvía brevemente del contexto americano para aclarar las diferencias entre los chamanes o sacerdotes de distintos lugares. Concretamente, trata de definir las funciones de estos personajes en la Polinesia, África, Asia y, finalmente, América. Este hecho indica que el cuaderno nace con la intención de estudiar la figura del chamán o los rituales chamánicos en el continente; y no se trata de un compendio de generalidades sobre la “América Aborigen”. Mallo comenta que en el caso americano “el *Shaman* se amortiguó al crear el culto al tótem, de ahí la aparición de la máscara que lleva el cofrade cuando encarna enmascarado al *Tótem* y a Seres Fantásticos”⁴⁸, otorgándole a la máscara una función estrechamente relacionada con la transformación.

A continuación, analiza los ritos de diferentes regiones de América teniendo en cuenta diversos factores: estudia los animales, los fenómenos meteorológicos y los distintos seres a los que se rinde culto en esos

ritos; el tipo de danzas, la música y las prácticas que se realizan; así como algunas de las máscaras y objetos empleados. Al igual que en el manual de Krickeberg, la pintora empieza por el Norte de América, destacando los rituales de aquellas sociedades identificadas como “cofradías”⁴⁹, las cuales se diferencian por tener un animal o personaje fantástico simbólico.

Destaca las danzas y las máscaras empleadas por los “Cofrades del Oso” de quienes escribe: “se mantienen recluidos en la casa ayunando [y] cuando la tribu está reunida aparecen danzantes y cantantes enmascarados con elementos del Oso imitando sus movimientos”⁵⁰. Es interesante contemplar una de las imágenes que reproduce Krickeberg en su manual en la que aparece una sonaja de madera tallada en forma de garra de oso con cara humana (fig. 10), la cual recuerda mucho a las formas de las máscaras de la serie de Mallo.



Fig. 10. Sonaja de madera tallada en forma de garra de oso con cara humana en la palma. Tlingit, Colección del Museo Americano de Historia Natural, Nueva York. Imagen tomada de Walter Krickeberg, *Etnología de América* (Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1946).

⁴⁷ Walter Krickeberg, *Etnología de América* (Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1946).

⁴⁸ Mallo, *América Aborigen*, 3.

⁴⁹ Mallo, *América Aborigen*, 4.

⁵⁰ Mallo, *América Aborigen*, 4.

A la artista le interesa destacar aquellas celebraciones en las que se produce una especie de transformación o elevación a través de las danzas y de las indumentarias en ellas empleadas. Menciona a los “Cofrades del Lobo”⁵¹ quienes también se transforman en su animal simbólico en ceremonias en las que “se caracterizan con elementos del lobo, danzando y cantando”⁵².

Después encontramos un extenso análisis de las llamadas “sociedades secretas” del Norte de América. Estudia aquellos rituales que Krickeberg asocia con un “shamanismo organizado”⁵³ y destaca el concepto de *hamatsa* propio de estos colectivos, que la pintora define como “espíritu de canibalismo”⁵⁴, y que Krickeberg también había definido como “privilegio de comer carne humana”⁵⁵. Sin embargo, las descripciones que hace Mallo de estas ceremonias son mucho más literarias que las de cualquier manual. Parece que la autora está pretendiendo dar la impresión de haber presenciado aquellos ritos en primera persona, con expresiones como: “los cofrades se arrastran, sus ojos y bocas muy abiertos gritan ¡HAP!”⁵⁶.

Tras el estudio de algunos de los rituales celebrados en América del Norte, la autora pasa a la parte sur del continente. Considera que esta zona es mucho más relevante para el arte⁵⁷, pero apenas dedica dos páginas a abordar el análisis de todo el territorio de Latinoamérica, lo que quizás se explique porque era una zona que conocía mucho más, por la que había viajado y que, tal vez, ya hubiese estudiado con anterioridad.

Según anota Maruja Mallo, de todos los aborígenes del hemisferio sur, los que parecen ofrecer más interés para el arte son los indígenas antropófagos del Brasil y dice “sus mástiles totémicos son de una fuerza y simplicidad de grandes manchas, sin orejas ni detalles pintorescos, contribuye a parangonarse con lo mejor del arte expresionista (...) las máscaras a veces no tienen forma humana ni animal, son simples capuchas de estera con líneas y símbolos que aluden a personajes mitológicos”⁵⁸.

Como vemos, Maruja Mallo sentía una gran curiosidad por el valor ritual y artístico de las máscaras de diferentes tribus americanas. Sin embargo, teniendo en cuenta la importancia que otorgaba la artista a la configuración de su propia identidad, no podemos olvidar el indiscutible valor semiótico que estos objetos guardaban para cada colectivo. Tal y como pone de manifiesto el autor Donald Pollock en su texto *Masks and the semiotics of identity*⁵⁹, estas máscaras no eran solamente la coraza que señalaba la incorporación de un determinado espíritu en el portador del objeto, sino que también eran iconos que servían para construir las identidades de cada uno de los grupos, reafirmandolos como sociedades independientes y diferenciándolos entre sí⁶⁰.

Volviendo al análisis de la *Serie Máscaras*, no cabe duda de que sus múltiples significados están asociados a la figura del chamán y a distintos rituales americanos en los que la artista estaba especialmente interesada, tal y como demuestra el cuaderno. Esta idea de transformación asociada a la mascarada en rituales chamánicos, que hemos visto de forma reiterada en *América Aborigen*, explicaría algunas de las pinturas de máscaras más misteriosas de la serie, como la que se expone en el Museo Patio Herreriano de Valladolid (s.f.) (fig. 11), que presenta dos máscaras con dos pupilas en cada una de las cuencas oculares –en una de ellas cortadas por la mitad–. Este hecho puede deberse a la convergencia en cada máscara de los dos espíritus diferentes que participan en el ritual: el del humano y el del ser superior en el que la persona enmascarada se transforma. Es decir, sería la representación del momento exacto del desdoblamiento de un espíritu en otro.

⁵¹ Mallo, *América Aborigen*, 5.

⁵² Mallo, *América Aborigen*, 5.

⁵³ Krickeberg, *Etnología de América*, 86.

⁵⁴ Mallo, *América Aborigen*, 6.

⁵⁵ Krickeberg, *Etnología de América*, 86.

⁵⁶ Mallo, *América Aborigen*, 6.

⁵⁷ Mallo, *América Aborigen*, 9.

⁵⁸ Mallo, *América Aborigen*, 9.

⁵⁹ Donald Pollock, “Mask and the semiotics of identity”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1, n.º 3 (1995): 581-97, <https://doi.org/10.2307/3034576>.

⁶⁰ Pollock, “Mask”, 594.



Fig. 11. Maruja Mallo, *Máscaras*, s.f., óleo sobre lienzo, 35,5 x 25 cm. Valladolid, C.A.C. Zara España, S.A.-Museo Patio Herreriano.

También María Alejandra Zanetta relaciona las *Máscaras* de Mallo con el poder de transformación de ciertas prácticas chamanísticas⁶¹. No obstante, la autora interpreta este poder como una alusión al carácter cambiante de la humanidad, de la sexualidad y del género⁶². Para explicar esta teoría, Zanetta considera que el hecho de que Mallo casi siempre presente las máscaras en pareja alude a la organización binaria de la cultura patriarcal –de hombre y mujer–, aunque, citando sus palabras, cree que tal vez “la falta de diferenciación genérica de las mismas sugiera simultáneamente la superación de este binarismo”⁶³, y destaca la intención de Mallo de presentar la complementariedad de las parejas de máscaras a través de sus expresiones faciales, como la felicidad y la tristeza, que interpreta como “dos estados no opuestos sino complementarios dentro de un mismo sujeto”⁶⁴; y a través de los colores como el blanco y el negro, que simbolizarían las “polaridades humanas primordiales”⁶⁵.

En favor de esta teoría también señala la presencia de fondos marinos o de playas en algunas obras –que el sobrino de Mallo había calificado de “incongruentes”⁶⁶– y que, según la autora estarían relacionados con esa misma idea de “fluidez” de la humanidad, por la que se caracterizan los mares y los océanos. Es decir, “partiendo del simbolismo de la máscara –objeto ritual destinado a conectar al ser humano con espíritus superiores– y del mar –origen de la vida y de la evolución de las especies–, Mallo pareciera estar enfatizando el carácter cambiante del individuo, a partir del cual la humanidad evoluciona hacia su estadio más elevado”⁶⁷. En definitiva, según el análisis de Zanetta, la *Serie Máscaras* podría ser en realidad una reflexión sobre la fluidez de los individuos, así como sobre la dualidad del género y su superación.

⁶¹ Zanetta, *La subversión enmascarada*, 219.

⁶² Zanetta, *La subversión enmascarada*, 219.

⁶³ Zanetta, *La subversión enmascarada*, 220.

⁶⁴ Zanetta, *La subversión enmascarada*, 223-224.

⁶⁵ Zanetta, *La subversión enmascarada*, 223-224.

⁶⁶ Véase la nota 38.

⁶⁷ Zanetta, *La subversión enmascarada*, 219.

No se conserva ningún testimonio en el que Maruja Mallo explique que la *Serie Máscaras* esté relacionada con el simbolismo que propone la autora, pero es obvio que las parejas de máscaras hacen referencia a algún tipo de dualidad y el hecho de que se creasen en un momento en el que Mallo estaba tremendamente interesada por la figura del chamán –como demuestra el *Cuaderno América Aborigen*– hace que debamos tener en muy cuenta este juicio pues, como es sabido, el chamán en muchas culturas está representado por personas en las que se manifiestan al mismo tiempo características femeninas y masculinas, o que incluso se identifican con un tercer género, como el caso de los *berdache*⁶⁸.

Alrededor de las máscaras de la serie encontramos con frecuencia personajes bailando, pequeños cuerpos de tamaño muy inferior al de las figuras centrales que se disponen matemáticamente en la composición, y que bailan o realizan movimientos –a veces haciendo girar algún tipo de cinta o pañuelo sobre su cuerpo de forma similar a los protagonistas del *Mural del cine Los Ángeles* (1945)–. Este hecho podría tener fácil explicación, ya que, partiendo de las ideas planteadas anteriormente y considerando que las máscaras que protagonizan estas pinturas están relacionadas con la transformación que se produce en la mayoría de los rituales chamánicos, los bailes que interpretan estos danzantes se identificarían con aquellos que tienen lugar en los rituales chamánicos y que, junto con otras actividades –como las prácticas musicales–, son esenciales para que el objetivo mágico o de transformación del ritual tenga efecto.

También existen máscaras acompañadas por otro tipo de elementos cuya explicación es más compleja, como el caso de *Máscaras* (s.f.) (fig. 12), donde las figuras centrales aparecen rodeadas de mariposas. Quizás se trate de un mero elemento decorativo que, además, sirva para equilibrar la composición. No obstante, la mariposa no es un animal cualquiera: es el insecto propio de la transformación. La mariposa envuelve su máscara capullo para renacer con las alas abiertas, llenas de color; es primero un gusano de tierra y luego un ágil insecto volador. Su característica principal es la posibilidad de cambio que Gómez de la Serna describía en su poético *Ensayo sobre las mariposas*: “el gusano, cuando llega a ser crisálida, cuando llega a embojar su capullo, y mientras lo está embojando, se encierra en espirituales soledades, se envuelve en ideales divagaciones, es ninfa pura de su ensueño”⁶⁹. Teniendo en cuenta la lectura que estamos haciendo de la serie, toda ella es una oda a la mutabilidad, por lo que muy probablemente las mariposas también sean un elemento simbólico de la transformación.

De forma paralela a las pinturas de la *Serie Máscaras*, Maruja Mallo crea otras protagonizadas por atletas, bañistas o danzantes que en muchos casos aparecen enmascarados, como, por ejemplo, *Estrellas de mar* (aprox. 1952) (fig. 13) en donde vemos tres cuerpos de anatomías muy esquemáticas que se disponen en el espacio en una especie de baile juntando sus extremidades y creando una forma estrellada. No existe mucha información sobre estas obras y normalmente pasan desapercibidas. José Luis Ferris las considera meras repeticiones o variaciones de sus pinturas anteriores, tal y como demuestra el siguiente texto:

En la década de los cincuenta, mientras Mallo recuperaba sus viejos contactos con Europa, continuaba varada en una Argentina cada vez más hostil. Pinta indudablemente menos. Sus nuevas series no son sino reminiscencias de algo anterior, fragmentos de mundos ya explorados: Máscaras, Estrellas de mar, Atletas y bailarinas que parecen haberse desprendido del mural de la calle Corrientes. Y, poco a poco, una vida más retirada, más apartada de la actividad pública que mucho tiene que ver con la inestabilidad política (desde 1947, la maltrecha economía nacional se hacía notar en todos los órdenes) y con ese círculo de amistades cada vez más lejano⁷⁰.

⁶⁸ Los *berdache* son individuos que se identifican con el género opuesto al que le corresponde a su sexo anatómico, y que, en distintas zonas de América, disponen de un elevado estatus ritual. Véase Thomas Barfield, *Diccionario de Antropología* (México: Siglo XXI, 1997), 87.

⁶⁹ Ramón Gómez de la Serna, *Ensayo sobre lo cursi: suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas* [1963] (Madrid: Moreno-Villa, 1988), 135.

⁷⁰ Ferris, *Maruja Mallo*, 288.



Fig. 12. Maruja Mallo, *Máscaras con mariposas*, s.f., óleo sobre lienzo, 50 x 30 cm. Colección ABANCA.



Fig. 13. Maruja Mallo, *Estrellas de mar*, hacia 1952, óleo sobre lienzo, 60 x 65 cm. Colección Caixa Galicia.

Parece que en este momento la vida social de Mallo comenzaba a flaquear, algo que según Mangini está relacionado con algunos problemas personales –como una posible ruptura sentimental⁷¹– y políticos pues, según la autora, “algunos antiguos amigos de Mallo consideraban que había caído en la frivolidad y que su actitud política era errónea”⁷², ya que, frecuentemente bromeaba con cuestiones políticas que sus compañeros consideraban muy serias, y poco a poco fueron excluyéndola del círculo intelectual de Buenos Aires⁷³. No obstante, hay quien considera que las obras de este momento forman parte de una evolución pictórica perfectamente coherente dentro de su trayectoria, como demuestra, por ejemplo, el testimonio de Juan Pérez de Ayala:

Rodeando la composición de las *Máscaras* irán surgiendo bañistas que darán paso a la aparición de los atletas o de los acróbatas, que terminarán evolucionando y transformándose en los danzantes en el espacio o en las profundidades submarinas que compondrán su hoy desaparecido mural para el *Cine Los Ángeles* de Buenos Aires. Una evolución coherente, pausada y continua que la conducirá a la esquematización de los signos mágicos que componen esa nueva y última mitología plástica compuesta de seres fantásticos a los que bautiza con extraños y misteriosos nombres: Airagú, Geonauta, Almotrón, Selvatro. Espíritus que pueblan un universo paralelo concebido por la artista⁷⁴.

Efectivamente, después de la realización de la Serie *Máscaras*, el arte de Maruja Mallo siguió evolucionando conforme lo hacía también su conocimiento del mundo. El archivo de la pintora demuestra que se

⁷¹ Mangini, *Maruja Mallo*, 248.

⁷² Mangini, *Maruja Mallo*, 248.

⁷³ Mangini, *Maruja Mallo*, 249-250.

⁷⁴ Huici y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 104.

interesó de manera casi científica por numerosas áreas del saber, las cuales fueron mezclándose en su mente hasta conseguir realidades inventadas que tuvieron la posibilidad de nacer a través de *Los moradores del vacío* (aprox. 1962-1980). Sin embargo, aquello que tanto le había llamado la atención de los rituales americanos, la capacidad de transformación de los chamanes y la relación de estos con la figura del artista, así como, por supuesto, la importancia de las máscaras como elementos universales de la ritualidad humana, dejarán una impronta imborrable en su pensamiento.

Sobre la producción de Maruja Mallo después de su vuelta a España

Se sabe que la vuelta a España en el año 1962 no le resultó fácil y que los primeros momentos en Madrid fueron de gran soledad para Maruja Mallo⁷⁵. Parece que la artista no tenía una residencia fija, que vivía en habitaciones de hotel y que, con frecuencia, se sentía vigilada y con miedo a que el régimen franquista descubriese su pasado republicano⁷⁶. No fue hasta que se instaló en su residencia de la calle Núñez de Balboa cuando, según comenta José Luis Ferris, “comenzó a recuperar su vitalidad perdida”⁷⁷.

A nivel artístico, la llegada de Mallo a Madrid pasó desapercibida, pues el movimiento que dominaba la escena nacional era el arte abstracto, y no fue hasta principios de los setenta cuando el público español comenzó a prestar atención a la pintora. En este momento empezó a producirse en el país un enorme interés por rescatar del olvido el periodo artístico anterior a la Guerra Civil, es decir, la llamada Edad de Plata del arte español cuyo desarrollo había frenado el estallido de la contienda. Esta situación hizo que el interés por la pintora se centrara tan solo en su etapa anterior al exilio, lo que fue creando un vacío de información sobre lo que Mallo había pintado en América, así como sobre la serie en la que llevaba trabajando desde hacía un tiempo: *Los moradores del vacío* o *Los viajeros del éter* (aprox. 1962-1980).

José Luis Ferris considera que la realización de estas pinturas está motivada, en parte, por un deseo de Mallo de mostrarse como pintora y artista en un país en el que ya había triunfado y cuyo triunfo se había olvidado, y comenta: “el acuciante deseo de volver a la pintura, de justificar su capacidad creadora, su talento tras el regreso a España, la llevó a comenzar esta serie de profunda elaboración mental, regida por la más severa geometría, que fue pintando con muy escasa constancia a lo largo de diez años”⁷⁸.

No obstante, los últimos estudios demuestran que Mallo ya venía esbozando estas pinturas desde la década de los cincuenta, aunque tardasen varios años en materializarse⁷⁹. Según Pérez de Ayala, *Los moradores del Vacío* sufrirán “un largo proceso de elaboración que ya tendrá lugar a su regreso a España. Serán obras, por lo tanto, que se alimentarán de las sensaciones y de los recuerdos dejados en América, serán representaciones que no podrán alimentarse de la realidad que las hizo emerger”⁸⁰.

Las pinturas de esta serie deben ser entendidas como parte del legado que el exilio americano dejó en Maruja Mallo, aunque las realizase ya en España. Sin embargo, sus significados esconden nociones mucho más complejas que todo lo visto anteriormente, y continúan en proceso de revisión y análisis por parte de la comunidad científica. Se ponen en relación con la obra del círculo de los artistas surrealistas argentinos, destacando a Xul Solar, quien también había creado un lenguaje y un universo propio en el que las máscaras protagonizaban varias de sus pinturas (como *Máscaras planetarias* de 1953). Según comenta María Alejan-

⁷⁵ Ferris, *Maruja Mallo*, 303.

⁷⁶ Ferris, *Maruja Mallo*, 303.

⁷⁷ Ferris, *Maruja Mallo*, 303.

⁷⁸ Ferris, *Maruja Mallo*, 307.

⁷⁹ Tal y como actualiza Juan Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo. Orden y Creación* (Madrid: Galería Guillermo de Osmá, 2017), catálogo de exposición, 5.

⁸⁰ Huici y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 20.

dra Zanetta, “aunque Mallo no llegó a formar parte de este círculo, parece que sí debió de estar al tanto de su producción artística al asistir a las tertulias del café Tortoni”⁸¹.

En las distintas conferencias y entrevistas que protagonizó Maruja Mallo durante estos años, al referirse a estas pinturas, habla de referencias muy complicadas y diversas que se mezclan y que convierten la serie *Moradores del vacío* en la más compleja visión del mundo interior de la pintora. Por ejemplo, en la conferencia pronunciada en 1980 titulada *El surrealismo a través de mi obra*, explica:

[pretendo] captar la estructura mecánica del éter en conjugación con los hipernautas del espacio infinito del todo. Después de la superación de la naturaleza, de la recreación del mundo físico, de la simbiosis y metamorfosis me dirijo a la plastificación de los signos monumentalizándolos, a la creación plástica de cosmómetros, almotrones, donde la ley y el contenido se requieren mutuamente: proto-esquemas del mito plástico⁸².

Y en el testimonio que recoge el autor Vicente Llorca⁸³, Mallo explica:

Todo esto, además, fijate que viene desde los brahmanes, porque el karma, que es del ayer, es la autoridad que recibes, y más tarde viene el dharma que te indica el camino que debes seguir y por último el mantra, que es la conciencia cósmica, que es donde yo he llegado ahora. Entonces, ya ves todo este juego de planetas que tenemos como una cosa que obedece a un Cosmos, totalmente desconocido. Por eso yo, en los “Moradores del Vacío”, estoy levitando, intuyendo la cantidad de formas que habrá de aquí a Venus, de aquí a Neptuno... Ahora vamos hacia la Constelación de Hércules⁸⁴.

Como vemos, la complejidad de las ideas de Mallo era cada vez mayor. Estaba influida por distintos pensamientos esotéricos relacionados con religiones como el budismo; también le interesaban las culturas antiguas, las cuestiones astrológicas o las cuestiones filosóficas y metafísicas; y sentía un gran interés por las teorías de diferentes pensadores entre los que destacaban Einstein, Marx y Freud⁸⁵. Por este motivo no es de extrañar que cuando en 1975 Mallo presentó esta serie⁸⁶, la gran mayoría del público no comprendiese lo que veía, pues, según comenta Mangini: “La visión que ahora tenía la pintora del lenguaje había sobrepasado la versión ordinaria y se había inventado un mundo y unos términos propios. Las pinturas de este periodo eran indescifrables para la mayoría de los que las veían”⁸⁷.

No obstante, como hemos dicho, muchos de los temas de *Los moradores del vacío* ya habían protagonizado series anteriores. Encontramos figuras que recuerdan a sus *Arquitecturas vegetales y minerales* (1933-1934); cuadros que repiten las formas de sus *Naturalezas Vivas* (aprox. 1941-1945)⁸⁸ y, por supuesto, pinturas de máscaras que permiten confirmar la fascinación por este objeto incluso después de regresar de América. Encontramos, por ejemplo, la *Máscara Tres-Veinte* (1979) (fig. 14) o la *Máscara 4º Río de la Plata* (hacia 1979) (fig. 15), composiciones en las que no está muy claro dónde empieza el fondo y termina la figura y en las que resulta complicado identificar la máscara. Constituyen estudios geométricos muy complejos nacidos tras un enorme aparato de bocetos y estudios previos.

⁸¹ Zanetta, *La subversión enmascarada*, 252.

⁸² Mallo, *El surrealismo*, 54.

⁸³ Vicente Llorca, “Imágenes de la vanguardia: Maruja Mallo, Frida Kahlo y Leonora Carrington”, *Arte, Individuo y Sociedad* 7 (1995): 71.

⁸⁴ Llorca, “Imágenes”, 71.

⁸⁵ Mangini, *Maruja Mallo*, 258.

⁸⁶ Mangini, *Maruja Mallo*, 257.

⁸⁷ Mangini, *Maruja Mallo*, 258.

⁸⁸ Zanetta, *La subversión enmascarada*, 240.



Fig. 14. Maruja Mallo, *Máscara tres-veinte*, hacia 1979, óleo sobre lienzo, 20 x 24 cm. Madrid, MNCARS [AS08086].

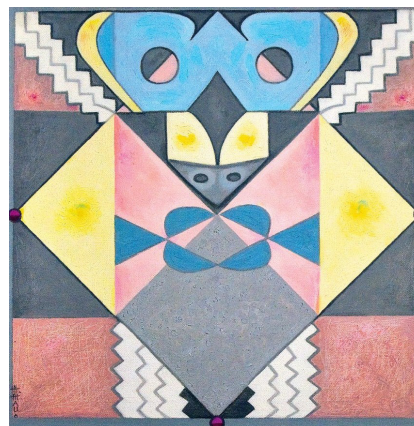


Fig. 15. Maruja Mallo, *Máscara 4ª*, Río de la Plata, hacia 1979, óleo sobre lienzo. Madrid, Colección particular.

Debemos reflexionar sobre el hecho de que un mismo objeto se presente en tantos momentos y de formas tan diversas como lo hacen las máscaras a lo largo de toda la trayectoria de Maruja Mallo. Encontramos enmascarados en sus primeras *Verbenas* de los años veinte; conocemos el gusto por el disfraz y el enmascaramiento que tanto ella como sus compañeros practicaron en diferentes épocas y contextos; no cabe duda de que la *Serie Máscaras* rinde homenaje a este objeto; y las pinturas de los *Viajeros del éter* implican una evolución personal y conceptual en la que, incuestionablemente, estas piezas tendrían un valor esencial. Por lo tanto, y teniendo en cuenta la importancia que la artista concedió, en general, a su aspecto físico y a su estética, solo nos queda considerar los posibles significados de una práctica que durante esta última etapa llegaría a su extremo y cuyas funciones bien podrían relacionarse con el enmascaramiento del rostro: el maquillaje.

Conclusiones. Su rostro, la última máscara

Menuda y pequeña de estatura, vestida con audaces y modernos atuendos, muy maquillada, al final de su vida llegó a tener un aire un tanto estafalaria, como de una mascarita⁸⁹

Antonio Bonet Correa

El historiador del arte Hans Belting en su ensayo *Face and Mask*⁹⁰ repara en la expresión del inglés *make a face*⁹¹, la cual se define como “exagerar una expresión facial” pero cuya traducción literal sería más bien “hacer una cara”. A través de diversas cuestiones lingüísticas, Belting reflexiona en torno a las relaciones existentes entre las máscaras y el propio rostro humano, teniendo en cuenta que una máscara es, en definitiva, un “objeto que imita un rostro”; lo que verdaderamente da vida a una cara, es la mirada, la voz, y los movimientos faciales. De esta manera, el autor defiende la idea de que nuestro rostro es en sí mismo una especie de máscara que, en un sentido literario, cubre lo que llevamos dentro.

Como ya hemos comentado, Maruja Mallo siempre combinó la creación de sus obras pictóricas con imágenes fotográficas que la capturaban acompañada de accesorios sacados del imaginario que ella mis-

⁸⁹ Antonio Bonet Correa, en Huici y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 16.

⁹⁰ Hans Belting, *Face and mask. A double history* [2013] (Oxford: Princeton University Press, 2017).

⁹¹ Belting, *Face and mask*, 1-2.

ma había creado para sus cuadros. Es el caso de aquellas fotos que le había hecho su hermano Cristino en Cercedilla (aprox. 1929-1930) –que estaban en consonancia con la serie *Cloacas y Campanarios* (aprox. 1929-1932)–; o las que se había tomado en las playas de Chile cubierta de enormes algas (1945), como si fuese uno de los seres que poblaban el *Mural del cine Los Ángeles* (1945). Mallo empleaba esta herramienta para configurar una determinada imagen de sí misma y, teniendo en cuenta la relevancia que la máscara fue adquiriendo en su obra, no es de extrañar que a partir de un momento determinado comenzase a mostrarse públicamente con la suya propia.

A su regreso a España y después de un periodo de adaptación, ya en los años setenta y ochenta, encontramos a la artista en numerosas fotografías y vídeos de televisión que la capturan siempre con unas ropas coloridas y con el rostro profusamente maquillado, como si ella misma fuese una máscara. No podemos olvidar que en esta época la Movida Madrileña reivindicaba precisamente las estéticas extravagantes, lo que hizo que Mallo gozase cada vez de una mayor popularidad entre las juventudes que protagonizaban aquel movimiento, llegando a ser considerada la “musa de la movida madrileña”⁹².

Asimismo, debemos recordar el conocido texto de Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (1863) –tan influyente para los artistas de la vanguardia–, en donde el autor realiza un “elogio al maquillaje”⁹³ en el que defiende la pintura del propio rostro como un síntoma del gusto y la belleza de la modernidad, animando a todos los artistas modernos y a las mujeres a que no disimulasen o escondiesen sus maquillajes de manera que imitasen las propias facciones, sino que incluso lo exagerasen y lo exhibiesen⁹⁴.

Se ha hablado mucho sobre la apariencia tan llamativa de Maruja Mallo en esta última etapa. Mangini comenta: “Le gustaba pintarse de forma extravagante hasta el punto de que el maquillaje acabó convirtiéndose en su sello personal y lo fue exagerando a medida que se hacía mayor”⁹⁵. Y José Luis Ferris dice: “La eterna transgresora salía a la calle profusamente maquillada y con un abrigo de lince, con zapatos de plataforma que falseaban su diminuta estatura o la aproximaban un poco más al cielo”⁹⁶.

Cuando en la entrevista concedida a Paloma Chamorro en 1979, la interlocutora aprovechaba para preguntarle a la pintora qué papel le daba a la estética en la vida cotidiana⁹⁷, esta respondía: “civilización, aunque si hablas de maquillaje, pues yo creo que la raza que más se ha maquillado han sido los faraones, [...] son unos maquillajes ya desorbitados pero que plastifican la cara, porque un semblante maquillado y otro desmaquillado, parece que está desteñido, [...] el maquillaje dibuja, acentúa las facciones, las recrea”⁹⁸.

Vemos que la artista se había tomado la molestia de reflexionar en torno a la historia del maquillaje, lo que, en su infinita curiosidad, la había llevado a comprender la importancia que había tenido para la cultura egipcia y, más en concreto, para la construcción de la estética del poder asociada a la figura de los faraones. El maquillaje era para la artista un elemento cuyo valor era el de –nada más y nada menos– “civilización”⁹⁹; es decir, se trataba de algo universal, algo que, aunque en distintas formas y contextos, se presentaba en diferentes culturas y estratos de la sociedad. Por este motivo, la forma tan peculiar en la que Maruja Mallo hacía uso de su maquillaje no podría ser algo casual.

Los maquillajes de la artista recreaban sus facciones y coloreaban sus párpados de tonos azules, verdosos y morados; pintaban sus coloretes y enrojecían sus labios. De esta forma, Maruja Mallo en cualquier acto público aparecía con su personal máscara de chamana moderna y, recordando los apuntes del cuaderno

⁹² Rosa Ruiz Gisbert, “Maruja Mallo y la generación del 27”, *Isla de Arriarán: revista cultural y científica* 28 (2006): 238.

⁹³ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* [1863] (Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995), 121-26.

⁹⁴ Baudelaire, *El pintor*, 126.

⁹⁵ Mangini, *Maruja Mallo*, 76.

⁹⁶ Ferris, *Maruja Mallo*, 309.

⁹⁷ Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

⁹⁸ Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

⁹⁹ Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

América aborigen, “chamán = artista”¹⁰⁰. En ese caso, si la función primordial del chamán era la transformación, la función de Mallo como artista, enmascarada igual que los chamanes, también debía ser la transformación.

El maquillaje que Mallo empleó a diario se convirtió en parte de la *performance* en la que llevaba trabajando durante toda su vida a través de fotografías y relatos sobre sus aventuras. La autora Efrat Tseëlon en su obra *Masquerade and identities* (2001) considera el enmascaramiento como una extensión de la noción de *performance*¹⁰¹ y, sin lugar a dudas, el rostro dibujado de Mallo fue un elemento esencialmente performativo que también ayudó a configurar su identidad. El maquillaje de la pintora se convirtió en una máscara más de su producción, como las máscaras de sus *Moradores del vacío*, alguna de las cuales, de hecho, presenta colores que recuerdan a los maquillajes de la pintora en esa misma época, como es el caso de *Máscara Tres-Veinte* (hacia 1979) (fig. 14), en la que emplea casi la misma paleta que para el maquillaje y el vestido que lleva en la entrevista concedida a Joaquín Soler del año 1980 (fig. 16).



Fig. 16. Captura de Mallo, Maruja. “A fondo”, entrevistada por Joaquín Soler Serrano, TVE, 14 de abril, 1980, <http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/fondo-maruja-mallo/4995675/>.

De esta forma, sobre su propio rostro, Maruja Mallo tendría la herramienta precisa que necesitaba para officiar y ejecutar aquella transformación de la realidad que buscaba como artista y responsable de guiar al resto de la sociedad en el cambio, igual que una sacerdotisa.

Según las ideas planteadas anteriormente, la peculiar estética que caracterizaba a la pintora respondía de un deseo premeditado de parecer enmascarada, hecho que podemos confirmar gracias al relato que aporta la

¹⁰⁰ Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

¹⁰¹ Efrat Tseëlon, *Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality* (Londres: Routledge, 2001), 9.

comisaria polaca Bozena Borkowska¹⁰², quien tuvo el placer de conocer a la pintora, y quien revela que la propia Maruja Mallo era completamente consciente de que su maquillaje convertía su cara en una máscara:

Una de sus debilidades eran los abrigos de pieles que con frecuencia ataviaban directamente su desnudez. Un sombrero de enorme ala para salvaguardarse, según ella, de las toses de sus contertulios más próximos. Cuantas veces estuvo hospedada en mi casa siempre se la sorprendía por estancias y pasillos con la cara ostentadamente pintada, así como por la calle y lugares públicos. Técnica mixta sobre rostro, sobre su propio rostro. Ésta era su permanente obra maestra. Recuerdo una vez, que, en uno de nuestros paseos, unos niños se le quedaron mirando. “¡Te das cuenta, querida, ¡cómo les impresiona mi máscara!” exclamó al instante¹⁰³.

Al igual que otras mujeres artistas de la época, Maruja Mallo tuvo la necesidad de fabricar, a lo largo de su vida, una identidad determinada que la reafirmase como generadora de relatos pictóricos y que la reconociese como creadora en un sistema del arte patriarcal. Por este motivo, los datos biográficos que desvelaba sobre sí misma en entrevistas y eventos, así como la imagen estética que proyectaba hacia los demás y sus comportamientos en público, actuaron como herramientas esenciales dentro de un complejo proceso de autodefinition como artista.

Su paso por el exilio americano hizo que, probablemente, a esta exigencia se sumase otra necesidad surgida del cambio que su pensamiento había experimentado tras el contacto y el estudio de diferentes rituales americanos. El descubrimiento de la figura del chamán como personaje encargado de guiar la transformación que toda la sociedad anhelaba hizo que Mallo comenzase a equiparar a estos individuos con los propios artistas, entendiendo el arte como una herramienta para conseguir alcanzar mundos superiores. A partir de entonces, la máscara empezó a tener un papel protagonista en el imaginario de Maruja Mallo, no solo en sus pinturas sino también en su vida cotidiana. Durante los años setenta y ochenta, la máscara en forma de maquillaje se dibujó cada vez con más fuerza sobre el rostro arrugado de la pintora, reconociéndola no solo como artista, sino también como encargada de conducir a la sociedad hacia una imperiosa transformación que solo el arte podía lograr.

ANA BELÉN FEIJOO VALENCIA es graduada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte español por la misma universidad. Actualmente se encuentra cursando estudios de doctorado con una tesis sobre los “Escritos de Maruja Mallo” (UCM). Sus líneas de investigación giran en torno a la figura de Maruja Mallo, el arte español del siglo XX y el exilio.

Email: anabelfe@ucm.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2482-1087>

¹⁰² Bozena Borkowska, “Maruja Mallo en el recuerdo vivo”, en *Xornadas sobre Maruja Mallo* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2002), 26.

¹⁰³ Borkowska, “Maruja Mallo”, 26.

El autorretrato fotográfico de Francesca Woodman: entre la fabulación y la metamorfosis

Francesca Woodman's photographic self-portrait: between fable and metamorphosis

Gema Baños Palacios
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 9 de noviembre de 2020
Fecha de aceptación: 6 de mayo de 2021

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 33, 2021, pp. 43-60
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.002>

RESUMEN

Francesca Woodman (1958-1981, Denver, Colorado) fue una artista que practicó incansablemente el autorretrato. Sin embargo, esta representación constante de su propia imagen no estuvo exenta de engaños, pues aquello que la fotógrafa quiso mostrar sobre sí misma fue un conjunto de representaciones tejidas bajo el hilo de narraciones que hunden sus raíces en la fábula y la mitología. Además, la propia artista mantuvo un juego de espejos con los receptores de sus obras, ya que con frecuencia el autorretrato femenino del que deja testimonio se encuentra fragmentado y parece querer huir de su propia representación atendiendo a los deseos de su autora de trascender los límites impuestos por el medio fotográfico. Así, realizaré una aproximación a su obra a través del tema axial de la metamorfosis, urdida a través de mecanismos como el traslado de las metáforas propias de la poesía a la obra de arte visual.

PALABRAS CLAVE

Autorretrato. Fotografía. Estudios de género. Metamorfosis. Metáfora.

ABSTRACT

Francesca Woodman (1958-1981, Denver, Colorado) was an artist who practiced self-portraiture extensively. However, this constant representation of her own image was not without its deceptions, since what the photographer wanted to show about herself was a set of representations knitted together under the thread of narratives that are rooted in fable and mythology. Moreover, the artist herself maintained a game of mirrors with the receivers of her works, since the female self-portrait to which she leaves testimony is often fragmented and seems to want to escape from her own representation by attending to the author's wishes to transcend the limits imposed by the photographic medium. Thus, I will approach her work through the axial theme of metamorphosis, created through mechanisms such as the transfer of the metaphors of poetry to the work of visual art.

KEY WORDS

Self-portrait. Photography. Gender studies. Metamorphosis. Metaphor.

Introducción

La ensoñación, a caballo entre la fantasía y la visión descarnada de la realidad, es tal vez uno de los estados que podría definir mejor la práctica artística de la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman, que empezó a tomarse autorretratos con apenas trece años, y desarrolló una obra compuesta por más de ochocientas fotografías en un periodo relativamente breve, entre 1972 y 1981. Sus fabulaciones, que oscilan entre un imaginario gótico-surrealista y la ilusión de la metamorfosis, constituyen el tema principal de sus fotografías. Estas fueron concebidas muy a menudo en series a modo de proyectos independientes, de manera que la artista produjo un abanico de narrativas que, aparentemente, abren claros en el camino hacia la exégesis de su obra.

A modo de breve reseña biográfica, Francesca Woodman nació en el seno de una familia de artistas en Denver, Colorado, en 1958, pero pasó largas estancias en Italia entre Florencia y Antella, de manera que la influencia del arte italiano está muy presente en su trayectoria artística. Casi toda su producción es fruto de sus estudios en la escuela de diseño de Rhode Island (RISD) en Providence entre 1975 y 1978; allí se especializó en fotografía y mostró virtuosismo en el autorretrato. Además, recibió una beca de su escuela para disfrutar de unos meses de estancia en Roma entre 1977 y 1978 que sería decisiva para desarrollar algunos proyectos como la serie *Self-deceit* o *House* entre otras. En 1979 se mudó a Nueva York, donde su interés se volvió hacia la fotografía de moda, de resultas que volcó sus esfuerzos en intentar hacerse un hueco dentro de la generación de jóvenes artistas que se movían en el East Village neoyorquino, pero finalmente sus ambiciones resultaron en un aparente fracaso que mermaría su ilusión. Su suicidio a la temprana edad de veintidós años a comienzos de 1981 ha llevado a la mitificación de la artista y a que una parte del sector crítico especule sobre la correspondencia entre la atmósfera lóbrega de sus fotografías y su abrupta muerte¹.

Chris Townsend en su estudio sobre la fotógrafa “Scattered in space and time”, recupera los postulados de Abigail Solomon Godeau para señalar que Woodman no se encuentra vinculada con la corriente fotográfica en auge en Estados Unidos durante los años 70, en la que destacan figuras como Edward Weston, Ansel Adams e Imogen Cunningham², sino que se halla más próxima a otros fotógrafos que se nutrieron del modernismo europeo y especialmente del bagaje surrealista como Duane Michals y Clarence John Laughlin. Michals empleaba la exposición larga, tal y como hiciera a menudo Woodman, para conseguir multiplicidad y movimiento en la representación del sujeto. Townsend destaca que pudo haber recibido influencia artística de quienes fueron sus profesores en la Rhode Island School of Design, como la fotógrafa Marcia Resnick, que habitualmente incluía textos en sus instantáneas, o Aaron Siskind, que ahondó en la experimentación espacial.

Desde mi punto de vista, Francesca Woodman se encuentra más próxima a las propuestas artísticas vinculadas a la performance y el *body art* feminista, que se desplegaron durante la década de los setenta en el contexto estadounidense. Encuentro que su trabajo en series evidencia una clara toma de postura gracias a la cual la artista desea revelar a los espectadores el sentido de una narración en la que el protagonista indiscutible es el cuerpo; además, se trata de un cuerpo que rehúye deliberadamente la inmovilidad propia del medio fotográfico y explora la posibilidad de trascender esos límites materiales y espaciales mediante el recurso de la metamorfosis. En tanto Woodman transforma su cuerpo y obliga a quienes lo contemplan a modificar su mirada, la artista muestra una voluntad de subvertir la mirada del voyeur, esa mirada fetichista

¹ Este es el punto de vista de la crítica Peggy Phelan, quien afirma que su práctica artística no fue nada más que un ensayo de su propia muerte en su artículo “Francesca Woodman’s photography: Death and the image one more time”, *Signs: Journal of Woman in Culture and Society* 27, n.º 4 (Summer 2002): 979-1004, <https://doi.org/10.1086/339640>.

² Townsend recoge que se trata de una tradición postulada por Krauss como *straight photography* en la que se tipifica aquello que reclamaba Weston: la no manipulación y la no escenificación con la intención de lograr una imagen natural, en la que se remarque la verdad en la fotografía. Chris Townsend, “Scattered in space and time”, en *Francesca Woodman*, ed. Chris Townsend (Londres: Phaidon, 2016), 13.

masculina que redime los cuerpos femeninos y se los apropia para el goce. En ese gesto de implicar y apelar a la mirada del otro, Woodman se aproxima al *body art* tal y como lo define Amelia Jones en su estudio *Performing the subject*. Para la teórica, el *body art* se compone del conjunto de prácticas performativas que consolidaron una transformación definitiva del modelo formalista del arte mediante la representación del cuerpo del artista que solicita los deseos del espectador³.

Es necesario señalar que estas prácticas artísticas recibieron no pocas críticas por parte del feminismo antiesencialista, entre las que destacan las de Laura Mulvey, Mary Kelly o Griselda Pollock, que invitaron a las artistas a utilizar estrategias de distanciamiento para evitar ser objeto de la mirada masculina fetichista⁴. Artistas como Ana Mendieta o Hannah Wilke se sirvieron del arte corporal para desplegar sus proyectos personales y dar voz a las experiencias íntimas, que emergen para trascender el ámbito personal y convertirse en un altavoz político de denuncia. Mendieta reclamó su identidad a través del vínculo de la naturaleza con las culturas de los pueblos precolombinos, otorgando visibilidad a las tradiciones invisibilizadas; Wilke mostró el tabú de la enfermedad documentando el proceso del cáncer que le produjo la muerte.

Por su parte, Francesca Woodman exploró las estrategias de autorrepresentación propias del *body art* y las adaptó a sus propios intereses, de manera que llevó a cabo una conjugación personal atravesada por un abanico de influencias artísticas en las que me detendré a lo largo de este artículo. En las páginas que siguen me centraré en abordar con especial atención una selección de sus trabajos fotográficos que trascienden la interpretación de su obra marcada por su temprana muerte y postularé que la fabulación y la mascarada funcionan en Woodman como estrategias narrativas para la construcción de una imagen del yo que ejerce una protesta silenciosa al huir de la mirada de los espectadores, así como una suerte de rebeldía ante la forma de representación de las mujeres por parte de un sistema del arte de raíz patriarcal, de ahí que este recorrido dé comienzo antes de que la fotógrafa estadounidense hubiera nacido: en las últimas décadas del siglo XIX con la presencia de dos artistas pioneras del retrato femenino en fotografía.

Los antecedentes de la mujer fantasma: dos fotógrafas victorianas

Tras haber consagrado años de investigación al estudio de la obra de Francesca Woodman y reconocer en ella a una artista sin precedentes, creo que emparentar su obra con la de dos fotógrafas del XIX, Julia Margaret Cameron y Clementina Hawarden, puede resultar especialmente interesante para pensar en las diferencias entre la representación del cuerpo femenino en el siglo XIX y en el XX. Esta comparativa atiende a estudios anteriores como el de Chris Townsend, quien ya había señalado cierta similitud entre las propuestas de Woodman y la de los fotógrafos que van a contracorriente de la tradición. Julia Margaret Cameron y Clementina Hawarden, si bien mantienen estilos diferentes, coinciden en el protagonismo del retrato femenino en sus fotografías, en las que domina una atmósfera de fantasmagoría, que no resulta ajena al imaginario plasmado por Francesca Woodman. Julia Margaret Cameron, que inicia su andadura como artista ya en la madurez, plasma en sus retratos una dimensión imaginaria tal y como señala la escritora y crítica María Negroni en *El arte del error*. Pese a su aparente afinidad con los artistas prerrafaelitas y su ideal de belleza reclamado por el esteticismo, en sus fotografías las imágenes ligeramente desenfocadas parecen “escenas estrictamente fantasmáticas donde la textura de las ropas, los collares, turbantes y guirnaldas de flores funcionan como verdaderas invitaciones a la ensoñación”⁵. Esta representación etérea, a modo de un espíritu o alma liberada, es característica de retratos como el realizado a su nieta Julia Jackson, futura madre de Virginia Woolf, en 1867 (fig. 1).

³ Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 10.

⁴ Para profundizar en estas condenas y críticas por parte del feminismo constructorista al *body art* se recomienda la lectura del apartado “Feminist condemnations of body art as naive essentialism” en Jones, *Body Art*, 22-29.

⁵ María Negroni, “Los instrumentos filosóficos en Julia Margaret Cameron”, en *El arte del error* (Madrid: Vaso Roto, 2016), 21.



Fig. 1. Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1867, impresión de plata de albúmina del negativo de vidrio, 27,4 x 20,6 cm. Nueva York, The MET [1996.99.2].

En esta instantánea podemos observar el rostro de la joven Julia envuelta en un halo de belleza y pureza y despojada de cuerpo. Los contrastes creados por la incidencia de la luz, que ilumina un lado de la cara y deja en la casi oscuridad el otro lado, acentúan esa sensación fantasmal, como si aquello que observáramos fuera la imagen de la mujer difuminada en la superficie de un espejo antiguo que no nos permitiera distinguir bien los contornos de las facciones del entorno. Esta atmósfera ambigua es descrita por Negroni como “paisajes nerviosos” que juegan con la exposición a la luz y los contrastes, de manera que focalizan la atención en el rostro. Tal y como la crítica observa con lucidez, la expresión de estas mujeres a menudo transmite una incompatibilidad hacia el mundo; frente al imperativo social de la consagración femenina al ámbito doméstico, las mujeres fotografiadas por Cameron se rebelan y dejan traslucir una expresión a caballo entre el dolor y la pérdida⁶. Sin duda, es posible entroncar este deseo de plasmar escenarios hipotéticos más allá del espacio doméstico que confinaba a las mujeres en el siglo XIX y las reducía a cumplir con el rol de “ángel del hogar”. Los retratos “fuera de foco” le permitían crear un lenguaje fotográfico propio en el que buscar de otra forma la belleza. Pese a que fueron considerados equívocos por parte de algunos críticos y académicos, Cameron tuvo muy claro cuál era su objetivo como fotógrafa y se ha convertido en una referente indiscutible de su época.

⁶ Negroni, “Los instrumentos”, 22.



Fig. 2. Lady Clementina Hawarden, *Clementina Maude*, 1862-1863, negativo de colodión húmedo. Londres, Victoria and Albert Museum [457: 230-1968].

Sin dejar su trabajo al margen me detengo en las fotografías de Lady Clementina Hawarden porque mantienen ciertos paralelismos relevantes con el trabajo de Francesca Woodman. Elisabeth Bronfen señala que esta fotógrafa victoriana fue una maestra en la representación de los *tableaux vivants* (cuadros vivos) y pone de relieve muchas similitudes con algunas composiciones fotográficas de Woodman⁷. En sus imágenes resulta habitual la representación de damas que posan en diferentes actitudes, la utilización de espejos que en ocasiones sirven para mostrar la vanidad femenina y las modulaciones de la luz creadas frecuentemente gracias a la presencia de una ventana que ilumina a las figuras. Hawarden retrató con frecuencia a sus propias hijas dentro de las paredes de su hogar de clase media-alta victoriana. Estas parecen hallarse en un estado de ensimismamiento, pese a que en ocasiones no se encuentren solas sino junto a otras mujeres, de manera que la teatralización se hace evidente, creando una puesta en escena que podría estar próxima a ciertas propuestas de Woodman en las que me detendré más adelante. Gracias a los espejos consigue aportar una dimensión dramática a sus composiciones, como en uno de los retratos tomados a su hija Clementina

⁷ Elisabeth Bronfen, "Leaving an Imprint: Francesca Woodman's Photographic Tableaux Vivants", en *Francesca Woodman works from the Sammlung Verbund*, eds. Gabriele Schor y Elisabeth Bronfen (Viena: Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, 2014), 11-31.

Maude (fig. 2). La fotografía capta una escena en la que la figura femenina lo domina todo: se encuentra de pie, reclinada de lado hacia el gran espejo que figura a su derecha, y que nos permite contemplar un fragmento de su propio cuerpo. Tanto el voluminoso vestido como la postura de la joven —con una pierna relajada y la otra en tensión— muestran que no se trata de un retrato espontáneo sino de una estudiada puesta en escena. La luz que llena la estancia entra a raudales a través del gran ventanal que se sitúa tras Clementina Maude, de manera que no podemos distinguir perfectamente los rasgos de la muchacha, sino que quedan levemente insinuados en el claroscuro. Si bien es cierto que existe una distancia considerable entre estos retratos victorianos de jóvenes mujeres y los autorretratos de Francesca Woodman, me parece interesante plantear una posible huella de estas composiciones realizadas tanto por Cameron como por Hawarden en la obra de la artista estadounidense, para quien una de las preocupaciones fundamentales fue el perfeccionamiento técnico y la indagación en la relación entre los sujetos y el espacio.

Las obras de estas dos fotografías fueron pioneras en su forma de representación de las mujeres dentro de un universo fundamentalmente masculino en el que la visión que se poseía de la feminidad estaba anclada a la domesticidad y al ámbito de lo privado. La mirada hacia la representación femenina que tanto Cameron como Hawarden plasmaron en sus fotografías fue sin lugar a dudas revolucionaria, porque fueron mujeres que ya no atendían a la mirada del otro, sino que desplegaban las alas de su propio mundo a través de la fabulación. A continuación, analizaré con más detalle algunas fotografías pertenecientes a diferentes series en las que Woodman dio rienda suelta a su fantasía y creó un verdadero universo personal gracias a su singular forma de conjugar la presencia y la ausencia del sujeto femenino en sus fotografías.

La construcción de un mundo propio: Francesca Woodman y la máscara

Cuando nos aproximamos a la figura de Francesca Woodman, resulta complejo llegar a revelar cómo era la autora, la mujer detrás del objetivo, porque jamás se fotografiaba tal y como era sino que siempre escogía la manera en que deseaba mostrarse ante la cámara y presentarse ante sus receptores. Así, es posible afirmar que en sus autorretratos resuena un intento constante e inagotable —considerando las dimensiones de su obra— de captar uno de sus múltiples rostros a través de un hilo de poses e interpretaciones de su propia imagen. Pese a que la mujer que protagoniza y conquista cada instantánea es la misma, no es difícil encontrar características que nos resultan extrañas y novedosas en cada fotografía, puesto que quien se exhibe no cesa en su empeño por engañar al espectador: Woodman borra sus rasgos, cuando no llega a ocultar completamente su rostro, difumina algunas partes de su cuerpo o las sustituye por otros elementos de la composición, como los guantes en lugar de las manos, o los lirios que simbolizan los genitales. Tal y como afirma Elisabeth Bronfen “se vuelve visible para nosotros como la imagen que ha compuesto de sí misma”⁸.

La primera serie en la que deseo detenerme es la titulada *Self-deceit*. En esta serie se erige como protagonista el juego de Woodman con un espejo, que utiliza para mostrar y ocultar de forma deliberada fragmentos de su cuerpo desnudo. Me parece importante subrayar que hay que acercarse a su fotografía desde la idea de la producción en series ya que frecuentemente la artista desea contar una historia a través de la secuenciación de imágenes. Este es un método que le facilita, por un lado, el desarrollo de una narración y, por otro lado, procura dinamismo y sensación de movimiento. De este modo, la primera fotografía de la serie⁹ es la imagen de un encuentro: la reunión entre la joven y el espejo, al modo de Narciso frente a las aguas, con el

⁸ Bronfen, “Leaving an imprint”, 16.

⁹ Dado que la reproducción de las fotografías de Francesca Woodman está sujeta a licencia, he decidido incluir a lo largo de este artículo una serie de referencias a las imágenes disponibles en la red para que los lectores puedan remitirse a dicha consulta y así contrastar la argumentación aquí expuesta con las propias obras. La primera fotografía de la serie *Self-deceit*, así como el resto de la misma, se encuentra disponible en la web <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85847/self-deceit-1-roma>, consulta de 5 de mayo de 2021.

que parece haberse tropezado al doblar la esquina mientras se encontraba caminando agachada sobre sus manos y rodillas. La visión de su rostro no es completamente nítida, sino que se presenta borroso debido a la exposición larga empleada en la captura de la imagen. Si bien podría pensarse que este retrato parece una imagen narcisista, en el que se reflejara la vanidad femenina, en realidad la artista no está mirando su yo en el espejo, sino que sus ojos parecen entornados o cerrados. Aquello que Woodman pretende en realidad es captar la mirada del espectador, poner de relieve un espejo que no refleja la belleza, sino la proyección del fantasma. La única belleza posible es la de un cuerpo femenino del que se niega la visión; lo único que nos queda de él es un fragmento.

En el resto de fotografías que componen la serie *Self-deceit*, Francesca Woodman escamotea el acceso al otro de su imagen reflejada en el espejo. En la cuarta fotografía¹⁰, la joven se yergue en pie sosteniendo el espejo con sus manos a la altura de la cabeza, de manera que no muestra su rostro pero sí su cuerpo desnudo, cuya piel se confunde intencionadamente con la pared desconchada de la habitación en la que toma la instantánea. Pese a que el espejo apunta hacia los espectadores, sobre el cristal no se refleja nada. Esta forma de ocultamiento, en la que Woodman exhibe el torso desnudo despojado de la cabeza, será común en varias de sus obras, de forma que no resulta disparatado señalar que se trata de un elemento axial en su fotografía. El título de esta serie puede ser determinante para su interpretación, ya que arroja un mensaje ambiguo: por un lado, el término *deceit* alude al engaño, pero también está próximo a *deception*, que lo vincula a la decepción, presumiblemente aquella relativa al espectador que no consigue reconocer al sujeto representado. Desde mi perspectiva, este aparente engaño tiene que ver con la posibilidad de servirse de un disfraz que le procura protección frente a la exposición pública.

En este sentido, la estrategia empleada por Woodman se halla estrechamente ligada a la noción de máscara o mascarada, un concepto que me resultará de gran utilidad a la hora de analizar sus composiciones. Es preciso remarcar que la máscara se encuentra próxima a las teorías de género y performatividad desde que Joan Rivière publicara en 1929 su artículo “La feminidad como mascarada” en respuesta a la teoría freudiana de la castración. Rivière explica la feminidad como un arma de defensa para evitar represalias de orden social, y por lo tanto, esta sería una mera actuación o performance, una máscara. Si bien estas ideas fueron germinales para el desarrollo de las teorías feministas de los años ochenta y noventa, también existen críticas hacia esta concepción postulada por Rivière. Por ejemplo, Mary Ann Doane reflexiona en un artículo titulado “Masquerade reconsidered” sobre el significado simbólico de la máscara para las mujeres, y pone en entredicho que se trate de un concepto liberador, porque pese a que no presupone una esencia femenina, sí toma como estructural la posición masculina de forma que la feminidad queda subordinada¹¹. Además, critica a Rivière por su forma de teorizar sobre la mascarada, ya que esta no parece albergar un potencial afirmativo para las mujeres, sino que más bien se trata de una actuación movida por la ansiedad, que resulta socialmente inapropiada, y que tiene como consecuencia el dolor femenino.

De esta forma, situar la obra de Woodman en una encrucijada entre la fabulación y la mascarada la enmarca dentro de una genealogía de mujeres artistas que recurrieron a la autorrepresentación y al autorretrato para reflexionar sobre la cuestión identitaria atravesada, entre otros factores, por el género y la construcción de la subjetividad. En la mayoría de sus fotografías, Woodman parece querer lanzar un mensaje ambiguo sobre la contemplación del cuerpo femenino, ya que por un lado nos ofrece un cuerpo que no está completo, sino en pedazos, roto, al igual que la habitación en ruinas elegida para la puesta en escena, y por otro lado, deja al descubierto su intimidad sin tapujos. Me parece que el empleo que hace la artista de la máscara se convierte, no solo en una segunda piel que la protege, sino también en una herramienta de transformación y de subversión de forma que consigue provocar incomodidad en el espectador. Además, la aparición recurrente de su cuerpo sin cabeza podría vincularse al conocimiento de la artista de las esculturas clásicas

¹⁰ Esta fotografía puede visualizarse en la web <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85848/self-deceit-4-roma>, consulta de 5 de mayo de 2021.

¹¹ Mary Ann Doane, “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator”, *Discourse* 11, n.º 1 (1988): 42-54.

que probablemente viera durante su estancia en Roma. Francesca Woodman fue autora también de algunos montajes visuales breves, algunos de los cuales pudieron verse en la exposición monográfica sobre su obra “On being an angel” organizada en la Fundación Canal entre octubre de 2019 y enero de 2020, comisariada por Anna Tellgreen¹². En esta muestra podíamos acceder al visionado de seis cortometrajes agrupados bajo el título *Selected Video Works (1976-1978)* y en uno de ellos la artista introduce planos de su cuerpo desnudo posando de forma escultórica intercalados con fotografías de esculturas clásicas con el torso desnudo, de manera que provoca confusión en el espectador mediante una forma de camuflaje o mascarada; esto constituye una prueba más del diálogo activo y crítico que establece entre el sujeto y el objeto, al que seguiré aludiendo en estas páginas.

En la sexta fotografía de la serie *Self-deceit*¹³ la artista continúa con su juego especular y de ocultamiento. En esta ocasión deja el espejo en el suelo apoyado en la pared sobre uno de sus laterales y ella se agacha tras él, de manera que esconde la mitad superior de su cuerpo tras el espejo, mientras que la mitad inferior queda al descubierto. La exposición larga de la toma emborrona el contorno del cuerpo que nuevamente se mimetiza con la pared deteriorada y agrietada. Gracias esta sensación de movimiento y a la posición esforzada que adopta Woodman da la impresión de que la joven estuviera sumergiéndose en el espejo, como en el famoso relato de Lewis Carroll¹⁴. La narrativa por la que apuesta la artista suele subrayar la ambigüedad del sujeto representado que parece querer huir de la realidad, de modo que los ambientes escogidos para las fotografías son interiores de paredes desnudas que no ignoran el paso del tiempo sino que precisamente lo recalcan a través del deterioro.

La última fotografía de la serie que nos ocupa¹⁵ muestra a la joven de cuerpo entero pero este apenas puede diferenciarse de la pared ya que los límites entre la extensión de la piel y el espacio se han diluido por completo. Se trata de la imagen más fantasmal, más etérea de toda la serie, y también es la única en la que podemos ver reflejado algo en el espejo. Este permanece apoyado en el suelo de manera frontal, y en la parte superior distinguimos lo que podrían ser las piernas de otra persona. Sin embargo, el emborronamiento de los trazos y la incidencia de la luz envuelven la fotografía una vez más y dificultan la exégesis de la misma. Aquello que parece claro sin ninguna duda si se observa la serie completa es que el proceso hacia el que el sujeto representado avanza es la desaparición gradual y la huida de la confrontación con el espejo, al que sí hacía frente al comienzo de la serie. En esta secuencia de fotografías se recogen algunos elementos que serán comunes en el trabajo de Woodman y que orbitan alrededor de un imaginario vinculado al decadentismo gótico y al surrealismo en algunos aspectos, así como a las relecturas de la mitología. A continuación, explicaré cómo se engarzan estos hilos temáticos de forma que sirven para encauzar la búsqueda de la metamorfosis a través de la obra de arte y el desafío frente a la mirada fetichista masculina sobre los cuerpos de las mujeres.

Fábulas, mitos y metamorfosis

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su estudio sobre las escritoras decimonónicas y la imaginación literaria *La loca del desván* subrayan la importancia que tiene, para que la mujer escritora consiga una plena autonomía como autora, la aceptación de las imágenes míticas que los artistas masculinos han fijado sobre ellas para ejercer su hegemonía¹⁶. En este gesto de aceptación se encuentra sobre todo una necesaria revisión y trascendencia de un imaginario que las había convertido, por un lado, en ángeles del hogar y, por otro

¹² Esta exposición se inauguró por primera vez en el Moderna Museet de Estocolmo en 2015.

¹³ La fotografía está disponible para su visionado en la web <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85850/self-deceit-6-roma>, consulta de 5 de mayo de 2021.

¹⁴ Me refiero a la obra *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* de Lewis Carroll de 1871.

¹⁵ La fotografía puede consultarse en la siguiente web: <https://www.inglebygallery.com/exhibitions/626/works/image6/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

¹⁶ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 1998), 32.

lado, en monstruos cuando no se amoldaban a ese ideal. Me parece muy oportuno aludir a esta referencia porque sin duda alguna este paradigma estudiado a partir de las escritoras también puede aplicarse a las mujeres artistas, que pese a que ya habían estado presentes en el mundo artístico en los siglos precedentes, será a finales del XIX y sobre todo a comienzos del XX cuando vuelquen la mirada hacia sí mismas, de manera que se intensifica la producción de autorretratos. Según Frances Borzello, esta irrupción de las representaciones de mujeres entre las que cada vez son más numerosas las obras de desnudo femenino o que revelan pasiones personales, se encuentra vinculada con el surgimiento del psicoanálisis, que brinda la posibilidad del autoconocimiento, así como el interés hacia la exploración de los problemas que conllevan su entrada en un escenario casi exclusivamente masculino¹⁷.

Francesca Woodman fue una artista que recogió una parte significativa del imaginario victoriano tal y como atestiguan sus fotografías. La película en blanco y negro utilizada junto al juego de luces y sombras conforma una escenografía cuyo olor trae reminiscencias antiguas. En primer lugar me aproximaré a las series en las que Woodman se inclina hacia la creación de escenografías interiores en las que aparecen unos patrones similares: la artista selecciona unos ambientes muy determinados en los que dominan las habitaciones prácticamente desnudas y casi despojadas de mobiliario. Estos lugares se hallaban en el interior de una casa antigua que presentaba un aspecto deteriorado, lóbrego y melancólico, lo que contribuye a generar una exégesis no exenta de dolor y angustia. A raíz de esto cabe preguntarse si Woodman deseaba representar un ambiente que reflejara su mundo interior personal o si la propia fotógrafa-modelo siente el anhelo de confundirse con el medio en el que se immortaliza. Si bien no resulta fácil responder a estas cuestiones, revisaré a lo largo de las siguientes páginas algunas interpretaciones que se han realizado desde una perspectiva de género y que creo que pueden resultar interesantes para apoyar mis propias ideas.

Antes de sumergirme en las fotografías querría detenerme en el análisis de uno de los temas esenciales en su obra: el impulso de la transformación o la metamorfosis. Para Chris Townsend, autor del pormenorizado estudio preliminar “Scattered in space and time” que acompaña al catálogo de Phaidon de 2016¹⁸, Woodman se rebela ante la fijación del tiempo y el espacio propios del medio fotográfico, de modo que “sus imágenes equiparan la indeterminación espacial y temporal de los cuerpos y objetos representados con la inadecuación de la representación fotográfica”¹⁹. Para reforzar su argumentación, recoge la siguiente sentencia de Woodman: “estoy interesada en el modo en que las personas se relacionan con el espacio. La mejor manera de hacer esto es representar sus interacciones con los límites de estos espacios”²⁰. La propuesta de Townsend va un paso más allá al afirmar que Woodman anhela despojarse de los límites y las fronteras de la representación, para convertirse en parte de ese espacio, volverse muda dentro de un escenario en el que se desestabiliza al sujeto y se concede un mayor protagonismo a la narración en sí misma. La artista convierte su cuerpo en un elemento dinámico que se yuxtapone con el conjunto de elementos de la imagen, y esto se ve favorecido gracias al tipo de exposición empleado en la captura, que hace posible esa sensación de movimiento, de huida del estatismo que caracteriza a la fotografía. No en vano Roland Barthes la bautizó como una “microexperiencia de la muerte”²¹.

Una muestra clara de esta voluntad de transformación en Francesca Woodman es observable en la serie *On being an angel*, un conjunto de imágenes que se caracterizan por su atmósfera misteriosa, en las que la protagonista es la propia artista adoptando el papel del ángel. Es probable que el conocimiento directo del arte clásico durante los periodos que pasó en Italia pudiera haberla inspirado, pero también me parece muy interesante considerar que se trata de una figura mítica que, al no formar parte del mundo terreno, plantea un reto a la hora de ser representado que entronca con los deseos de la artista de ir más allá de los límites

¹⁷ Frances Borzello, *Seeing ourselves: women's self-portraits* (Londres: Thames and Hudson, 1998), 126.

¹⁸ Townsend, “Scattered in space”, 6-71.

¹⁹ Townsend, “Scattered in space”, 7.

²⁰ Townsend, “Scattered in space”, 244.

²¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1989), 42.

del medio fotográfico. De esta manera, la recreación del ángel planteada por Woodman en esta serie atiende a sus propios deseos de articular imágenes en tránsito, a medio camino entre un estado de aparición y desaparición. Una de las fotografías de la serie, tal vez la que se ha convertido en la imagen más icónica²², es un primer plano de Francesca Woodman²³ en el que parece suspendida en el aire debido a la disposición en la que presenta su propio cuerpo. En realidad, la fotografía está realizada justo al revés: es posible apreciarlo al fijarse en los tablones del suelo de madera y los objetos situados sobre él, como un paraguas al fondo de la estancia. Sin embargo, Woodman logra el efecto deseado ya que, al tomar la instantánea, ella se ha colocado boca arriba volviendo el rostro hacia atrás, donde está situada la cámara, en una esforzada postura que nos ofrece su rostro y su pecho en primer plano. La luz que procede de un lateral alcanza a parte de sus rasgos, pero deja otros en la penumbra, de suerte que aquello que más destaca son las curvas de su pecho desnudo.

Woodman, como reza el título de la serie, trata de imitar a un ángel poniéndose en su piel, pero su manera de traerlo a escena es muy singular, tal y como he tratado de explicar en la descripción anterior, y confronta al espectador con una imagen en la que belleza y monstruosidad se dan la mano. La artista no presenta un rostro y un cuerpo como han podido asociarse a un ángel femenino idealizado, sino que precisamente explora su cuerpo en busca de posibles vías para la representación subversiva de una imagen canónica en la historia del arte. En otra fotografía de la misma serie la joven se fotografía en primer plano ataviada únicamente con una enagua blanca y medias negras²⁴. Su cuerpo adopta una postura tan grácil que parece estar suspendido en el aire, como si tratara de elevar el vuelo. La luz que ilumina la estancia entra a través de las grandes ventanas e incide sobre su cuerpo, lo que crea la ilusión de un aura sobrenatural que resulta impactante. En segundo plano y sobre el techo penden dos telas de color blanco en las que se ha dibujado la forma de unas alas. Resulta muy curioso el hecho de que esas alas permanezcan alejadas del cuerpo del supuesto ángel, como si por algún motivo la artista hubiese decidido prescindir de ellas para su recreación. Sin embargo, su presencia distante subraya esa escisión entre una imagen beatífica del ángel y la verdadera representación deseada por Woodman: un ángel inasible, en el umbral entre la vida y la muerte.

Elisabeth Bronfen en el artículo anteriormente citado recoge una de las interpretaciones feministas que me parece relevante examinar: la de Abigail Solomon Godeau, que encuentra en estas fotografías en casas abandonadas una reproducción de la reclusión doméstica vivida por las mujeres victorianas, de manera que la casa se convierte en un espacio asfixiante que amenaza con devorarlas²⁵. La crítica busca un paralelismo entre el proyecto de Francesca Woodman y la novela de finales del XIX *El papel amarillo* de Charlotte Perkins Gilman, en la que la protagonista termina por sucumbir a la locura tras someterse al encierro en el hogar prescrito por los médicos. Esta obra era una crítica de su autora a los violentos tratamientos impuestos a las mujeres y se convirtió en un icono feminista del que beberían posteriormente autoras como Sylvia Plath. Desde la perspectiva de Bronfen aquello que queda claro es la existencia de una doble visión en estos montajes perfectamente urdidos por su autora: “la fotógrafa Woodman utiliza la casa en ruinas como el escenario para la creación de un yo en el que la tensión se sostiene entre la desaparición de su cuerpo en el espacio y su inmortalización fotográfica”²⁶. Si bien no creo que sea posible afirmar con certeza que Woodman muestre en sus fotografías una lucha contra un espacio opresivo equivalente al que mantuvieron las mujeres a finales del XIX en su reclusión en el hogar, sí que me parece importante mostrar ese cuerpo implicado en una relación particular y ambigua con el espacio, puesto que al diluir las fronteras entre la representación del sujeto y el espacio está forzando al observador a mirar con especial atención el objeto artístico, es decir, mueve al continuo interrogante reclamando para sí un lugar propio y personal.

²² Me apoyo en el hecho de que ha sido elegida como portada del catálogo de la exposición “On being an angel” recientemente reeditado y traducido por La Fábrica en 2019.

²³ La fotografía está disponible en la siguiente web: <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/379/works/artworks3772/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

²⁴ Me refiero a la fotografía que puede encontrarse en <https://www.victoria-miro.com/news/708>, consulta de 5 de mayo de 2021.

²⁵ Bronfen, “Leaving an imprint”, 25.

²⁶ Bronfen, “Leaving an imprint”, 26.

Quizá la ambición de Woodman fuera intentar devolverle la vitalidad a algo que originalmente no la poseía gracias a su interacción con dicho objeto o espacio. Apelar a una desaparición nihilista o a una anticipación de su muerte no es sino el sendero fácil que cierra de golpe un abanico de caminos interpretativos en los que merece la pena detenerse a la hora de juzgar una obra artística de tan hondo calado. Serán abundantes las fotografías en las que la artista ponga el foco en los espacios escogidos para introducir ese efecto desestabilizador en la representación del sujeto como en las series *House* o *Space*²⁷. Lo cierto es que no hay una única perspectiva desde la crítica feminista a la hora de analizar la propuesta de Woodman. Por su parte, Jui-Ch'i Liu cuestiona el hecho de que el espacio de la casa sea un lugar de confinamiento y de represión para la artista, ya que desde su perspectiva Francesca Woodman muestra un claro deseo de fundirse con el espacio, de manera que lo que pretende mediante sus autorrepresentaciones es crear un espacio alternativo, liberador, más allá del control patriarcal²⁷. La investigadora percibe una distancia significativa con respecto a la atmósfera doméstica opresora de finales del XIX y encuentra en esta un espacio feminista con connotaciones surrealistas. Postula como hipótesis, partiendo del concepto de lo extraño en Freud (*The Uncanny*), que la casa en Woodman se convierte en el espacio metafórico del origen, el útero o vientre materno. Apoya su argumento advirtiéndole que a menudo la artista aparece en una postura fetal como si se hallara dentro del espacio intrauterino, y percibe que su performance reiterada en la que confunde su propio cuerpo con el de la casa funciona como una metáfora que evoca una nostálgica intimidad materna.

Si bien parece evidente que no resulta unívoco el significado que se asocia al espacio interior en las fotografías de Woodman, sí encuentro relevante el hecho de poder situar a la joven artista dentro de una órbita próxima a los intereses de las artistas surrealistas. Whitney Chadwick en su estudio *Mirror images: women, surrealism and self-representation* (1998) realiza una certera aproximación al autorretrato de las mujeres y remarca la importancia que tuvo el surrealismo a la hora de que las artistas se entregaran a explorar la subjetividad femenina y construir imaginarios propios. Chadwick señala algunas semejanzas generales en las artistas asociadas con el surrealismo, entre las que destacan el gusto por la fábula, lo fantasmagórico y onírico, la conciencia sobre las construcciones sociales de la feminidad y la atención hacia el desdoblamiento y la mascarada, características que se encuentran muy próximas a la obra en conjunto de Woodman²⁸. De este modo, a continuación voy a analizar con mayor detalle el entrelazamiento de algunas de estas estrategias empleadas por la fotógrafa desde una perspectiva que aunó recursos propios del surrealismo con otros pertenecientes a su acervo personal.

Como exponía al comienzo de este artículo, Woodman dio rienda suelta a su capacidad de fabulación guiada por sus gustos y pasiones, entre las que destacaba la literatura. A menudo se sirvió de recursos literarios en sus escritos, como la connotación, la polisemia o las metáforas, que le permitían vincular elementos aparentemente muy dispares entre sí. Un testimonio de esa inclinación por las letras ha quedado registrado en algunas de sus fotografías²⁹, pues a menudo Woodman anotaba algunas frases en los márgenes, y estas no eran fruto de la casualidad, sino que establecían un vínculo muy estrecho con la imagen a la que acompañaban. Si bien el medio artístico de Woodman fue en esencia la imagen, creo que esta no puede desvincularse de su relación con la palabra poética y su capacidad evocadora. Según Gabriele Schor, la aproximación hacia la literatura y su método creativo por parte de Woodman no ha recibido una gran atención por parte de la crítica³⁰, y, sin embargo, resulta central para comprender el sentido que persiguen muchas de sus fotografías, en las que emplea recursos propios de la literatura como la metáfora o la personificación. En su artículo, Schor recoge una cita de Woodman extraída de una carta al galerista Ugo Ferranti en la que le

²⁷ Jui-Ch'i Liu, "Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity", *Woman's Art Journal* 25, n.º 1 (2004): 26-31, <https://doi.org/10.2307/3566495>.

²⁸ Whitney Chadwick, "An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism, and self-representation", en *Mirror images: women, surrealism and self-representation* (Cambridge: The MIT Press, 1998), 5-6.

²⁹ Una de las fotografías que contiene estas inscripciones puede visualizarse en <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/413/works/49a7a8180de8ec/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

³⁰ Gabriele Schor, "Props as metaphors—arranged by Francesca Woodman", en *Francesca Woodman works from the Sammlung Verbund*, eds. Gabriele Schor y Elisabeth Bronfen (Viena: Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, 2014), 37.

explica cómo trabaja: “Mi idea es ilustrar metáforas literarias de forma física (la mentira blanca) y construir metáforas físicas para ideas morales (reputación)”³¹.

De esta forma, la metodología empleada por Woodman responde a su necesidad de imbricar los recursos formales propios de la literatura con las imágenes que una cámara pueda crear, de resultas que sus fotografías siempre partirán de un guion previo en el que la artista ha de tener claro cuál es la metáfora que desea representar y qué elementos estarán implicados en dicho proceso. Por este motivo cuando nos aproximamos a sus diarios nos encontramos con que dejó testimonio tanto de bocetos mentales como de listas de objetos que iba a utilizar posteriormente en una fotografía. Un reciente trabajo sobre su obra titulado *Portrait of a reputation* (2020) a cargo de Nora Burnett Abrams resulta sumamente útil para alumbrar algunos aspectos sobre el proceso artístico practicado por Woodman, en el que, pese a la seriedad y el rigor con que seleccionaba los temas de sus composiciones, existía un importante componente fruto del azar. En este estudio se subraya la esencia performativa de sus fotografías, porque en ellas tienen un peso fundamental la experimentación, la fantasía y la invención, de manera que era muy frecuente que la artista probase diferentes composiciones para una sola imagen trabajando con varias ideas hasta dar con el resultado que más le satisfacía. Prueba de ello son los numerosos negativos de largas series de fotografías que introducen ligeras variantes, lo que ensalza la performatividad de su propuesta artística³².

Resulta muy probable que una fuente de inspiración surrealista la encontrase en la librería Maldoror de Roma³³, un lugar donde reinaba una atmósfera propicia para estimular su imaginación y conducir sus pasos hacia una visión metafórica del arte. En una ocasión afirmó: “Me gustaría que las palabras tuvieran la misma relación con mis imágenes como las fotografías la tienen con las palabras en *Nadja* de André Breton”³⁴.

No cabe duda de que Francesca Woodman sentía una gran admiración hacia los procesos de creación surrealistas y a su asociación entre campos semánticos aparentemente dispares³⁵. Pensemos en que la fotógrafa llegó a crear siete libros de artista³⁶ utilizando el método del collage, es decir, superponiendo sus propias imágenes y textos a las que ya estaban en algunos cuadernos antiguos de ejercicios escolares. El cuaderno más conocido es el que tituló “Some Disordered Interior Geometries”, realizado a partir de un cuaderno de geometría, escogido de forma deliberada por la artista ya que deseaba jugar con las referencias de la geometría de los planos y el espacio tridimensional. Tal y como señala Gabriele Schor, no es una mera coincidencia que Woodman elija ese cuaderno en concreto puesto que ella quiere ofrecer su propia visión espacial en la que reina su “desorden interior” personal³⁷. El cuaderno se publicó en 1981 bajo el sello Synapse Press³⁸ y a posteriori solo ha visto la luz en 2011 una edición facsímil de otro titulado *Francesca Woodman's Notebook* a manos de George Woodman en la editorial italiana Silvana. Con esta propuesta Woodman está articulando una poética, puesto que desea ser recibida a través de una propuesta conceptual en la que un objeto que tenía un uso original ha adoptado un nuevo papel gracias a una resignificación aportada por los paralelismos y contrastes fruto de las ideas de la artista.

³¹ Schor, “Props as metaphors”, 38.

³² Nora Burnett Abrams, “Portrait of a reputation”, en *Portrait of a reputation*, ed. Nora Burnett Abrams (Nueva York: Rizzoli Electa, 2020), 107.

³³ Según el estudio de Townsend “Scattered in space”, esta librería fue para Woodman una fuente de influencias surrealistas ya que la tienda era como una *Wunderkammer* o gabinete de curiosidades barroco, en el que se acumulaban todo tipo de objetos peculiares muy dispares que no guardaban relación entre sí, por lo que la joven tomaba de allí viejas fotografías, postales, recortes de revistas y libros, o incluso compraba este material para trabajar con él en su estudio.

³⁴ Schor, “Props as metaphors”.

³⁵ Townsend también señala que una posible influencia surrealista en la obra de Woodman es la del fotógrafo Duane Michals, que estaba interesado en la máscara, la utilización de textos e imágenes, así como el uso de interiores abandonados como espacio de la representación. Townsend, “Scattered in space”, 29.

³⁶ Theresa Dann compila los siguientes cuadernos realizados por Woodman por orden cronológico: *Portrait of a Reputation* de 1976, *Sig Ferrante* en 1977, *Angels*, *Calender Notebook* en 1978, *Quaderno dei Dettari i dei Temi* entre 1979 y 1980, *Some disordered interior geometries* de 1981, *Quaderno di Francesca Woodman* en 2011 y *Portraits, Friends, Equations Notebook* de fecha desconocida.

³⁷ Schor, “Props as metaphors”, 35.

³⁸ Francesca Woodman y Daniel Tucker, eds., *Some Disordered Interior Geometries* (Filadelfia: Synapse Press, 1981).

Encuentro especialmente interesante y oportuno para este artículo el vínculo entre la estrategia del camuflaje y la tradición surrealista, tal y como destaca Maite Méndez Baiges en su monografía *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. La historiadora parte en primer lugar de la consideración que realiza Susan Sontag sobre la representación del cuerpo femenino por parte de los artistas varones surrealistas, que a menudo lo transformaron en un objeto exótico y desvirtualizado³⁹. Pone como ejemplo la colaboración entre Man Ray y Lee Miller para mostrar esa exhibición del cuerpo femenino como un objeto de fantasía y erotismo exacerbado debido precisamente a que aparece semioculto y escondido. Méndez Baiges profundiza en el camuflaje en las obras de artistas como Picasso y Dalí, y pone de relieve la diferencia que existe entre sus propuestas y aquellas que tienen autoría femenina. La investigadora señala que en las obras de mujeres artistas el camuflaje se convierte en una estrategia que sirve para activar discursos críticos sobre el cuerpo y su representación, de manera que mientras ellos utilizan el propio arte como objeto de camuflaje, ellas emplean su propio cuerpo, como en el caso de Vera von Lehndorff o Ana Mendieta⁴⁰.

Pese a las diferencias existentes entre estas artistas, tengo la certeza de que podría equipararse la lectura que realiza María Ruido, recogida a su vez por Méndez Baiges, de la obra de Mendieta, con la propuesta de Woodman. La crítica la percibe como un acto de resistencia frente al sistema representacional hegemónico a través de la desaparición, pues lo que consigue es cancelar la posibilidad del placer voyeurista. De esta forma, la historiadora concluye que en este sabotaje se halla la salida más ventajosa para las artistas, entre las que no resulta inapropiado incluir a la propia Francesca Woodman: atrapadas en el dilema entre optar por desestetizar el propio cuerpo o bien decantarse por la autorrepresentación, con el objetivo de evitar su cosificación / fetichización por parte de la mirada impositiva del ojo masculino, las mujeres vislumbrarían en la senda trazada por Mendieta que abandonar completamente la imagen, desaparecer, convertirse en apenas una huella, no dejar apenas rastro, podría ser una de las mejores formas de combatir la asimilación⁴¹.

A continuación, me detendré en el análisis de algunas fotografías de Francesca Woodman en las que se conjuga, por un lado, una recuperación de temas e historias propias de la mitología clásica y sus leyendas en torno a la metamorfosis, tal y como las encontramos en fuentes como Ovidio y Pausanias, y por otro lado, esta práctica artística en la que su cuerpo oscila entre la aparición y la desaparición, entre la visibilidad y el ocultamiento. Dado que sería muy extenso enumerar todas las fábulas que inspiraron a la fotógrafa, he decidido centrarme en algunas que aparecen de una forma reiterada y que, por tanto, tienen cierto protagonismo sobre otras. La primera es el mito de Apolo y Dafne, que según la psicoanalista Adele Tutter⁴², resulta especialmente interesante para Woodman, que vincula desde el principio su autorretrato a la presencia de los árboles, y en una fotografía temprana se immortaliza aferrada al tronco de un árbol con las manos y los pies hasta el punto de que sus siluetas se confunden. Según Tutter, esta suerte de conversión practicada por la artista con la intención de emular a Dafne transformada en un árbol reflejaría la pérdida de la adolescencia y el paso a la madurez. Sin embargo, parece que el vínculo que la artista establece con los árboles trasciende esta realidad y se convierte en un auténtico símbolo dentro de su obra, puesto que en la última etapa de su vida, durante el verano de 1980, realiza una estancia en MacDowell Colony en New Hampshire y allí, en medio del bosque, volverá a tomar fotografías en las que perfecciona su transformación en árbol. En distintas fotografías podemos apreciar cómo sus brazos se convierten en troncos gracias a unos brazaletes de corteza de abedul⁴³, y cómo su cabello trenzado y el vestido con una textura vegetal contribuyen a reforzar su mimetismo con el bosque⁴⁴.

³⁹ Maite Méndez Baiges, *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo* (Madrid: Siruela, 2007), 46.

⁴⁰ Méndez Baiges, *Camuflaje*, 89.

⁴¹ Méndez Baiges, *Camuflaje*, 98.

⁴² Adele Tutter, "Metamorphosis and the aesthetics of loss: II Lady of the woods –The transformative lens of Francesca Woodman", *The International Journal of Psychoanalysis*, 92 (2011): 1517-39, <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2011.00457.x>

⁴³ Así podemos apreciarlo en la siguiente fotografía: <https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks11920/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁴⁴ Este detalle se aprecia en esta fotografía: <https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks1500/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

Griselda Pollock, en su obra *After-affects after-images*, realiza una lectura de la escultura de *Apollo y Daphne* de Gian Lorenzo Bernini en la que pone de relieve el trauma de género culturalmente codificado en la mitología y relaciona esta escultura con las obras de Ana Mendieta y Anne Brigman. Pollock enlaza con la interpretación de la historiadora Anne Creissels de la obra de Mendieta, que encuentra en la artista cubana una relación particular con el mito de Daphne⁴⁵. Destaca entre sus obras la acción performativa *Flowers on body* dentro de su serie “Siluetas” realizada en México en 1973, en la que la artista sitúa su cuerpo desnudo en el interior de un yacimiento y lo cubre de flores, adoptando una postura funeraria. En su acción, Mendieta conjuga vida, muerte y regeneración a partir del encuentro con la naturaleza. En otras obras también transforma su cuerpo y lo fusiona con el tronco de un árbol. Pollock señala la raíz de estas obras en la reparación de un trauma (en el caso de Mendieta, el exilio de la patria, la familia y la lengua) en las que simbólicamente conviven la muerte y la vida. “A través de la performance como ritual de arte visual, la representación de las heridas psicológicas encriptadas podría desplazarse en el registro de la transformación y la renovación de la conexión con la vida”⁴⁶. Por otro lado, Anne Brigman fue una fotógrafa vinculada al pictorialismo que a menudo fotografiaba desnudos femeninos yuxtapuestos a árboles, como en *Via Dolorosa* (fig. 3), cuyo título vincula la imagen con la de Cristo llevando su árbol, su cruz. En sus fotografías sí parece existir una relación de metamorfosis debido a la torsión forzada de los cuerpos que imitan a la morfología del tronco del árbol.



Fig. 3. Anne Brigman, *Via Dolorosa*, ca. 1911, impresión en gelatina de plata, 9 ½ x 7¾ pulgadas. The Michael G. and C. Jane Wilson 2007 Trust.

⁴⁵ Griselda Pollock, “Gasping at violence: Daphne’s open mouth and the trauma of gender”, en *After-affects, after-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum* (Manchester: University Press, 2013), 60.

⁴⁶ Pollock, “Gasping at violence”, 65.

En el caso concreto de Woodman no parece existir una relación de pugna o de lucha frente al proceso de la metamorfosis, sino más bien una elección deliberada de la artista que desea experimentar con esa sujeción que le permite jugar con los límites y la interacción entre su cuerpo y el espacio. La artista recoge la siguiente afirmación en una entrada de sus diarios:

Algunas personas que conozco tienen un gran parentesco o parecido con formas orgánicas naturales. Me gustaría aislar estas relaciones fotografiándolas. (...) al regreso de Venecia me detuve a visitar a E.B. Cuando se puso en pie sus piernas hacían las mismas curvas que las ventanas bizantinas de Venecia. Me llevaron a ver una estupenda exposición de fotografía antigua. Las mejores eran desnudos con patos dibujados. Debo pensar mucho más en Leda y el cisne⁴⁷.

Resulta revelador aproximarnos a los pensamientos de Woodman, a la manera en que tomaba referencias y anotaba los detalles más insólitos para llevar a cabo posteriormente una reflexión artística en la que la perfección técnica ha de ser estudiada con minuciosidad y rigor. Así, el motivo del cisne aparece en varias de sus fotografías de diferente manera. La más paradigmática de todas es la que representa el momento en el que una mujer, cuya identidad desconocemos porque aparece despojada de la cabeza, acaricia el cuello de un cisne⁴⁸: las dos figuras resaltan con gran contraste sobre el fondo negro ya que sobre ellas incide un fogonazo de luz que destaca aún más la blancura de la piel y el vestido de la mujer así como el plumaje del animal. Woodman crea un montaje en el que ambos parecen estar unidos por la continuidad de las líneas y sobre todo por la curvatura de los trazos, de manera que, una vez más, el espectador pierde los límites entre lo animal y lo humano. El vínculo entre la mujer y lo animal era muy frecuente en el surrealismo, de manera que esta composición invita a ser leída desde un juego conceptual que permite a la artista vincular dos realidades aparentemente lejanas y convertir su fusión en un enlace armónico. En esta representación se eliminaría la violencia latente en el mito de Leda y el cisne. Según Townsend, Woodman emplea el surrealismo y otras estrategias modernistas como un trampolín conceptual, ya que le permite desplazar cosas, ya sean personas u objetos, en otras formas⁴⁹.

También cabe destacar la serie titulada *From Swan Song series* (1978), en la que Woodman utiliza el gran formato para capturar cuatro escenas de compleja composición. Para esta ocasión, la artista adopta diferentes posturas reclinada sobre una superficie blanca, probablemente un tablón, y sobre esta sitúa el cuerpo desnudo; en una de las imágenes, de sus brazos cuelgan dos grandes pedazos de papel blanco que le confieren un aspecto etéreo⁵⁰. La esencia de la fotografía y probablemente la clave para su interpretación están, por un lado, en el título, “el canto del cisne”, pues es de sobras conocido que este animal emite un sonido de agonía antes de su último aliento. Por otro lado, ese grito sobrecogedor está acompañado de la torsión forzada en la que se encuentra el cuerpo representado, que muestra una gran fragilidad, acentuada por la aparición del ala disecada de un pájaro junto a la joven, que permanece ante nuestros ojos aislada del resto del cuerpo del animal. Este gesto de amputación invita a volver a pensar en esa fusión entre lo humano y lo animal, pues la artista parece querer imitar al cisne en el momento de su último aliento. En otras fotografías de esta misma serie contemplamos el cuerpo yerto de la mujer que parece sin vida y adopta diferentes posiciones que muestran una violencia insistente. En cierto modo, Woodman lleva a cabo una suerte de desaparición ya que se convierte en un animal al que se le agota la vida. Esta serie no será la única en la que la artista emplee animales disecados que pueden conducir a una interpretación ambigua. Chris Townsend pone como ejemplo una fotografía en la que una modelo femenina, que en este caso no es la propia artista, se encuentra en una postura yacente y junto a ella aparecen unos lobos, pero en lugar de sugerir una escena en la que la mujer es devorada por las bestias, más bien parece apuntar hacia un proceso de transformación a

⁴⁷ Francesca Woodman, “Journal extracts”, en *Francesca Woodman*, ed. Chris Townsend (Londres: Phaidon, 2006), 244.

⁴⁸ Puede visualizarse la fotografía en la siguiente web: <https://artcritical.com/2011/09/02/draft-gorgeous-metamorphoses/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁴⁹ Townsend, “Scattered in space”, 37.

⁵⁰ La fotografía aparece citada en la siguiente web: <https://www.mariangoodman.com/artists/72-francesca-woodman/works/37954/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

través del cual simbolizar la liberación femenina. El crítico señala que se pueden leer estas imágenes como narrativas de la transformación y de la huida más que de la captura y la violencia⁵¹.

La dimensión simbólica en Francesca Woodman se vertebra a través de la utilización de elementos que se repiten en sus composiciones, cuyo significado podemos interpretar a partir de su voluntad de poner de relieve una visión del cuerpo femenino alejada de la mirada hegemónica masculina. Por ejemplo, resulta habitual la aparición de los lirios blancos, y en otras ocasiones, lirios cala, que normalmente acompañan a fotografías en las que se evidencian la sexualidad y el erotismo. Los lirios cala han sido símbolo de la virginidad, pero también de la vulva femenina. La fotografía habitualmente sustituye los genitales femeninos por la presencia de las flores, como en una fotografía tomada en Roma en 1976⁵², que representa en primer plano un gran lirio cala con el tallo cortado, que se alza sobre el suelo en la esquina opuesta a la que se encuentra la protagonista, de manera que ambas figuras se dan la espalda. La postura en la que se halla la joven es de recogimiento: desnuda, con las piernas encogidas contra el cuerpo, permanece sentada en el suelo. Con una mano se cubre parte del rostro, con los ojos cerrados en aparente sufrimiento. La flor se alza espléndida, mientras que la mujer se anuda y se contrae en un gesto ambiguo pero que a todas luces trasluce su deseo de desaparecer o huir. La exhibición del lirio abierto funciona como eco que contrasta con el silencio femenino y su vulnerabilidad. La sexualidad femenina se muestra con esplendor, pero de una manera encubierta, que le permite aparecer mediante el ocultamiento.

No solo empleará flores como metáfora sexual, también será frecuente la aparición de los guantes, un elemento muy del gusto surrealista. Probablemente la artista accedió en la librería Maldoror al ensayo *Le Surréalisme, même*, de José Pierre, publicado en 1957, en el que se reunía una colección del trabajo de Max Klinger, autor de *The Story of the Glove*. En el ensayo no solo se aludía a Klinger sino a la función simbólica del guante en el surrealismo. Woodman se servirá del guante en sus composiciones como recurso que simboliza la huella o marca del cuerpo una vez este ha desaparecido. En la fotografía *Horizontale*⁵³, el guante oculta los genitales femeninos y simultáneamente los simboliza, de forma que se convierte en una forma de escribir sobre el cuerpo y también en un elemento sustitutivo. Según Drew Sawyer las fotografías que componen su libro de artista *Portrait of a reputation* se miran en el espejo de los retratos de la serie *Erotique-voilée* de Man Ray, en los que capturó a Meret Oppenheim desnuda, e hizo de su cuerpo un artefacto de impresión⁵⁴.

Parece claro que la sexualidad y el erotismo forman parte del entramado ideado por Woodman para desplegar sus fabulaciones a modo de complejas narraciones que en cierto modo nos hablan de una identidad desdoblada, fingida, en constante huida de sí. El cuerpo de la artista, la desnudez que se evidencia en muchas de las series fotográficas, se acentúa más si cabe a través de la revelación de sus fallas, de sus grietas. El cuerpo que se muestra es, en fin, un cuerpo femenino que lucha por resistirse a la violencia de la mirada, que juega a exhibirse pero que, en realidad, no busca sino dejar de ser quien es para convertirse en algo que está más allá de lo real. La lectura de sus diarios, o más bien de los fragmentos a los que tenemos acceso, permite un acercamiento autobiográfico de gran relevancia ya que nos aproxima a su imaginario personal, una fuente inagotable de metáforas que convierte sus autorretratos en fotografías completamente imprescindibles para la historiografía artística. No deseo terminar este recorrido por las fabulaciones en la obra de Francesca Woodman sin referirme a un trabajo que creo que destaca especialmente, tanto por la belleza de su composición como por las interpretaciones que arroja sobre una de las dimensiones de mayor relevancia dentro de sus creaciones: la relación que tienen sus fotografías con la construcción de su relato

⁵¹ Townsend, "Scattered in space", 41.

⁵² Es posible acceder en la web a la fotografía citada: <https://www.victoria-miro.com/news/1060>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁵³ La fotografía puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.mutualart.com/Artwork/Horizontale--Providence--Rhode-Island/0DB1B9087903F9E1>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁵⁴ Drew Sawyer, "Seething with ideas: Francesca Woodman and photography circa 1975", en *Portrait of a reputation*, ed. Nora Burnett Abrams (Nueva York: Rizzoli Electa, 2020), 115.

identitario. Se trata de un vídeo que se ha recopilado en *Selected video works*, anteriormente mencionados⁵⁵, realizado en Providence entre 1976 y 1978. Elisabeth Bronfen vincula este montaje con una recreación de la conocida composición *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli (1486) en la que la artista habría desplegado su propia reescritura de esta imagen mitológica⁵⁶. Para llevarla a cabo Woodman se sirve de un papel blanco translúcido a modo de cortina o telón y se sitúa justo detrás de este cuando comienza la grabación, de manera que solo puede entreverse su silueta. Su mano derecha emerge por encima del papel y comienza a escribir su nombre con un lápiz negro sobre la superficie blanca, mientras la mano izquierda sostiene el papel desde atrás y logra garabatear las letras de su nombre en mayúscula: “Francesca”. Una vez escrito, vuelve a ocultar su mano de manera que durante unos instantes solo se ven las letras y, tras ellas, a la propia Woodman que permanece oculta. A continuación, las dos manos aparecen por encima del papel y lo rasgan comenzando desde el centro, justo a la altura de su ombligo. Lo rompen hacia los laterales y convierten el nombre en una tachadura. La joven, mediante este acto no exento de cierta violencia, irá revelando poco a poco la parte superior del torso de su propio cuerpo desnudo hasta que solamente queda un pedazo de papel que cubre la zona genital, tal y como aparece Venus en la representación de Botticelli, que muestra un gesto de pudor al ocultar de la mirada del espectador la visión del pubis gracias a la interposición de sus largos cabellos. De este modo, Francesca Woodman permanece durante unos segundos con el rostro fijo en la cámara mientras mantiene una pose inmóvil, muy similar a la de Venus, con el brazo derecho relajado y la mano izquierda apoyada en el vientre por debajo del pecho.

Posteriormente, el vídeo mostrará el final abrupto de la escena, en la que, de pronto, la joven se adelanta, rompe el resto de la cortina blanca y sale velozmente del cuadro viviente que estaba protagonizando. Lo único que queda de ella es un dibujo de su rostro en una hoja de papel, que está sobre el alféizar de la ventana. Con este montaje, Woodman pone de relieve la confrontación entre el sujeto y la obra de arte, entre su propio nombre y su cuerpo, mostrando una visión desdoblada del yo, que es fluctuante y que no arroja ningún tipo de estabilidad. Además, la artista apunta hacia sí misma como la agente y responsable de esta escisión, una ruptura que también se dirige hacia la imagen canónica de la belleza femenina en la historia del arte. Francesca Woodman decide terminar con esa representación y para ello destruye la obra que ella misma ha creado, y en este acto liberador, se despoja de todo aquello que la vuelve reconocible de cara a los otros. Desaparece ante nuestros ojos con el único fin de permanecer en la historiografía, pero de un modo radicalmente nuevo.

Conclusión

Francesca Woodman fue artífice de una vasta obra fotográfica, que, si bien ha sido atendida por la crítica en las últimas décadas y fruto de exposiciones, todavía sigue siendo un reto para la interpretación debido a su gran complejidad y ambigüedad compositiva. No podemos olvidar que Woodman llevó a cabo estos proyectos fundamentalmente entre 1975 y 1981, es decir, entre los diecisiete y los veintidós años, un periodo vital en el que la construcción de la identidad y la búsqueda de sí son piedras angulares, de manera que sus proyectos estuvieron profundamente imbricados con su crecimiento personal y anhelo de convertirse en una artista reconocida. Además, el hecho de haber nacido en el seno de una familia de artistas funcionó como un incentivo y al mismo tiempo como un reto: el esfuerzo constante y la capacidad para consagrar la vida al arte estuvo presente en el hogar y en el día a día. Su padre, George Woodman, fue quien le regaló su primera cámara, una Yashica réflex con la que tomó sus fotografías tempranas hacia la edad de trece años. Si bien los acontecimientos que precipitaron la decisión que iba a conducirle al suicidio en enero de 1981 nos resultan desconocidos, no parece descabellado proponer que el deseo de perfeccionamiento y la necesidad de alcanzar el éxito en Nueva York pudieron influir en el desenlace abrupto de sus días.

⁵⁵ Este vídeo está disponible en la web. Se trata del primero de los trabajos recopilados en la selección <https://vimeo.com/209739295>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁵⁶ Bronfen, “Leaving and imprint”, 28.

La fabulación y la mascarada presentes en sus fotografías no pueden entenderse sin escharbar a fondo en uno de los objetivos de Woodman: pensar en la manera en que las personas se relacionan con el espacio, y a partir de esta idea, ensayar diferentes caminos para articular su interacción, fundamentalmente a través de la metamorfosis. Así, en sus autorretratos, la artista deja de ser solamente una joven fotógrafa para convertirse en múltiples personajes que ocultan su verdadero rostro. “¿Quiénes somos cuando nos narramos?” se pregunta Estrella de Diego en su estudio *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011)⁵⁷. ¿Acaso deberíamos reconocer que la noción de “lo auténtico” es una falacia tras la que se oculta siempre y en todo caso una estructura ficticia? Así lo han reconocido no solo la propia De Diego, sino varios teóricos de la autobiografía. Por lo tanto, si en el centro de esta narrativa desplegada por Francesca Woodman lo que encontramos es un juego de máscaras: ¿por qué no reconocer que la fabulación y el engaño funcionan como ficciones de la identidad propias de la autobiografía y del autorretrato?

Esa existencia precaria que se presenta durante la puesta en escena fotográfica atiende a la doble dimensión inherente a la autobiografía, al desdoblamiento al que obliga. Como nos recuerda Elisabet Bronfen, el cuerpo es escenificado como imagen y como productor de la imagen, y su condición es la esencia efímera⁵⁸. Por su parte, Chris Townsend califica el trabajo de Woodman como una “narrativa de la emergencia”⁵⁹. A caballo entre el deseo de emerger y la conciencia de practicar el ocultamiento, Woodman propone una performance en la que, sin renunciar a la puesta en escena de su propio cuerpo, se rebela frente a la mirada fetichista masculina y articula un discurso en el que propone una voluntad de transformación. El cuerpo que muestra en sus fotografías jamás será un cuerpo definitivo, cerrado, sino en perpetuo en devenir, cuya condición vulnerable posibilita la experimentación artística. Tal y como declara Maite Garbayo Maeztu en su breve ensayo *De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad*, son precisamente las representaciones veladas de los cuerpos que desaparecen aquellas que permiten imaginar subjetividades discordantes con el modelo de transparencia de significados procedente de la modernidad⁶⁰. Parece claro entonces que escoger la desaparición –el camuflaje, la máscara, el disfraz– no es sino una estrategia asumida por Francesca Woodman para subrayar aquello que habita en los intersticios: el poder de un lenguaje visual que halla su fortaleza en una poética de la metamorfosis.

GEMA BAÑOS PALACIOS es graduada en Estudios Hispánicos por la Universidad Autónoma de Madrid y Máster en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Es contratada predoctoral FPU en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma y escribe su tesis doctoral de carácter interdisciplinar entre literatura y artes bajo la dirección de Patricia Mayayo Bost. La investigación lleva por título “Cuerpo abolido. Autobiografía y autorretrato en Alejandra Pizarnik, Francesca Woodman y Ana Mendieta”.

Los resultados de su investigación se han difundido en seminarios y congresos como el Seminario Internacional “Territorios que importan: Género, Arte y Ecología” (2018) o el Congreso Internacional “Géneros y Subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas” (2019). Forma parte del grupo de investigación “DeVisiones. Discursos, genealogías y prácticas en la creación visual contemporánea” coordinado por Patricia Mayayo (UAM) y del grupo “Cuerpo y textualidad” coordinado por Meri Torras (UAB).

Email: gema.bannos@uam.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8968-7686>

⁵⁷ Estrella de Diego, *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (Madrid: Siruela, 2011), 24.

⁵⁸ Bronfen, “Leaving an imprint”, 22.

⁵⁹ Townsend, “Scattered in space”, 27.

⁶⁰ Maite Garbayo Maeztu, *De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad* (Barcelona: Quaderns Portàtils, Macba, 2019), 15.

Desaparición, archivo y posverdad: Ayotzinapa en Rafael Lozano-Hemmer

Disappearance, archive and post-truth: Ayotzinapa in Rafael Lozano-Hemmer

Isis Mariana Yépez Rodríguez
Investigadora independiente

Fecha de recepción: 9 de noviembre de 2020
Fecha de aceptación: 27 de febrero de 2021

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 33, 2021, pp. 61-81
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.003>

RESUMEN

El presente artículo plantea una revisión de un modo de representación de la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa desde el arte contemporáneo a través de la pieza *Nivel de confianza* (2015) de Rafael Lozano-Hemmer. Las nociones de “archivo”, “posverdad” y “capitalismo gore” se vuelven un elemento imprescindible para el análisis de la pieza y la comprensión del acto de desaparición.

PALABRAS CLAVE

Ayotzinapa. Rafael Lozano-Hemmer. Archivo. Posverdad. Capitalismo gore.

ABSTRACT

This article proposes a review about a mode of representation of the forced disappearance of the 43 students of the Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” in Ayotzinapa from the perspective of contemporary art through the piece *Level of confidence* (2015) by Rafael Lozano-Hemmer. The notions of *archive*, *post-truth* and *gore capitalism* become an essential element for the analysis of the piece and the understanding of the act of disappearance.

KEY WORDS

Ayotzinapa. Rafael Lozano-Hemmer. Archive. Post-truth. Gore capitalism.

Introducción

El ser de lo que somos es, ante todo, herencia, lo queramos y lo sepamos o no.
Jacques Derrida¹

Todo comienza en la inminencia de una re-aparición, por ejemplo, con la aparición de un espectro o la espera de su aparición². El espectro para Jacques Derrida es aquello que aparece porque ha tenido un fallo,

Nota de la autora: en este artículo se utiliza el masculino como genérico, según las recomendaciones de la RAE, para referirse a personas de distintos géneros.

¹ Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional* (Madrid: Trotta, 1995), 68.

² Derrida, *Espectros*, 18.

es una Cosa que nos mira y nos ve no verla. Puede ser una herida de nacimiento, una herida sin fondo, una tragedia irreparable, un fallo de la historia³.

Hablar sobre la desaparición forzada en Ayotzinapa es hablar del espectro del que habla Derrida. La desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa es un espectro de la historia fallida, algo que nos habla, nos mira y no queremos escucharlo. En ese sentido, como sobrevivientes de esa historia heredada, en cuanto que forma parte de nuestra historia, conlleva comprender que no hay adelante si no trabajamos con lo que pasó, si no estamos abiertos a la deuda por ser sus sobrevivientes, pues “no hay herencia sin la llamada a la responsabilidad. Una herencia es siempre la reafirmación de una deuda”⁴. Asumir la responsabilidad de la herencia significa hablar de lo fallido, lo no dicho, lo desaparecido que aparece una y otra vez. Honrar nuestra herencia porque fuimos sus sobrevivientes, hacer justicia por lo sucedido.

En el presente artículo expongo la pieza de *Nivel de confianza* (2015) de Rafael Lozano-Hemmer en la que se visibilizó esa historia fallida. Su foco estuvo en la exigencia de justicia y búsqueda de los estudiantes. Es importante mencionar que las primeras producciones artísticas que se llevaron a cabo por la desaparición de los estudiantes tuvieron mucha mayor presencia en las calles. Fueron el producto de las marchas a nivel nacional convocadas en las primeras semanas después de la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa.

Sin embargo, en este trabajo no se pretende una revisión de la práctica artística mexicana sobre Ayotzinapa, sino un acercamiento desde la obra de Lozano-Hemmer. Esto permite pensar el caso desde distintas perspectivas teóricas. De este modo se amplía el campo de reflexión frente al caso y se considera cómo han sido pensadas la justicia social, la visibilidad y la exigencia por la verdad desde distintos ángulos de visión y sensibilidades.

Con la revisión de esta obra se pretende realizar una aproximación crítica al caso Ayotzinapa y a las formas de exigencia social que desde el arte contemporáneo es posible articular. Para ello, se considerarán los conceptos de “archivo” y “mal de archivo” de Jacques Derrida y la noción de “posverdad”, así como ciertas categorías de análisis que permiten comprender las especificidades geopolíticas desde donde surge el caso de Ayotzinapa: la “necropolítica” desde Achille Mbembe, el “estado de excepción” a partir Giorgio Agamben y el “capitalismo gore” de Sayak Valencia. Esta última noción permitirá comprender y analizar problemáticas surgidas en América Latina con herramientas teóricas latinoamericanas.

Con ello, también se pretende evitar una mirada “desrealizada”⁵ frente a la desaparición de los estudiantes. La filósofa Sayak Valencia denominó “desrealización” a una forma de enunciar al Tercer Mundo desde la incomodidad, extranjerizar, o bien, como Judith Butler nombra, “otrorizar”. Con ello se cae en una mirada con vetas colonialistas que enuncia la violencia del Tercer Mundo desde el extrañamiento y lo exótico, que atrae la mirada del receptor desde la distancia simbólica y emocional, mostrando a un Tercer Mundo deslegitimado, sin agencia y dotado de una incorrección política. Esto solo genera mecanismos que permiten la insensibilización y legitiman el uso de la violencia en dichos contextos⁶. De forma consecuente con estas ideas y con el hecho de que este trabajo rehúye la espectacularización tanto de la violencia como del otro, no se han seleccionado obras de artistas como Teresa Margolles o Gustavo Monroy, pues a pesar de producir obras de relevancia política y social sobre el contexto mexicano, la forma en que se aproximan a la noción de muerte y desaparición no es la más pertinente para el caso que compete en este trabajo. Más bien, se ha seleccionado la obra de Lozano-Hemmer que, a nuestro juicio, no utiliza la violencia de manera que pueda ser interpretada como objeto de morbo o pantalla, para así evitar que el Primer Mundo voltee una mirada fetichista hacia el Tercer Mundo.

³ Helena Chávez McGregor, seminario “¿Por qué seguir? Cultura y arte a pesar de todo”, MUAC, UNAM, 19 de octubre de 2020.

⁴ Derrida, *Espectros*, 106.

⁵ Táctica de guerra para desidentificar al otro como persona e identificarlo como enemigo para poder aniquilarlo.

⁶ Sayak Valencia, *Capitalismo Gore* (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010), 167-68.

El caso de Ayotzinapa y la “verdad histórica”

Y entonces yo llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí, que sentí su olor en los bares, en febrero o en marzo del 68, pero antes de que el año 68 se convirtiera realmente en el año 68. Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende? Yo estaba en la facultad cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!⁷.

El movimiento estudiantil mexicano de 1968 fue un movimiento formado no solo por los reclamos estudiantiles, sino que incluía muchas otras demandas. La motivación del movimiento comenzó a ser cada vez más profunda y exigía el fin de la represión, de la corrupción y de la inequidad social. Sin embargo, en Tlatelolco, en el centro de la Ciudad de México, dicho movimiento se disolvió a causa de la masacre de miles de personas en la Plaza de las Tres Culturas por parte de militares y oficiales vestidos de civiles. Cada octubre se realiza una marcha en todo el país para recordar que siguen sin esclarecerse los hechos y para evitar que se vuelva a cometer un acto como ese en contra de la población estudiantil, pues “el 2 de octubre, no se olvida”.

Cuarenta y seis años después, en 2014, un grupo de estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa, Guerrero, salió en autobuses hacia la Ciudad de México para unirse a la marcha del 2 de octubre. Sin embargo, 43 de esos estudiantes nunca regresaron a sus hogares. La versión oficial de lo sucedido fue conocida como la “verdad histórica”, nombrada así por el entonces Procurador General de Justicia, Jesús Murillo Karam y el presidente en turno Enrique Peña Nieto. Karam afirmó que esta estaba sustentada en una investigación exhaustiva, profunda, seria y con resultados científicos, basada en análisis de ADN, peritajes y declaraciones como la de Felipe Rodríguez Salgado, supuesto miembro de Guerreros Unidos⁸, que confesó su participación en lo ocurrido. Otros testimonios, además, señalaron a Salgado como líder y responsable de conducir a los estudiantes al basurero de Cocula, interrogarlos, dar la orden de ejecutarlos e incinerarlos⁹. Con estas declaraciones, Karam sacó la siguiente conclusión: los estudiantes fueron confundidos con el grupo antagonico de Guerrero Unidos, Los Rojos. Esta fue la razón por la que los atacaron.

Las razones de la desaparición de los estudiantes sigue siendo una incógnita. Lo que sí se sabe es que los estudiantes se encontraban “boteando” y tomaron cinco autobuses de la Central de Autobuses de Iguala. Algunas hipótesis, como la del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), apuntan a que uno de los autobuses donde viajaban los estudiantes podría haber tenido trasiego de drogas. Una de las evidencias es la toma del llamado “quinto autobús” y el hecho de que sus ocupantes (estudiantes de Ayotzinapa que sobrevivieron) no fueron atacados. Sin embargo, la PGR ignoró estos datos.

Por su parte, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) en México consideró inverosímil la tesis de que solo una persona estuviera a cargo de lo sucedido, pues una particularidad de la delincuencia organizada es que cada uno de sus integrantes conoce solo un segmento de la información¹⁰.

El manejo de información sobre la “verdad” llegó a ser denigrante para las víctimas al grado de culpar a los estudiantes de ser parte del crimen organizado o tener algún vínculo con el narcotráfico con el fin de

⁷ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 192.

⁸ Grupo de crimen organizado que salió de la Organización Beltrán Leyva. Opera principalmente en los estados de Morelos y Guerrero. El grupo se conoce por realizar secuestros, extorsiones y tráfico de drogas. En “Guerreros Unidos”, InSight Crime, consultado el 22 de noviembre de 2015, <https://es.insightcrime.org/mexico-crimen-organizado/guerreros-unidos/>.

⁹ El Universal, “Caso Ayotzinapa. Esta es la verdad histórica del exprocurador Jesús Murillo Karam”, *El Universal*, 25 de septiembre de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/caso-ayotzinapa-esta-es-la-verdad-historica-del-exprocurador-jesus-murillo-karam>.

¹⁰ Comisión Nacional de los Derechos Humanos, *Recomendación No. 15VG/2018 “Caso Iguala”* (México: CNDH, 2018), 744, https://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/Recomendaciones/ViolacionesGraves/RecVG_015.pdf.

generar legitimidad del Estado frente a lo ocurrido¹¹. Cuando se habla de alguna relación con el narcotráfico en México, cualquier acto de violencia parece estar justificado. Frente a dichos argumentos, el GIEI afirmó no haber encontrado evidencia de tales acusaciones. Además, las autoridades de Iguala sabían que los jóvenes se dirigían a la marcha del 2 de octubre¹².

En el proceso de búsqueda se hallaron innumerables fosas comunes. En consecuencia, el Centro de Derechos Humanos de Tlachinollán, junto con los familiares de los desaparecidos, solicitó la ayuda del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), reconocido por su labor de identificación de personas desaparecidas en la dictadura argentina¹³.

En colaboración con el EAAF y el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Podh), se comisionó a Forensic Architecture¹⁴ a construir una plataforma cartográfica que trazaba y examinaba las diferentes posibles narrativas de lo acontecido. El proyecto tuvo como objetivo reconstruir la totalidad de los eventos conocidos y proporcionar una herramienta forense para futuras investigaciones del caso. Dicha plataforma¹⁵, así como un mural titulado *Los senderos de Iguala que se bifurcan*, que mostraba las posibilidades de lectura de los eventos acontecidos, se exhibieron en la exposición llevada a cabo en 2017 en el MUAC con el nombre *Forensic Architecture: Hacia una estética investigativa*.

Sin embargo, en cuanto al proceso de investigación forense *in situ*, al EAAF no se le permitió acceder a las fosas clandestinas, ni recabar muestras. El material estudiado era entregado por las autoridades mexicanas con los informes de los peritajes ya realizados. El único peritaje que realizó el EAAF fue en el basurero de Cocula, con el que concluyeron que no había evidencia científica de un incendio de tal magnitud y duración para calcinar 43 cuerpos, por lo que la “verdad histórica” no se sostenía.

A su vez, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) junto con el GIEI señalaron que persistió una investigación fragmentada, incompleta y sin una directriz clara, aunado a la falta de atención a los familiares, la ausencia de detenciones por desaparición forzada y detenciones de actores estatales¹⁶.

En estos hechos hubo participación directa de dos cuerpos de policía municipal de Iguala y Cocula y probable agentes de otros cuerpos de seguridad de la zona. La detención de los autobuses donde viajaban los normalistas por parte de estos agentes muestra la intención de no dejarlos salir de Iguala. El único cuerpo encontrado fue de Julio César Mondragón, quien fue brutalmente torturado, por lo que se cree que pudo haber sucedido algo muy similar con los demás estudiantes¹⁷.

A los seis años de lo acontecido se liberaron a 77 de los 142 implicados en el caso, incluyendo a Salgado, por falta de pruebas. Lo que queda claro es que asesinaron a seis personas, que hubo más de 42 heridos (cinco de gravedad) y sigue habiendo 43 desaparecidos¹⁸. Carlos Beristain, ex integrante del

¹¹ Alejandro Valencia Villa *et al.*, *Informe Ayotzinapa* (México: GIEI, 2015), 333-34, <https://centroprodh.org.mx/2017/12/11/informe-giei-ayotzinapa/>

¹² Valencia Villa *et al.*, *Informe Ayotzinapa*, 13, 45.

¹³ Natalia Elizabeth Talavera Baby, “Soberanía, crueldad y biopolítica. Apuntes sobre el caso Ayotzinapa”, *Las Torres de Luca. Revista internacional de filosofía política* 7 (2015): 23-48.

¹⁴ Forensic Architecture es una agencia de investigación fundada en 2010 por el arquitecto y activista israelí Eyal Weizman. Junto con un grupo de arquitectos, artistas, cineastas, periodistas, científicos y abogados, actúan de forma independiente o a petición de juristas internacionales y ONGs. Su labor como agencia no busca resolver los casos, sino enfrentar las preguntas políticas e históricas que enmarcan a cada proyecto. Eyal Weizman, “Ayotzinapa como investigación multidisciplinaria. Entrevista con Forensic Architecture”, entrevistado por Gabrielle Vinós, *Revista Código* 26 (2017), último acceso 26 de febrero de 2021, <https://revistacodigo.com/arquitectura/entrevista-forensic-architecture-la-desaparicion-narrativa/>

¹⁵ La plataforma se puede consultar en línea: <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>, último acceso 26 de febrero de 2021.

¹⁶ Alejandro Valencia Villa *et al.*, *Informe Ayotzinapa. Resumen* (México: GIEI, s/f), 28, <http://www.oas.org/es/cidh/actividades/giei/ResumenEjecutivo-GIEI.pdf>

¹⁷ Alejandro Valencia Villa *et al.*, *Informe Ayotzinapa II* (México: GIEI, 2016), 15-17, <http://www.oas.org/es/cidh/actividades/giei/GIEI-InformeAyotzinapa2.pdf>

¹⁸ Plataforma Ayotzinapa, “Una cartografía de la violencia”, Sobre el proyecto, consultado el 11 de noviembre de 2019, <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>.

GIEI, expresó que cuando ellos comenzaron el proceso de la investigación en Iguala ya había muchas pruebas, era un expediente enorme de peritajes y estudios. Sin embargo, las conclusiones eran especulativas, había un salto que hacía pensar que alguien estaba diciendo lo que se debía concluir. El hecho de hablar de resultados científicos para justificar la “verdad histórica” es algo que se fue haciendo para dar veracidad al caso y mostrar los avances de la investigación. Sin embargo, las pruebas tejieron conclusiones por medio de un uso selectivo de hechos que apoyaban una posición del Estado y rechazaban por completo los hechos que no lo hacían¹⁹.

En consecuencia, la “verdad histórica” fue parte de la maquinación de una idea de “verdad” sin interés por encontrar las causas ni llevar una investigación certera de lo acontecido. Como en el 68, se mostró un Estado que perdió el control sobre la violencia estatal, la fuerza se le escapó de las manos y con ella su credibilidad frente a la población²⁰.

Verdad y posverdad

En 2016 los diccionarios de Oxford eligieron la palabra “posverdad” (*post-truth*) como la palabra del año después de que Donald Trump ganara las elecciones presidenciales de Estados Unidos y se consiguiera el “sí” en el referéndum del Brexit. Según la definición de este diccionario, la “posverdad” se relaciona con todas aquellas circunstancias en las que las personas responden más de acuerdo a las emociones y creencias que a los hechos. Cabe mencionar que el “pos” no se relaciona con “dejar atrás la verdad”, más bien, pretende indicar que la “verdad” es irrelevante²¹.

A la “posverdad” no le importa la “verdad”, simplemente pretende reunir ciertos elementos fácticos de forma creíble. Según el investigador Lee McIntyre, la “posverdad” equivale a una forma de supremacía ideológica por medio de la cual se trata de obligar a alguien a que crea algo independientemente de las evidencias que haya al respecto²².

La diferencia que tiene la “posverdad” con la mentira es que esta última sí se contrapone a la “verdad”. El que miente desafía los enunciados de “verdad”, se opone a ellos. Pero el *bullshiter* los ignora de modo absoluto. No tiene la vista puesta en los hechos a menos que estos puedan ser pertinentes para sus propios intereses²³.

Un ejemplo de cómo se tradujo la “posverdad” en el caso Ayotzinapa fue el comportamiento del exprocurador Murillo Karam, cuyo objetivo parecía ser dar “carpetazo” al caso a toda costa. Con la “verdad histórica” se buscó construir un discurso que acomodaba los hechos a una narrativa específica, con un interés mínimo por esclarecer la “verdad”. Así, Karam dio a conocer la detención de Salgado y afirmó que, tras 386 declaraciones, “esta es la verdad histórica: los normalistas fueron calcinados, están muertos”²⁴.

¹⁹ Carlos Beristain “De la verdad incómoda a la mentira insostenible: Carlos Beristain, a cinco años de Ayotzinapa”, entrevista por Heriberto Paredes, Marina Azahua y Timo Dorsch, *Este País*, 19 de septiembre de 2019, https://estepais.com/tendencias_y_opiniones/sociedad/de-la-verdad-incomoda-a-la-mentira-insostenible-carlos-beristain-a-cinco-anos-de-ayotzinapa/. Lee McIntyre, *Posverdad* (Madrid: Cátedra, 2018), 60.

²⁰ Sergio Aguayo, “Mexico in helplessness, from Tlatelolco to Ayotzinapa”, entrevistado por José Zepeda, *Open Democracy*, 16 de noviembre de 2016, <https://www.opendemocracy.net/en/democraciaabierta/mexico-in-helplessness-from-tlatelolco-to-ayotzinapa/>

²¹ *Oxford dictionaries*, s.v. “post-truth”, consultado el 10 de octubre de 2019, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth>

²² McIntyre, *Posverdad*, 34, 40-41.

²³ Harry Frankfurt, *On Bullshit* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 2005), 17-18, http://www2.csudh.edu/ccauthen/576f12/frankfurt_harry_-_on_bullshit.pdf

²⁴ Jenaro Villamil, “Ayotzinapa, la mentira histórica al desnudo”, *Proceso*, agosto de 2015, <https://www.proceso.com.mx/413220/ayotzinapa-la-mentira-historica-al-desnudo>

Otro ejemplo de cómo la “verdad histórica” se construyó en prácticas asociadas a la “posverdad” tiene que ver con la detención del “quinto acusado”. Beristain afirma que habían explicado al fiscal las razones por las cuales la “verdad histórica” no se sostenía, le revelaron los vacíos que había con los testigos y que las versiones no cuadraban. Después de ello detuvieron y tomaron declaración al “Duva”. Beristain afirmó que la declaración de este llenaba los huecos que faltaban y el fiscal le dijo: “ahora sí cuadra la versión”²⁵; de manera que se construyeron evidencias para acomodar el caso a sus propósitos y argumentar la “verdad histórica”. La estrategia desarrollada en el proceso de construcción de pruebas, que después formarían parte de la versión oficial, se asemeja frecuentemente a decir *bullshits*. En este ámbito no importa la “verdad” siempre y cuando lo que se diga funcione²⁶.

Una ola de indignación por parte de la población se propagó rápidamente por los resultados de la investigación. Pero no hubo exigencias de medidas claras, como la interrogación de militares y policías, ni se hizo presión por la desaparición de ciertas pruebas. No se exigió la independencia de los servicios periciales, ni evitar la fragmentación del caso en fiscalías distintas que generan confusión y dispersión de pruebas²⁷. Aunque no se creyó en la “verdad histórica”, se dio por hecha, sin profundizar en los vacíos que estaban a la vista de todos. La población se dejó cegar por el velo de la “verdad histórica” y por la emocionalidad de la indignación de las noticias. Solo eso.

Esto es solo un indicador de la relación de nuestra era con la “verdad” y el lugar contemporáneo en la configuración de nuestro sentido de la realidad. Como bien expone Beristain, hay que ver el proceso de la masacre, hay que ver el proceso de la impunidad. Lo que se logró con la exigencia de la sociedad civil fue solo el eterno retorno a la indignación y la rabia pero, como ya se ha señalado, sin exigencias específicas que cambiaran el proceso por el cual la legalidad en México está orientada a generar impunidad²⁸.

Capitalismo gore y estado de excepción

Ayotzinapa parece ser, lamentablemente, un ejemplo de “estado de excepción”, donde los derechos individuales se disminuyeron, reemplazaron y rechazaron. El “estado de excepción” sucede con la supresión de las leyes dentro de un estado de emergencia o de crisis. Los derechos se ven disminuidos o rechazados por mandato del soberano, ubicándose en una zona de indistinción entre un afuera y un adentro de la ley²⁹. Uno de los grandes problemas del “estado de excepción” es que puede convertirse en un estado prolongado de ser, en una norma; donde el objeto de la “biopolítica” pase a ser la *vida nuda* de la que habla Agamben, una vida que se encuentra en el umbral entre lo humano y lo no humano. En el contexto mexicano, la criminalidad se centra en un terreno donde el “estado de excepción” es la norma y en donde el soberano puede matar en cualquier momento, de todas las formas posibles.

La “biopolítica” para Michel Foucault implica una somatocracia. Foucault pone como ejemplo las normas que deben seguir los cuerpos en una epidemia, instalando mecanismos de seguridad y gobernabilidad para optimizar un estado de vida y así “hacer vivir y dejar morir”³⁰. Achille Mbembe considera que la “biopolítica” es insuficiente para evidenciar las formas contemporáneas de sumisión de la vida

²⁵ Beristain, “De la verdad”.

²⁶ McIntyre, *Posverdad*, 15.

²⁷ Beristain, “De la verdad”.

²⁸ Beristain, “De la verdad”.

²⁹ Achille Mbembe, *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*, traducción de Elisabeth Falomir Archambault (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011), 40; Laura Quintana Porras, “De la *Nuda Vida* a la ‘Forma-de-vida’. Pensar la política con Agamben desde y más allá del paradigma del biopoder”, *Argumentos* 19, n.º 52 (2006): 47; Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda*, traducción de Antonio Gimeno Cusspinera (Valencia: Pre-textos, 1998), 34.

³⁰ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)* (Buenos Aires: FCE, 2001), 223.

al poder de la muerte³¹, por lo que propone la “necropolítica” como la expresión final de la “soberanía” que reside en “el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir”³². La diferencia entre la operación “biopolítica” y la “necropolítica” reside en la activación del racismo.

El racismo en la “biopolítica” opera como dispositivo estatal sobre las poblaciones indeseadas al interior de las fronteras europeas; poblaciones que “no sirven” para el trabajo productivo, el desarrollo económico y la modernización. En la necropolítica, el racismo procedente de la negación racista de todo punto en común del conquistador hacia el indígena. El racismo requiere de una lectura particular en el caso de México pues la “soberanía” no es aplicada de la misma manera que en los estados europeos, ya que las formas coloniales de “soberanía” han practicado una forma de violencia más excesiva³³. Desde esta lógica, los cuerpos de los estudiantes de Ayotzinapa pasaron a ser fácilmente “torturables” y “desechables” al ser cuerpos morenos y pobres. Se edificaron como sujetos “exterminables” y se les convirtió en un “ser matable”³⁴.

La filósofa mexicana Sayak Valencia sugiere que la “necropolítica”, en el caso de México, está encarnada en las mafias y criminales que forman parte de “capitalismo gore”. Este es definido por Valencia como el lado B del capitalismo, donde no se viven las “virtudes” del capitalismo. Más bien, se comercia desde el necropoder con el proceso de dar muerte³⁵.

Desde esta mirada, el “capitalismo gore” inició su andadura en el “estado de excepción” como un estado prolongado de ser. A la vez, el Estado y los “sujetos endragos” que son quienes, según Valencia, “deciden hacer uso de la violencia como herramienta de empoderamiento y de adquisición del capital”³⁶, trabajan en paralelo y se disputan el poder de oprimir. Incluso pueden llegar a difuminarse sus fronteras y a entrecruzarse sus acciones. Por lo tanto, no existe un único Estado. Valencia expresa que existen al menos dos: el de la insurgencia y el legal. En este sentido, se hace de la gobernabilidad un monopolio³⁷. En el caso de Ayotzinapa, esta reflexión coincide con la del investigador y profesor del Colegio de México, Sergio Aguayo, que parte de esta premisa: Tlatelolco y Ayotzinapa representan dos expresiones de un mismo fenómeno. Como ya se ha señalado, ambos suponen la pérdida del control por parte del gobierno mexicano. En el 68 el Estado mexicano experimentó cómo el control de la fuerza se le escapaba de las manos. Con Ayotzinapa, el control fue capturado por el crimen organizado y otras instancias políticas y estatales. Al final, concluye Aguayo, el problema es el mismo: un Estado que no controla la violencia tampoco puede proteger a sus ciudadanos³⁸.

Entonces, el “estado de excepción” y de crisis se afirma con un Estado ausente, que deja gran parte del territorio al crimen organizado. La población se ve embestida por grupos interesados en hacer dinero y ejercer su poder sobre la vida y la muerte. Aunque la violencia del “capitalismo gore” nos traspasa de alguna u otra manera a todos, es importante recordar que la distribución de la violencia obedece a cuestiones geopolíticas. No es casualidad que estudiantes pertenecientes a una comunidad del estado de Guerrero en México sufrieran las consecuencias de este capitalismo pues forman parte de lo que Valencia designa como “devenir minoritario”. Esto son todos aquellos cuerpos en quienes recae toda la violencia explícita de un

³¹ Mbembe, *Necropolítica*, 75.

³² Mbembe, *Necropolítica*, 19.

³³ Santiago Castro-Gómez, “Michel Foucault y la colonialidad de poder”, *Tabula Rasa* 6 (2007): 157-58; Mbembe, *Necropolítica*, 36-37, 39-40, <https://doi.org/10.25058/20112742.290>.

³⁴ Maciek Wisniewski, “Ayotzinapa/Iguala: lectura desde *necropolítica*”, *La Jornada*, 18 de octubre de 2019, <https://www.jornada.com.mx/2019/10/18/opinion/025a2pol>; Valencia, *Capitalismo Gore*, 208.

³⁵ Valencia, *Capitalismo Gore*, 143, 147.

³⁶ Valencia, *Capitalismo Gore*, 90.

³⁷ Valencia, *Capitalismo Gore*, 18-19, 144, 207.

³⁸ Aguayo, “Mexico in helplessness”.

país donde impera el “capitalismo gore”³⁹. La tecnología del racismo se aplica para “hacer morir” a estos grupos que, por provenir de un contexto rural, con “poco desarrollo” económico y lazos identitarios distintos son considerados como “obstáculos” ante el avance de la “modernización”.

En consecuencia, los estudiantes de Ayotzinapa fueron víctimas de las necroprácticas con las que los “sujetos endriagos” vulneran corporalmente a sus enemigos. Esto quedó muy claro en las declaraciones de los interrogados, quienes “justificaron” las acciones afirmando que habían confundido los autobuses de los estudiantes con los de un grupo de narcotraficantes enemigo. Independientemente de que eso sea cierto o no, lleva a reflexionar sobre cómo los cuerpos que recurrentemente son tocados de las maneras más injustas en México son los de las mujeres, las comunidades indígenas y los estudiantes. Parece que el “devenir minoritario” en México está conformado por estas poblaciones. Con esta investigación se pretende visibilizar, revisar e indagar un discurso que permea las realidades actuales y llega, de esta manera, a modo de exigencia, al arte contemporáneo.

Biométrica: Rafael Lozano-Hemmer | *Nivel de confianza / Level of confidence*

Rafael Lozano-Hemmer nació en la Ciudad de México en 1967. Dado que es mexicano-canadiense, se mueve principalmente en estos dos contextos. Su producción artística se mueve entre la arquitectura relacional y el performance, ya que su obra se caracteriza por crear proyectos desde la estética relacional con el objeto de involucrar la participación del público y el trabajo artístico. Por tanto, sus proyectos comienzan a existir en el momento en que las personas participan y activan la obra. Su trabajo combina la lógica digital, la base de datos y el algoritmo. El artista parte del supuesto de que la tecnología, más que una herramienta, es una forma inevitable de determinación de subjetividad y sociabilidad que incluye, por tanto, el juego con los sentidos.

Entre sus obras se encuentra *Voz Alta* (2008)⁴⁰, una instalación pública que actúa como un memorial comisionado por el Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM por el 40 aniversario de la masacre de los estudiantes en Tlatelolco en 1968. Esta obra relacional consistió en un megáfono dispuesto en el lugar donde sucedió la masacre que potenciaba las voces de quienes lo utilizaban y, a su vez, transformaba dichas voces en luces que iluminan gran parte del centro de la Ciudad de México. Asimismo, Radio UNAM retransmitía las voces para quienes quisieran sintonizarlas en cualquier parte de la ciudad. La participación fue sin censura alguna y sin tiempo límite. Cuando no había participación alguna, se retransmitían archivos de grabaciones del 68. Así, la participación activa del público se entremezclaba con memorias del trágico evento. Por medio del megáfono se compartieron historias de habitantes de Tlatelolco que sobrevivieron a la masacre; así también, la gente compartió nuevos significados sobre el pasado, comparativas con el presente, rap, poesía e incluso hubo propuestas de matrimonio. Esta obra también se vivió como un acto político, de recuperación de la memoria oral y, de esta manera, se puso al arte al servicio de la gente.

Por su parte, la obra que nos atañe, *Nivel de confianza*, se expuso como parte de la exposición *Rafael Lozano-Hemmer, Pseudomatismos* (2015) en el MUAC de la Ciudad de México. También se mostró en varias universidades, galerías y centros culturales en México, Canadá, Reino Unido, España y Argentina, entre otros.

Para dicha obra, el artista utilizó algoritmos de vigilancia biométrica de reconocimiento facial empleados habitualmente para buscar sospechosos; solo que, en su caso, los usó para buscar a los desaparecidos⁴¹.

³⁹ Valencia, *Capitalismo Gore*, 19.

⁴⁰ Véase https://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php, último acceso 26 de febrero de 2021.

⁴¹ Rafael Lozano-Hemmer, “Nivel de confianza, de Rafael Lozano-Hemmer”, entrevistado por Revista Código, *Revista Código*, 9 de abril de 2015, <https://revistacodigo.com/arte/nivel-de-confianza-de-rafael-lozano-hemmer-ayotzinapa/>

La tecnología biométrica es capaz de estimar un grado de similitud con el rostro de los espectadores que se sitúen frente a la obra. Mientras tanto, la pantalla muestra en tiempo real el “parecido” entre ambas personas traducido en porcentajes (Fig. 1).

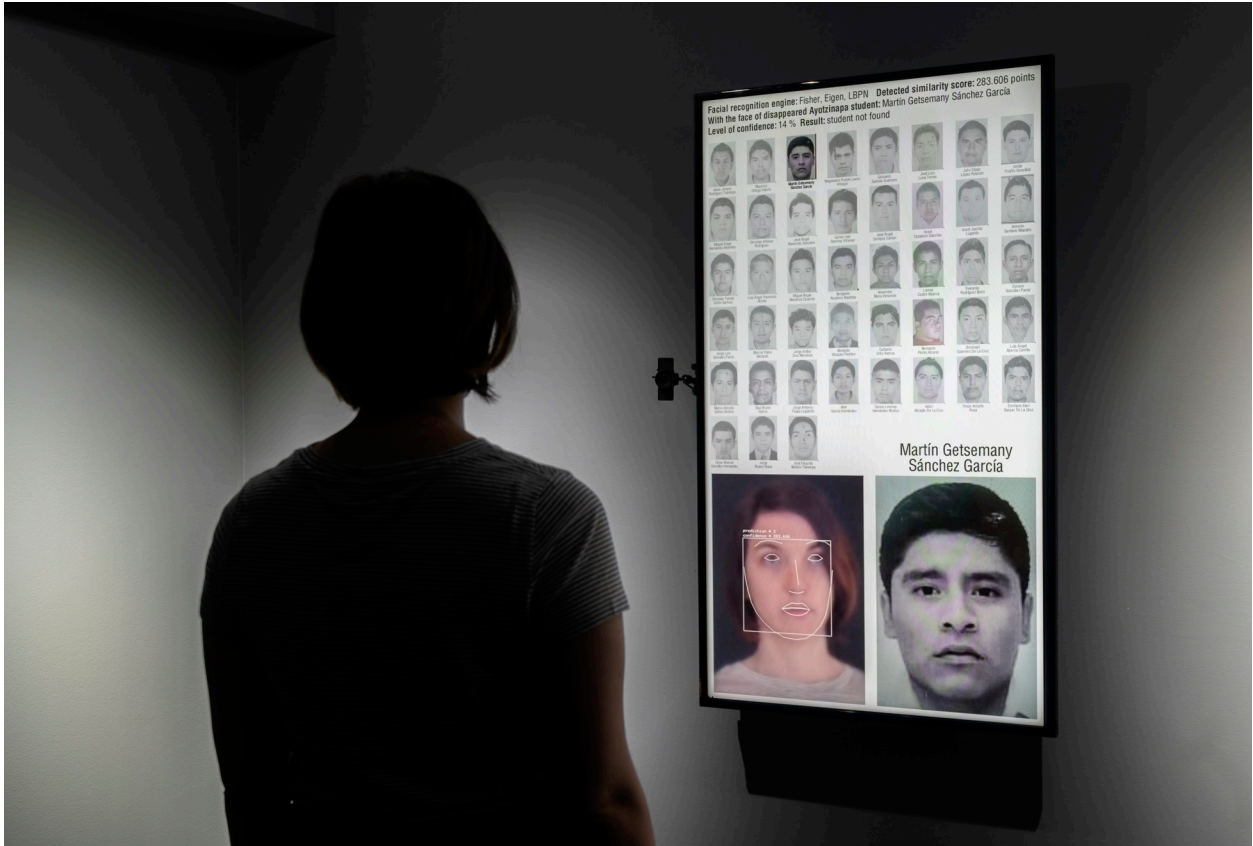


Fig. 1. Rafael Lozano-Hemmer, *Nivel de confianza*, 2015. Montréal (Québec, Canadá), Musée d'Art Contemporain de Montréal, 2018. Foto: Guy L'Heureux.

Para diseñar el programa, Lozano-Hemmer rastreó las fotografías de cada estudiante a través de redes sociales y de personas cercanas a los familiares. El principal objetivo de la pieza es que el público interiorice la búsqueda de los estudiantes, pero también se pretende continuar haciendo presentes a los estudiantes en los medios y en las exposiciones. De esta manera se evidencia que la búsqueda no ha de cesar mientras no sean encontrados. Para lograr estos objetivos el plan de Lozano-Hemmer fue distribuir el proyecto lo máximo posible, por lo que desarrolló un software de descarga gratuita disponible para que cualquier universidad, centro cultural, galería o museo que desee configurar la pieza y exhibirla, pueda hacerlo⁴² (Fig. 2). Además, el proyecto puede ser modificado para la búsqueda de otros desaparecidos, descargando el código fuente en la misma página. Esto implica una gran transparencia y un alto nivel de accesibilidad a la pieza, flexibilidad y adaptabilidad potencial para situaciones similares.

⁴² Para descarga de software e indicaciones, véase <https://github.com/antimodular/Level-of-Confidence>

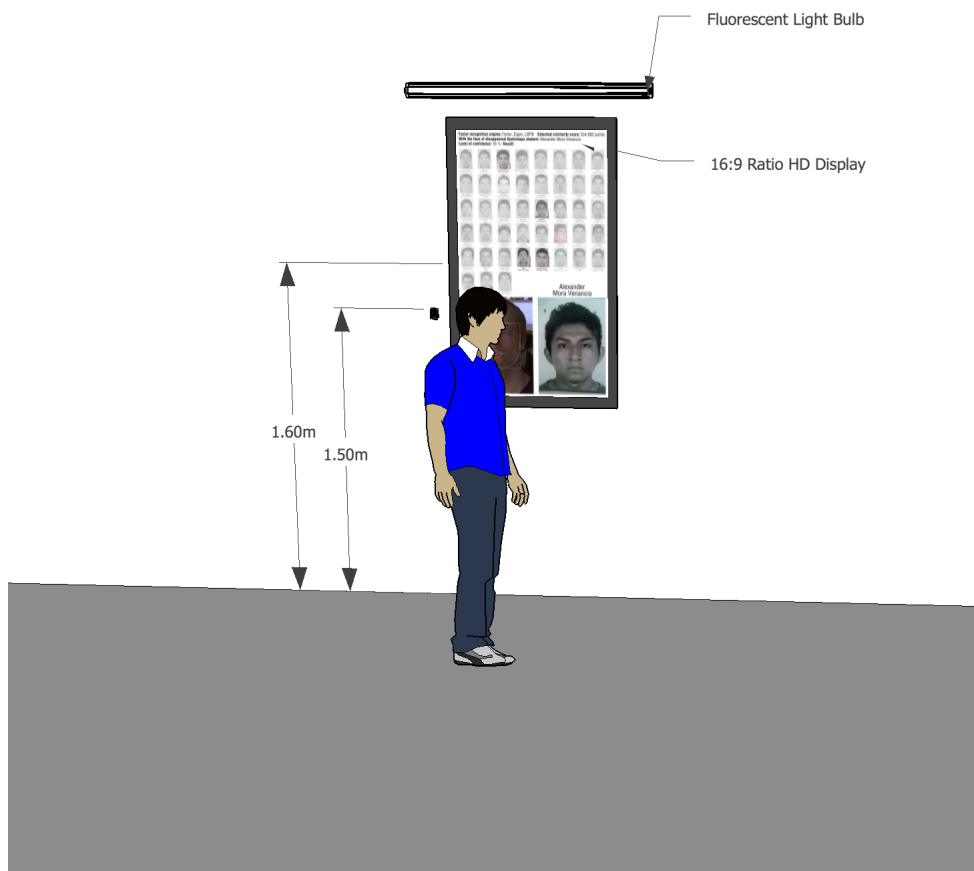


Fig. 2. Descripción museográfica de la pieza *Nivel de confianza* de Rafael Lozano-Hemmer (renderización en 3D).

Es evidente que la pieza no arroja un resultado positivo. Con este proyecto se persigue empatizar con la problemática del acontecimiento y de las personas afectadas por el mismo. Además, la incapacidad de la máquina para encontrarlos nos confronta con la desaparición, pues la herramienta no puede predecir ni ayudar a la localización de los estudiantes, si serán encontrados o a dilucidar en qué condiciones se encuentran. Simplemente pone al público frente a los rostros de quienes no están, de quienes no se sabe si siguen existiendo.

Vigilancias: surveillance y sousveillance

Nivel de confianza propone interactuar con la obra desde la manera en que el público se sitúa frente a ella, tomando una postura corporal y política frente a la desaparición. Georges Didi-Huberman reflexiona sobre la acción de tomar posición frente a las imágenes y expone que no es un gesto sencillo, pues significa situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición⁴³.

⁴³ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, traducción de Inés Bértolo (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 11.

El artista propicia este acercamiento con ayuda del sistema biométrico. Según el investigador Steve Mann, cuando un sistema de vigilancia es utilizado con el objeto de que “unos pocos, puedan observar a varios”⁴⁴, puede entenderse como *surveillance* (del francés *sur* –“sobre” o “desde arriba”– y *veiller* –“observar”–), que se traduce como la vigilancia policial *bajo* la que se encuentran sospechosos, prisioneros o similar⁴⁵. En este sentido la mirada y la vigilancia policial es metafóricamente vertical, una especie de panóptico que permite mirar desde arriba. Por otro lado, Mann acuñó el término *sousveillance* (del francés *sous* –“debajo”– y, nuevamente, *veiller* –“observar”–) que definió como una observación o grabación por parte de una entidad que no esté en posición de poder o autoridad sobre el sujeto que se vigila⁴⁶, es decir, el que observa tiene un nivel de jerarquía distinta a la autoridad. Por tanto, este es un tipo de resistencia colectiva en donde los dispositivos tecnológicos documentan las atrocidades o abusos de poder cometidos por las figuras de autoridad.

Es posible relacionar la acción de *sousveillance* con el trabajo de Lozano-Hemmer en el sentido de que con su pieza es factible subvertir la mirada *surveillante* y hacer que varios, artista y espectadores, puedan observar a unos pocos: los desaparecidos⁴⁷. Así, *Nivel de confianza* dirige la mirada a la búsqueda de los desaparecidos desde un sistema de vigilancia utilizado por la autoridad, realizando una labor que estos últimos no han sido capaces de hacer, dejándolos, así, en evidencia.

Para Mann, la acción *sousveillante* requiere de un tipo de vigilancia más participativa. Por ejemplo, si una conversación telefónica es grabada por uno de los involucrados, es *sousveillance*, pero si la conversación es grabada por alguien que no participa dentro de ella, es una vigilancia desde arriba, *surveillance*⁴⁸.

Es en este sentido, la obra de Lozano-Hemmer posiciona a la persona frente a la tecnología de vigilancia y la anima a tomar posición frente a la imagen de los desaparecidos. Los implica en la búsqueda de los desaparecidos y testimonia, con las fotografías de los estudiantes como evidencia de su ausencia, la tecnología represiva de la desaparición. Finalmente, la pieza no es posible sin la observación-participación de quien observa: los espectadores deben de estar dispuestos a que su rostro sea leído e identificado desde la tecnología biométrica.

Biometría y resistencia

Las tecnologías de identificación como la biometría requieren técnicas de normalización creadas previamente que luego operan como plantillas comunes para la regulación, la gestión y la gobernanza. Estas tecnologías están calibradas desde “patrones preexistentes” con preconceptos culturales que construyen biométricamente la facilidad teniendo como referente el de un “cuerpo promedio”: hombre blanco, joven y sano. Dichos datos son “notoriamente sospechosos, incompletos, fáciles de manipular y plagados de prejuicios raciales”⁴⁹.

Estas tecnologías poseen un alto índice de error pues no son capaces de registrar ciertas diferencias que tienen importantes connotaciones raciales y de clase. La industria biométrica es incapaz de registrar la singularidad y la diversidad, como huellas dactilares desgastadas por algún trabajo manual, cicatriz o arrugas, o por problemas vinculados a la piel como la dermatitis. En cuanto a la lectura facial, en ocasiones no es

⁴⁴ Steve Mann, “Veilance and reciprocal transparency: Surveillance versus sousveillance, AR glass, lifelogging, and wearable computing”, en *2013 IEEE International Symposium on Technology and Society (ISTAS): Social Implications of Wearable Computing and Augmented Reality in Everyday Life* (Toronto: IEEE, 2013), 1-12, <https://doi.org/10.1109/ISTAS.2013.6613094>.

⁴⁵ Mann, “Veilance”, 3.

⁴⁶ Mann, “Veilance”, 3.

⁴⁷ Mann, “Veilance”, 1.

⁴⁸ Mann, “Veilance”, 4, 7.

⁴⁹ Wendy Hui Kyong Chun, “Queering Homophily”, en Clemens Apprich, Wendy Hui Kyong Chun, Florian Cramer, e Hito Steyerl, *Pattern Discrimination* (Minneapolis: University of Minnesota Press, Meson Press, 2018), 63.

posible leer pieles más delgadas o pieles oscuras y la lectura del iris presenta dificultades si la persona tiene alguna discapacidad visual⁵⁰.

La facialidad es entendida por Gilles Deleuze y Félix Guattari como una máquina de dominación racial y colonial. Esta crea categorías de identidad binarias de “sí o no” (si un cuerpo pasa, o no) en las que el sujeto se ubica de acuerdo con el Estado. De modo que las elecciones de “sí-no” deciden qué rostros se ajusta a la imagen del Estado y qué rostro representa una amenaza. Lo que produce un reforzamiento de prácticas policiales desproporcionadas y discriminatorias⁵¹.

Por tanto, el racismo europeo, como el reclamo del Hombre Blanco, nunca ha operado por exclusión. El racismo opera con la vinculación de las personas con sus iguales. A esto, la investigadora de nuevos medios Wendy Hui Kyong se refiere como homofilia (*homophily*): “love as love of the same, closes the world it pretends to open”⁵². Desde este punto de vista, en el racismo no hay afuera, solo hay personas que deberían ser como “nosotros” cuyo crimen es no serlo. El racismo nunca detecta las partículas del otro, sino que, como señalan Deleuze y Guattari, solo propaga olas de igualdad⁵³. Por tanto, si desde los estándares del Estado no se reconoce una cara y se selecciona el “no”, se niegan los derechos del sujeto⁵⁴. El artista Zach Blas expone que la vigilancia puede aumentar rápidamente a escala mundial, pero que con tales estándares de identificación se trabaja eliminando la diversidad, la alteridad queda fuera de la programación, resultándole opaca. Tal y como Blas concluye, quienes son computacionalmente ilegibles son excesivamente vulnerables a la violencia, la discriminación y la criminalización⁵⁵.

Así, los cuerpos no entran y no caben dentro de las normativas raciales de identificación, son cuerpos de las periferias, como los de los estudiantes de Ayotzinapa. Esta opacidad también se ha utilizado a favor de ciertas acciones de resistencia contra el Estado y sus políticas de identidad e identificación, rechazando la captura y el reconocimiento facial desde protestas enmascaradas como las de Anonymous, Pussy Riot o los Zapatistas. El mismo Blas utiliza el término de *opacidad* para hacer referencia a una técnica de transformación estética que se esfuerza por subvertir la normalización de la identificación a través de la creación de máscaras ininteligibles para los mecanismos biométricos⁵⁶.

Se podría considerar que Lozano-Hemmer traslada la noción de *opacidad* a otro campo de lectura distinto al de Blas pues los rostros de los desaparecidos ya son opacos. En la fotografía comparten una estética opaca, rostros grises, unificados, retratados en fotografías desgastadas, que hablan de una condición distinta, la del desaparecido. En este caso la resistencia requiere una visibilidad de lo opaco que incomoda a aquellos que preferirían que el caso quedara cerrado, invisibilizado. Precisamente, Lozano-Hemmer concibe la tecnología desde nuestro agenciamiento con ella: no deja pie a la neutralidad y comprende los preconceptos desde los cuales es utilizada y construida.

Vulnerabilidad

La desidentificación, esa *opacidad* que viven las minorías como respuesta a su situación precaria debido a las restricciones y estigmas ideológicos, es lo que Judith Butler denomina sujetos inviables sin existencia

⁵⁰ Alejandra Labastida, “Tercero incluido o la máquina y su doble”, en *Rafael Lozano-Hemmer: Pseudomatismos* (México: MUAC, UNAM, 2015), 16.

⁵¹ Andie Shabbar, “A Queer Politics of Imperceptibility: A Philosophy of Resistance to Contemporary Sexual Surveillance” (Tesis doctoral, University of Western Ontario, 2018), 201, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5973>; Kyong Chun, “Queering”, 63.

⁵² Kyong Chun, “Queering”, 60.

⁵³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2004), 384.

⁵⁴ Shabbar, “A Queer”, 201.

⁵⁵ Zach Blas, “Informatic Opacity”, *The Journal of Aesthetics and Protest* 9 (2014), <http://joaap.org/issue9/zachblas.htm>

⁵⁶ Zach Blas, “Informatic Opacity”.

social⁵⁷. Consideramos que la pieza de Lozano-Hemmer subvierte la “inexistencia” de esos sujetos por medio de las tecnologías de vigilancia, que devienen engranajes de resonancia y de vinculación.

De esta manera, Lozano-Hemmer visibiliza a aquellos que no entran en esas olas de igualdad, ni gozan de los mismos derechos. En *Nivel de confianza* “los desaparecidos”, “los 43”, conservan su rostro, su nombre, dejan de ser un número y se visibilizan su individualidad, sus diferencias y también sus coincidencias, además de las relaciones con quien los observa (Fig. 3).



Fig. 3. Rafael Lozano-Hemmer, *Nivel de confianza*, 2015. Montréal. Foto: Antimodular Research.

Cuando guardamos luto por unas vidas y reaccionamos con frialdad ante la pérdida de otras, estamos reaccionando de acuerdo a lo que Judith Butler nombra como los campos de “reconocibilidad”. La manera de ser considerada una persona en el mundo depende de las redes de sociabilidad y políticas en las que vive el cuerpo, por lo que ciertos tipos de cuerpos parecerán más precarios que otros según cómo estén circunscritos en la vida humana; si son mercedores de cobijo, de protección y de vivir,

⁵⁷ Judith Butler, citada por Sebastian Althoff, “Inhabiting the Profile: Zach Blas’ *Facial Weaponization Suite*”, *Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 32 (2018): 1-20, <https://doi.org/10.7202/1058472ar>.

son merecedoras de duelo⁵⁸. Es decir, nuestra capacidad de responder con indignación depende de un reconocimiento de que existe una vida meritoria que se ha dañado. Pero justo ahí se encuentra nuestra responsabilidad hacia quienes no conocemos, hacia el otro, hacia quienes parecen poner a prueba nuestro sentido de pertenecer⁵⁹.

En el caso de los estudiantes de Ayotzinapa, el contexto del que provienen no es reconocido. Sin embargo, su estatuto como estudiantes hizo visible la precarización de su vida. Las investigaciones sobre el caso llevaron a encontrar fosas clandestinas llenas de cuerpos por los que no se guardó luto, que no eran estudiantes, que ni la sociedad mexicana ni el Estado, lamentablemente, consideraron que eran meritorios de ser llorados. Lo que sacó a la luz el caso también fue esa autorreferencialidad del cuerpo que está intrínsecamente ligada al contexto vivido. Sacó a la luz el contexto gore en el que está sumido el país.

Para Butler, el cuerpo como fenómeno social está expuesto a los demás y es vulnerable por definición. Por tanto, es la “vulnerabilidad” lo que nos une, pues todos hemos experimentado haber perdido a alguien. Somos seres en falta, seres de duelo. Reconocer esa “vulnerabilidad” y dependencia con los otros cuerpos no es sinónimo de pasividad, enajenación o victimización; al contrario, Butler incita a liberarnos de esa posición binaria entre vulnerabilidad y agencia-acción-resistencia para reconocer su poder de movilización⁶⁰.

En este proceso de vincularme al sentir del otro como parte de mí, reconozco la “vulnerabilidad”, que da paso a poderla reconstruir. Reconocer (del prefijo “re”, de repetición, movimiento hacia atrás y del latín *cognoscere*, conocerse) implica un volver a conocer-nos. Pero también implica una pérdida del desconocimiento del yo para poder aproximarme al otro.

Desde esta posición, la pieza de Lozano-Hemmer realiza un acto de reconocimiento en el que incorpora al otro a mi propio rostro. En este sentido, el nosotros queda atravesado por una “relación nosótrica”⁶¹. Esto no significa que seamos lo mismo, más bien estamos unidos por lo que nos diferencia, por nuestra singularidad y esa singularidad tiene, al mismo tiempo, propiedades en común con el otro. Como bien dice Lozano-Hemmer, esa relación de parentesco es invocada como condición de posibilidad para asumir una responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros⁶².

En *Nivel de confianza* esto se traduce de pasar a “ese podría ser yo, podría ser mi hermano” a asumir “soy yo y es mi hermano”⁶³. Nos sumerge en la búsqueda de la desaparición y nos enfrenta a ella desde nuestra corporalidad, recordándonos nuestra condición vulnerable. Es una poética de la desaparición, de un posible duelo, que nos muestra que estamos expuestos a los demás. Esto implica, primero, volver a conocer-nos, re-conocer-nos, frente a frente, rostro con rostro, es ahí donde, como señala Butler, surge lo humano⁶⁴. *Nivel de confianza* nos coloca frente a nuestros preconceptos culturales, raciales e identitarios para recordarnos nuestra esencia humana, que no es posible nuestra existencia sin el otro. Hace posible que el dolor del otro sea un estremecimiento en todos los cuerpos. En este sentido, la obra de Lozano-Hemmer exige tomar una ubicación y postura ante la pieza que, sea cual sea, será política, pues toda posición lo es.

⁵⁸ Althoff, “Inhabiting the Profile”.

⁵⁹ Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (México: Editorial Paidós Mexicana, 2010), 61.

⁶⁰ Labastida, “Tercero incluido”, 18.

⁶¹ Término acuñado por el investigador Carlos Lenkersdorf, retomado de las comunidades mayas tojolabal y tzeltal que refiere a un principio organizativo a nivel socio-político desde donde se construye el sentido de comunidad. Cfr. Carlos Lenkersdorf, “Nosotros, otra realidad”, *Comunicação & política* 7, n.º 2 (2000): 161-79.

⁶² Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), 52-53; Rafael Lozano-Hemmer, “Nivel de confianza”.

⁶³ Mónica Nepote, “Nivel de confianza: una pieza de Rafael Lozano Hemmer”, *Revista 404*, 13 de junio de 2015, <https://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/nivel-de-confianza-una-pieza-de-rafael-lozano-hemmer>.

⁶⁴ Judith Butler, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 71-72, 78.

Huella, borradura y desaparición: mal de archivo y posverdad

El archivo puede romper las imágenes preestablecidas, lo que posibilita una pluralidad de lecturas que dan cabida a nuevos territorios de pensamiento y saber.

Arlette Farge⁶⁵

La desaparición implica la acción de “quitar de la vista”. Una persona desaparecida no desaparece por error, sino gracias a una tecnología represiva específica por un conjunto de acciones, omisiones, confusiones, en las que participan muchos agentes cuya misión es hacer *desaparecer*⁶⁶. La desaparición, según Hito Steyerl, es un lugar de “indeterminación”. Si un objeto desaparece no es posible conocer más sus condiciones materiales: si ha sido destruido o sigue intacto. En el caso del desaparecido es no saber si está vivo o muerto. La posibilidad de saber nuevamente sobre el objeto es volverlo a observar, sentir su materialidad y las condiciones de su existencia. Esta “indeterminación” se relaciona de cierto modo con la de la “Ley General en Materia de Desaparición Forzada en México” que aboga por la presunción de vida; esto significa que, para llevar a cabo el proceso y mecanismos de búsqueda, las autoridades deben presumir que la persona desaparecida está con vida⁶⁷.

Este estado de “indeterminación” supone a la persona desaparecida como probablemente-muerta-pero-legalmente-viva. Esto, por un lado, permite que los procesos legales continúen abiertos y, por el otro, dota a la persona desaparecida de cierta agencia espectral, una inmaterialidad del no *estar*, pero que demanda respuestas con su sola ausencia. Es el espectro de Jacques Derrida, ese otro que aparece como reaparición de lo desaparecido⁶⁸. De ahí que una de las consignas más representativas de las protestas de Ayotzinapa fuera “¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!”. En un principio fue un mensaje contundente para encontrar a los estudiantes vivos, pero se convirtió en un mensaje que alude al estado de “indeterminación” y posibilita que el caso siga abierto a modo de recordatorio: “siguen vivos porque el crimen sigue vigente”. Por tanto, la figura del desaparecido emerge en su forma política, jurídica, simbólica y espectral, y con ella la demanda política y afectiva que encarna.

De esta forma, el desaparecido cumple con dos condiciones: no debe ser hallado como mandato del poder, pero a la vez debe ser buscado ineludiblemente por la sociedad. Es quien reposa en lo secreto, en lo perdido y que el poder soberano busca que continúe en ese sitio. Sus familiares son quienes buscan y cavan la condición de posibilidad para dar fin a la “indeterminación”. La desaparición implica la ausencia de vínculos afectivos entre vivos y muertos. No hay trabajo de duelo, no hay Día de Muertos, solo confusión y duda.

Esto se relaciona con lo que Jean-Louis Déotte denominó como “aparato estético”, el cual hace posible la aparición de la sensibilidad de una comunidad y una época, como son la perspectiva, la cámara oscura, el museo, la fotografía, el cine o el video. El “aparato”, además, produce sus medios de visibilidad para la existencia de un común. Entendida la visibilidad en relación con aquellas cosas y personas visibles y los invisibles, desde Jacques Rancière, estos últimos serían los sin-parte. Podría agregarse: los sin-nombre, los no-vistos⁶⁹.

⁶⁵ Arlette Farge, *La atracción del archivo* (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991), 36.

⁶⁶ “Disappearance / Search”, *Ecologies of Migrant Care*, consultado el 30 de mayo de 2020, <https://migration.hemi.press/disappearance-search/>; Carlos Fazio, “Ayotzinapa, terror clasista”, *La Jornada*, 13 de octubre de 2014, <https://www.jornada.com.mx/2014/10/13/opinion/020a1pol>

⁶⁷ Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, traducción de Marcelo Expósito (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014), 144, 147. Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda de Personas, y se reforman y derogan diversas disposiciones del Código Penal Federal y de la Ley General de Salud (*Diario Oficial de la Federación*, 17 de noviembre de 2017), 5.

⁶⁸ Derrida, *Espectros*, 20.

⁶⁹ Jean-Louis Déotte, “México: el desafío estético de la desaparición forzada”, *Revista CUHSO. Cultura-Hombre-Sociedad* 25, n.º 1 (julio 2015): 43, <https://doi.org/10.7770/cuhso-V25N1-art900>; Jean-Louis Déotte, “El aparato estético. Un diálogo en torno del aparecer técnico de las artes”, entrevistado por Laura González-Flores en *Historia del arte y estética, nudos y tramas. XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2019), 177, 181; Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009), 9-10.

Para el caso que nos ocupa, los invisibles, los no reconocidos, los desaparecidos, pueden compartir de otro modo lo sensible para volverse visibles. De este modo se necesita *aparecer*, sometiéndose al “aparato estético” dominante. Esto puede transformar al invisible en “digno” de aparecer. Según Déotte, solo si seguimos esa aproximación se podrá descubrir un hacer-mundo y un hacer-época⁷⁰. Lozano-Hemmer no solo se “sometió” al “aparato estético” dominante del museo, también empleó el de la fotografía y el de la tecnología biométrica para mostrar a los desaparecidos como “dignos” de *aparecer*. Además, la desaparición conlleva un problema de representación, pues no es posible representar lo que ha desaparecido, no es posible divisar ni un lugar ni un tiempo concreto.

Lo narrado o expresado es un acto de representación, esto es, un acto social de negociación. Esa negociación, a su vez, es una representación. Para que la política ocurra se necesita negociar el suceso. En el caso de *Nivel de confianza* la representación-negociación se realiza a través de las imágenes tipo credencial de los estudiantes. Se trata de rostros en blanco y negro, nebulosos, rostros desaparecidos utilizados generalmente en las manifestaciones. Estas imágenes fotográficas comparten ese registro de dicha agencia espectral de la ausencia del desaparecido. La acción de poner los espectadores ante estas fotografías lleva a pensar, sentir, observar, incluso a buscar a su referente frente a nuestros ojos.

La desaparición requiere volver a la certeza de que las personas existieron realmente. De ahí el uso del retrato fotográfico en las protestas, pues la fotografía actúa como ese “archivo” de la existencia contra la incertidumbre, como menciona Nelly Richard: “tanto la huella fotográfica como la desaparición conjugan el *ya no* y el *todavía*”⁷¹. Es ese rastro el que confirma, en la “indeterminación”, un halo de la existencia.

Archivo, mal de archivo y posverdad

Ese rastro lo podemos encontrar también en la noción de “archivo”. Para Jacques Derrida el “archivo” contiene algunas de sus características en su propia etimología. La palabra “archivo” proveniente de la raíz griega *arkhé*, que contiene dos significados: comienzo y mandato: es *allí donde* las cosas comienzan. Al mismo tiempo, también está regido por el principio de la ley, del *nómos*, es *allí donde* se ejerce la autoridad. El pensar el *allí* significa también *ocupar sitio* en el *arkhé*, es decir, una casa, un *arkheion*, que era la residencia del “archivo” y los arcontes, los que mandaban y se les reconocía el derecho de representar la ley. Ellos no solo se encargan de la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también tienen el poder y el privilegio de interpretar los archivos. Ese *allí* puede inscribirse en instituciones con una inclinación importante hacia el registro, la conservación y el resguardo, un museo, una biblioteca o un “archivo” general⁷².

La paradoja del “archivo” se encuentra en el deseo de conservarlo todo, en el conjunto de operaciones de custodia, conservación e interpretación y cómo esto establece una relación específica con el tiempo, la memoria y el olvido. El “archivo” no puede existir sin la posibilidad de olvido, sin la amenaza de destrucción del mismo. Así, el rastro, la huella y la ceniza forman parte del cuerpo del “archivo”. A esto Derrida lo llamó “mal de archivo”. Este mal es la “pulsión de muerte” que retoma Derrida de Sigmund Freud. El mal que envuelve al “archivo” se muestra como una espectrografía latente, es ese borrarse. En esta relación, la estructura del “archivo” es espectral, una “huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra”⁷³. Entonces, el “archivo” no solo puede entenderse como un conjunto de documentos

⁷⁰ Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2012), 39.

⁷¹ Nelly Richard, “Imagen-recuerdo y borraduras”, en *Políticas y estéticas de la memoria* (Santiago de Chile: Editorial cuarto propio, 2000), 172.

⁷² Jacques Derrida, *Mal de archivo* (Valladolid: Trotta, 1997), 9-11.

⁷³ Derrida, *Mal de archivo*, 92; Ricardo Nava Murcia, *Deconstruir el archivo: La historia, la huella, la ceniza* (México: Universidad Iberoamericana, 2015), 159.

reunidos y custodiados en un lugar, sino como un sistema articulado de signos, nunca completos, sin ser un corpus absoluto, pero con tendencia a serlo y con una lejanía hermenéutica trastocada por el tiempo.

En este sentido, el trabajo arcóntico de Lozano-Hemmer, está en un contacto continuo con el “archivo” fotográfico de los estudiantes, con esa ceniza y esa falta. Su obra no se completa, pues el “archivo” no logra encontrar a su idéntico. Ahí queda claro que ese corpus que trata de ser “absoluto” nunca está completo.

La pieza de Lozano-Hemmer marca con una línea roja vertical el grado de similitud que el rostro de la persona tiene con el de los estudiantes (Fig. 4). Los rasgos de los espectadores también se convierten en datos que evidencian la falta. El algoritmo otorga un puntaje en función del parecido con cada fotografía y selecciona aquella para la cual este es mayor. Esto se traslada luego a un porcentaje denominado “nivel de confianza”. Estos datos se muestran en la pantalla junto con la fotografía y el nombre del estudiante con quien la similitud es mayor. Y luego da el resultado final: “estudiante no encontrado”. En *Nivel de confianza* está presente el acto de registro y de reunión.

Facial recognition engine: Fisher, Eigen, LBPN **Detected similarity score:** 334.692 points
With the face of disappeared Ayotzinapa student: Alexander Mora Venancio
Level of confidence: 16 % **Result:**

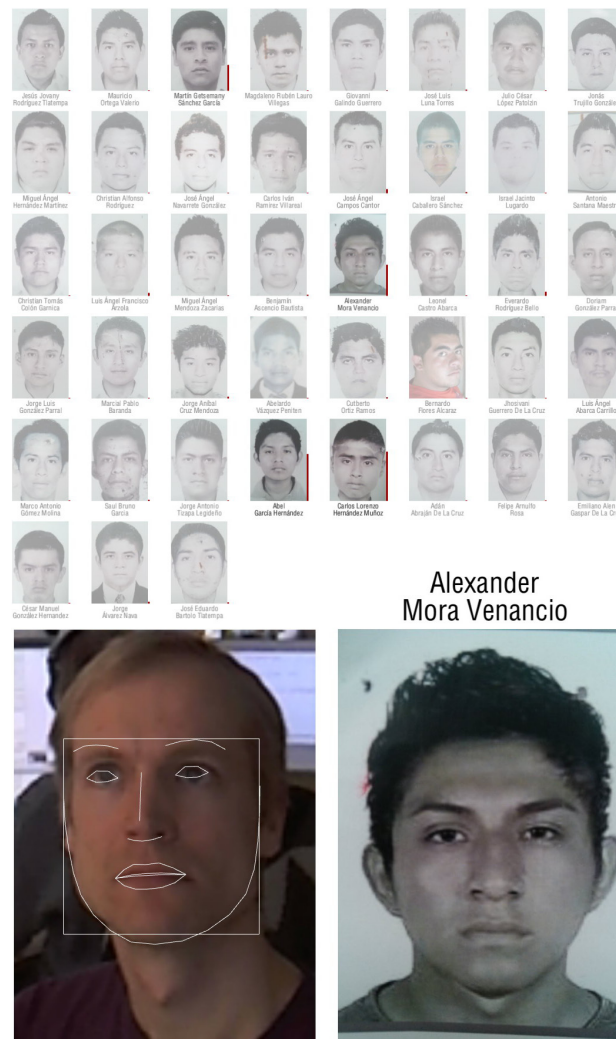


Fig. 4. Rafael Lozano-Hemmer, *Nivel de confianza*, 2015. Montréal. Foto: Antimodular Research.

Este acto de reunión es el poder de consignación de Derrida, entendido no solo como el hecho de poner en reserva, en un lugar o sobre un soporte, sino como el acto de consignar reuniendo los signos. De ahí que la importancia del “archivo” también radique en cómo mirarlo: los “archivos”, más allá de ser depósitos de material antiguo, son lugares activos donde se negocia e impugna, pues se encuentran en un rehacer continuo⁷⁴. Lozano-Hemmer encara el problema de cómo mirar el “archivo”. Más allá de una cuestión del pasado, comprende que el “archivo” contiene esa responsabilidad de cómo podrá ser leído en el “por-venir”, entendido desde Derrida como ese abrirse a lo imprevisible. Es una renuncia al saber que termina sabiendo lo ya sabido. Solo así es posible dar pie a la *aparición* de lo sorprendente, lo otro, aquello que cuestiona y pregunta los supuestos saberes, certezas y legalidades dados y abre la posibilidad de pensar históricamente lo que aún está por-venir⁷⁵.

Por su parte, Arjun Appadurai menciona que las predeterminaciones y agencia del “archivo” provienen de los usos que hacemos de él, no del “archivo” en sí mismo. Así, este se construye por accidentes que producen rastros, con intencionalidades, e incluso, desapariciones⁷⁶. Con esto, no solo se enfrenta al “mal de archivo”, también al campo de visión que se tiene sobre él, es decir, su arco de preguntas y formas de escritura de una historia. En este sentido la “verdad histórica” del caso Ayotzinapa se dio como mandato de la versión oficial y del ocultamiento de otra parte de la narrativa⁷⁷.

En este punto las imágenes comienzan a verse envueltas en conflictos sobre la autenticidad, veracidad e interpretación. Veracidad entendida como un acuerdo de confianza que se ajusta a la “verdad” y está íntimamente ligada con el “archivo” y el registro, pues si está registrado o documentado, parece ser que existe⁷⁸. De esta manera, “verdad” y “archivo” encuentran su vínculo.

Dentro del proceso de investigación de Ayotzinapa hubo muchas mentiras, fue un simulacro que trabajó desde una lógica muy bien reconocida dentro del sistema judicial mexicano y que consiste en ocultar, borrar, ignorar. No es una lógica intelectualmente procesada con mecanismos complejos, es una lógica aprendida: se destruyeron las pruebas como un procedimiento rutinario, de burocracia extrajudicial, no se pensó que esto pudiera tener las repercusiones que tuvo. De esta manera se construyó una “verdad histórica”, una conclusión basada en mentiras sin asidero, construida con piezas que nunca encajaron. Aunque en el proceso hubo muchas mentiras, la “verdad histórica” no fue propiamente una mentira, pues la mentira requiere de un ocultamiento de la verdad. La “verdad histórica” se convirtió en la forma por la cual borrar las posibles verdades. Pero ¿cómo es posible hacer frente a este juego entre ficción, “posverdad” y mentira?

Steyerl se preguntó: “¿Y si la verdad no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se encuentra en la configuración material de la imagen?”⁷⁹. Estas preguntas me permitieron centrar el problema de la “verdad” del caso de estudio a partir de la configuración material de la imagen. Para ello se requiere estudiar las imágenes como cosas, como parte del mundo material. En este sentido, la materialidad también aporta un cierto modo de lectura de los registros. De esta manera se direcciona la manera de hacer hablar a los archivos, incluso a las imágenes.

Se puede hacer hablar a las imágenes mediante procesos de materialización. De esta manera, es posible reconstruir los hilos para nuevas formas de narrar y articular reclamaciones de “verdad”⁸⁰. Hay una aproxi-

⁷⁴ Ernst van Alphen, *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014), 18; Derrida, *Mal de archivo*, 34.

⁷⁵ Nava Murcia, *Deconstruir el archivo*, 88- 90.

⁷⁶ Arjun Appadurai, “Archive and Aspiration”, en *Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, eds. Joke Brouwer y Arjen Mulder (Rotterdam: V2_/NAi Publishers, 2003), 15-16.

⁷⁷ Bárbara Barahona Garrido y Hellmuth Herlitz Cifuentes, “Archivos de la represión en Chile: entre el acceso y la desclasificación”, *Serie Bibliotecología y Gestión de Información* 99 (2017), <http://eprints.rclis.org/31495/1/Serie%20N%C2%B099%203.ed..pdf>.

⁷⁸ Jorge Luis Marzo, “Exhumar la verdad y dejar que huela”, en *FAKE, no es verdad, no es mentira*, coords. Jorge Luis Marzo y Marta Arroyo Planelles (Valencia: IVAM, 2016), 13.

⁷⁹ Steyerl, *Los condenados*, 54.

⁸⁰ Marzo, “Exhumar la verdad”, 13.

mación del objeto por su valor documental, de alguna manera archivístico, con un formato de veracidad y con todas las posibilidades hermenéuticas que presenta. La carga afectiva por el objeto no se centra en la política de la memoria y el duelo propiamente, se plantea como evidencia del crimen, que demanda identificación y una historia. El planteamiento político de la reconstrucción de la “verdad” se encuentra, así, en comenzar con las cuestiones materiales⁸¹.

En la pieza que nos ocupa, la materialidad se encuentra en las tecnologías de vigilancia. Y el juego con la “verdad” se encuentra en la forma de interpretación de los datos y en la memoria. Sin embargo, Steyerl plantea que se necesitan ciertos filtros interpretativos para leer los datos, pues está en juego la cuestión de cómo y en qué medida ciertos patrones de lectura se basan en creencias racistas, sexistas y clasistas. A estos filtros ella los llama patrón de discriminación (*pattern of discrimination*). Al aplicar estos filtros se permite la re-creación de los datos y, por tanto, la forma en que re-creamos la realidad⁸².

En consecuencia, Lozano-Hemmer plantea la posibilidad de leer la realidad desde la tecnología biométrica aplicando ciertos filtros interpretativos que permitan otro acercamiento a la construcción de realidad sobre el caso de Ayotzinapa. Por ejemplo, la lectura biométrica desde la horizontalidad y *sousveillance*. En este sentido, Lozano-Hemmer sumerge a los espectadores en la relación de vínculos afectivos, entendiendo afecto desde Suely Rolnik “no en el sentido de cariño, sino en el sentido de ser afectado, perturbado, tocado”⁸³. Esto es diferente de la emocionalidad que puede generar una cierta impulsividad basada en ideas poco objetivas, incluso veraces que, en ocasiones, alejan a las personas de la realidad como sucede desde la “posverdad”.

Aunado a ello, el uso de la fotografía alude al ejercicio de la memoria, no solo como una evidencia fáctica de lo que sucedió. También, en términos de evocación, de hacer pasado, subrayando también sus cualidades intrínsecas y afectivas⁸⁴. Por ello la fotografía juega un papel importante para comunicar lo sucedido en Ayotzinapa y una identidad construida a partir de la memoria. En consecuencia, la forma de presentar las fotografías de los estudiantes exige una reciprocidad para consolidar la memoria de las imágenes que se desea conservar socialmente⁸⁵.

De esta manera, la materialidad y la forma física establecen cierto tono afectivo de las imágenes, es decir, la relación emocional a través de las asociaciones de la memoria personal y colectiva. La pieza como un álbum-fotográfico-objeto se compromete con el cuerpo, lo retemporiza trasladándolo al ahora y reespacializa las fotografías en el lugar de visión del público. La pieza de Lozano-Hemmer se convierte en un artefacto, un arte-hecho-acontecimiento y así, plantea una aproximación a la imagen por su valor documental. Se convierte en una declaración pública de evocación a la desaparición y a la exigencia de un “por-venir” en donde el acto de aparición sea posible⁸⁶.

Conclusiones

Los objetos y las huellas no solo expresan de forma gráfica las lecturas biométricas. También actúan sobre las personas, transforman las autorrepresentaciones, transmutan las relaciones con el espacio y la

⁸¹ Eyal Weizman, Anselm Franke y Forensic Architecture, eds., *Forensis. The Architecture of Public Truth* (Berlín: Sternberg Press, 2014), 67; Pablo Domínguez Galbraith, “Estéticas forenses en México: la arquitectura de lo sensible en el caso Ayotzinapa”, *Revista Académica Estesis* 6, n.º 6 (2019): 93-95, <https://doi.org/10.37127/25393995.41>.

⁸² Hito Steyerl “Data Paranoia How to Make Sense of Pattern Discrimination”, citada por Clemens Apprich *et al.*, *Pattern Discrimination*, 109, 117-118.

⁸³ Marie Bardet, “¿Cómo hacernos un cuerpo? Entrevista con Suely Rolnik”, *Lobo Suelto! Anarquía Coronada*, 8 de mayo de 2018, <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>

⁸⁴ Elizabeth Edwards, “Photographs as objects of memory”, en *The Object Reader*, eds. Fiona Candlin y Raiford Guins (Cambridge: Routledge, 2009), 333.

⁸⁵ Edwards, “Photographs as objects”, 335, 339.

⁸⁶ Edwards, “Photographs as objects”, 339.

temporalidad, ponen en crisis la base epistémica sobre la cual podemos diferenciar lo virtual de lo real⁸⁷. En este sentido, *Nivel de confianza* cuestiona las formas desde las cuales comprendemos el mundo y lo interpretamos.

Por otro lado, Lozano-Hemmer invita a recorrer vínculos afectivos que trastocan las relaciones humanas y las sensibilidades, al grado de girar la conversación no hacia lo que sucedió, sino hacia lo que permite sentir el caso y posibilita dejarse afectar. También viabiliza una nueva forma de re-construir la “verdad”, una “verdad” a partir de la “vulnerabilidad”. Verdades encarnadas también en un cierto horizonte testimonial y humanista, pues facilita la lectura y el diálogo con las personas que se colocan frente a la pieza.

Desde esta mirada, la curaduría se podría entender con base en su etimología, *curare* del latín, cuidar. La pieza no pretende mantener las heridas abiertas o rasgarlas más, pero para que puedan ser curadas, se necesita exponerlas al aire, dejarlas respirar⁸⁸. En este sentido, el artista logra una exposición del caso desde el cuidado. Además, nos comparte sus tejidos más sensibles y busca que los espectadores encuentren ese vínculo y esa experiencia desde su propia corporalidad.

La pieza de Lozano-Hemmer contiene estrategias de resistencia que posibilitan una apertura hermenéutica con información disponible en el dominio público, pues pone mecanismos policiales y de vigilancia al servicio de las víctimas para así, desafiar y resistir la violencia estatal y la tiranía de su “verdad”⁸⁹. Su pieza, además, exige nuevas prácticas de la mirada: exige volver a mirar, interpretar, verificar y decodificar los mensajes y difundirlos más ampliamente.

La categoría de “archivo” posibilitó la apertura a la forma de aproximación a las obras, pues permitió reevaluar el concepto y poder encontrar esas huellas, no solo en los documentos, también las fotografías. Por su parte, la categoría de “posverdad” permitió situar y localizar los juegos de veracidad con los que el Estado se enfrentó a la sociedad civil, sin exigencias claras por parte de la población. Pero, a la vez, fue importante comprender el proceso del Estado para fabricar pruebas, encubrir, borrar y repetir una “verdad” solo para limpiar su reputación, sin importar los grados de verdad o mentira.

De esta manera, hubo mucha más claridad para comprender las continuidades de la violencia por parte del Estado y del sistema que se adecuaba a la borradura. En especial cómo el Estado mexicano no tiene una estrategia clara para la protección de las víctimas en un contexto de “capitalismo gore” que, al dejar a la población sin ninguna protección y al enfrentarse sola frente a la violencia del país, vive la “necropolítica” desde distintos niveles a lo largo del país.

Franco “Bifo” Berardi llama a las formas de resistencia ante el espacio de veridicción impuesto como activismo o *artivismo* mediático. En él la resistencia no se centra en solo decir la verdad, sino, más bien, en construir escenarios mitológicos capaces de mantener activas las capacidades cognitivas creativas, éticas y estéticas⁹⁰. Desde esta perspectiva, fue importante comprender cómo el arte posibilita nuevas lecturas, amplía la visibilización de este tipo de problemáticas y también permite una mirada que se aleja de la lógica fetichista de la violencia y de “otrorizar” los acontecimientos que suceden en geopolíticas distintas al Primer Mundo.

Considero importante hablar de estos temas, pero también visibilizar las etiquetas con las cuales se mira a las periferias, las fronteras, lo limítrofe y los lugares invisibilizados. Así se podrá comenzar a leer la diversidad de geopolíticas con categorías más enfocadas a las realidades locales, sin olvidar su relación, inevitable, con lo global. No se pretende utilizar las mismas categorías o unas opuestas, más bien poner en

⁸⁷ Mara Polgovsky Ezcurra *et al.*, *Reality Machines: An Art Exhibition on Post-Truth* (México: Tecolotl Press, Gato Negro y Cambridge: CRASSH, CLAS, Universidad de Cambridge, 2018), 18.

⁸⁸ Aurelio Meza, “Curar saberes difíciles. Arte y curaduría en contextos violentos: el caso Ayotzinapa”, *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* 12, n.º 21 (2017): 29, <https://doi.org/10.14483/21450706.11903>.

⁸⁹ Eyal Weizman *et al.*, *Forensis*, 11.

⁹⁰ Citado en Marzo, “Exhumar la verdad”, 24.

crisis los modos epistémicos de construir la realidad actual que sesga las relaciones a partir de las ideologías racistas, machistas o esencialistas. El arte es un lugar también limítrofe y fronterizo que trastoca lugares epistémicos distintos y diversos y que puede llegar a posibilitar esta apertura hermenéutica que tanto se necesita.

ISIS MARIANA YÉPEZ ROGRÍGUEZ es graduada en Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y técnica en Museografía y restauración por la UNAM, habiendo realizado prácticas en el Museo Frida Kahlo de la Ciudad de México. Obtuvo el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM).

Realizó prácticas profesionales de grado como asistente editorial en el Instituto de Investigaciones Estéticas sobre la Universidad y la Educación (IISUE) (octubre 2012 – julio 2013). Trabajó en Programas Públicos del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México (MUAC) (enero 2013 – julio 2014) y realizó prácticas extracurriculares de Máster en IvoryPress, Madrid (noviembre 2018 – febrero 2019). Ha formado parte del equipo curatorial de la exposición de *Modernidades extraviadas. Bauhaus y España* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

Ha publicado artículos en *Cultura Colectiva* “El artista de lo inmaterial y efímero: Tino Sehgal” (2016); en la revista *Acta*, “La teatralidad de la imagen: tortura y resistencia” (2018) y en la revista *Capitel*: “La voluntad del deseo, cuerpo afectividad y pedagogía” (2018), “Pedagogías nómadas y la fuerza del caminar” (2019) y “El silencio como performance” (2020).

Email: isismyr@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8507-5789>

La entrada de la IA en la *querelle* de lo falso. Una aproximación al arte generativo y al estatus de la ficción

The entry of AI into the query of the false. An approach to generative art and the status of fiction

Jorge Luis Marzo y Roc Albalat
BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona

Fecha de recepción: 4 de noviembre de 2020
Fecha de aceptación: 29 de julio de 2021

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 33, 2021, pp. 83-99

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.004>

RESUMEN

Los actuales sistemas de inteligencia artificial (IA) están catalizando el proceso de transformación de los regímenes de verdad que regulan difusamente la sinceridad y veracidad de los enunciados públicos. La crisis en los formatos homologados de credibilidad ha venido acompañada de un influyente relato de gobernanza matemática, en un escenario permanente de incertidumbre y volatilidad. En el ámbito de la producción artística, este proceso está siendo redirigido en busca de nuevas posibilidades de reflexión o de activación de las viejas cuitas de lo falso, lo aparente y lo probable. Paralelamente, los avances en la computación generativa cuestionan el estatus tradicional de la propia idea de ficción y de su condición estética. Aquí se verán algunos efectos de la adopción de la IA en la exploración de los regímenes de verdad y de sus instrumentos de validación.

PALABRAS CLAVE

Inteligencia artificial. Régimen de verdad. Arte. Política cultural. Redes generativas.

ABSTRACT

The current systems of artificial intelligence (AI) are catalysing the process of transformation of the regimes of truth that diffusely regulate the sincerity and veracity of public statements. The crisis in the standardised formats of credibility has been accompanied by an influential narrative of mathematical governance, in a permanent scenario of uncertainty and volatility. In the field of artistic production, this process is being redirected in search of new possibilities of reflection or activation of the old problems of the false, the apparent and the likely. At the same time, advances in generative computing question the traditional status of the idea of fiction itself and its aesthetic condition. Here we will see some effects of the adoption of AI in the exploration of truth regimes and their instruments of validation.

KEY WORDS

Artificial Intelligence. Truth regime. Art. Cultural policy. Generative networks.

Introducción

Los actuales sistemas de inteligencia artificial están protagonizando un acelerado proceso de transformación de los instrumentos de veridicción, entendiendo estos como el conjunto de dispositivos socioculturales, legales y biotécnicos que regulan la sinceridad y veracidad de los enunciados públicos, así como su implementación colectiva con valor vinculante¹. La crisis en los formatos homologados de credibilidad, definida durante los últimos años mediante el término de “pos-verdad” (un lenguaje comunicacional ya no adscrito a fortalezas de sentido –verdad, veracidad, mentira o engaño– sino a nuevos modelos de apariencia como la sinceridad, la confianza o la autenticidad²), ha tenido como uno de sus efectos más sobresalientes el surgimiento de una serie de discursos amalgamados en torno a modelos matemáticos que se ofrecen como soluciones radicalmente objetivas de gobernanza en un marco permanente de incertidumbre y volatilidad.

Frente a las dinámicas centrífugas que parecen sucederse al “abandono de lo real” (la sustitución de lo factual por lo posible) y la rápida promoción y competencia industrial de los lenguajes subjetivos del deseo, la inteligencia artificial se propone, entre amplios círculos económicos, industriales y científicos, como la piedra angular de una nueva arquitectura centrípeta de referencia capaz de gestionar neutra y desapasionadamente la realidad factual a través de la minería masiva de datos y de su inferencia en patrones, modelos y predicciones. La aplicación de estos modelos computacionales es ya generalizada en vastos órdenes de la industria política, científica, económica e informativa, impregnados de un fuerte espíritu anti-teórico derivado de las sospechas de la nueva economía de datos sobre la función de las ciencias sociales y de las humanidades en la gestión de los imaginarios culturales.

En el ámbito de la economía cultural, los efectos de su implementación también se empiezan a notar. Más allá de programas de gestión comercial de contenidos y audiencias, el uso de la inteligencia artificial como medio de expresión por parte de la industria cultural y de los artistas ha despertado un gran interés y debate público, que también concita una nueva *querelle* sobre el estatus de la ficción, de la que nos vamos a ocupar aquí. Los recientes avances en redes neuronales artificiales, con su triple capacidad de presentar ilusiones indiferenciables de los estímulos no simulados, de producir efectos de realidad con evidentes repercusiones de competencia pública, y de inferir y prescribir formas pasadas y futuras de producción, de recepción y de indexación, suponen una actualización radical –acaso superación– de algunos de los fenómenos centrales de la producción cultural posmoderna, ya sea audiovisual o literaria. Con este objetivo se analizarán obras vinculadas al arte generativo que pertenece a la rama más actual de la inteligencia artificial, centrada en el aprendizaje automático o *machine learning*. En dichas obras, el aprendizaje o entrenamiento constituye el modo de indicar a la máquina qué tipo de resultados son deseados: mediante un masivo corpus de imágenes (o textos) las arquitecturas algorítmicas de la máquina adquieren autonomía para predecir y producir las tareas indicadas. En cada caso, el entrenamiento está orientado a generar una imagen o un texto de unas determinadas características.

En las próximas páginas, y a través de diversa casuística, se analiza este proceso por el cual la acelerada flexibilidad de los límites entre ficción y factualidad producida por masivas herramientas de programación inteligente conduce a nuevos retos y horizontes en el ámbito de la producción creativa, emplazando a esta en una encrucijada en la que tiene la oportunidad emergente de convertirse en una actriz relevante en el necesario debate sobre los instrumentos de validación existentes en los actuales regímenes de credibilidad.

¹ Dado que nuestro interés en este texto es explorar el efecto de la IA en los mecanismos de veridicción de los enunciados creativos, utilizaremos indistintamente los términos “régimen de credibilidad” y “régimen de verdad”, aun entendiendo que el primero define una fenomenología instrumental y lingüística, mientras el segundo la amplía al dominio de la filosofía metafísica. En este sentido, nos guiamos por los principios de veridicción fijados por Michel Foucault y Algirdas Greimas, autores citados a lo largo del texto, que señalan la dificultad de establecer conclusiones diferenciadas en el empleo procedimental de ambos conceptos. En resumen, al ocuparnos de las tecnologías de veridicción, entramos en el dominio de los regímenes de credibilidad, cuyos efectos son estructurales en la constitución de las condiciones de verdad de cualquier discurso público.

² Para un repaso sobre la genealogía de los discursos de la posverdad, ver Jorge Luis Marzo, *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (Madrid: Cátedra, 2018).

El marco: los dispositivos de veridicción

La literatura reciente sobre la influencia de la falsedad, la mentira y el engaño en el sistema comunicacional actual es notablemente abundante³, especialmente en relación a una serie de factores que ya fueron conceptualizados al principio de la posmodernidad, a caballo entre la década de 1970 y 1980 y al hilo de la ruptura del marco epistemológico moderno, pero que han cobrado en la última década especial relevancia bajo criterios de causalidad técnica: el impacto de las Redes Sociales de comunicación en la esfera pública; la masiva aplicación de técnicas psicométricas en los interfaces de comunicación, que individualizan los enunciados en relación a los propios deseos (la llamada “economía de la atención”⁴); el progreso en las técnicas digitales de falsificación; o la influencia de las denominadas “políticas utilitaristas” de la verdad, que establecen la bondad de los enunciados en relación a la consecución de unos determinados resultados productivos.

Sin embargo, los estudios sobre la falsedad como factor de política creativa en las artes y en la literatura han suscitado un interés menos lineal. El hecho de plantear la falsedad como una actriz relevante de la producción cultural presenta el problema de los límites de los aparatos de verificación y legitimación tradicionalmente adscritos a la creación artística, vinculados al establecimiento de la autoría, la originalidad, el formato y la propiedad. De ahí que, la academia, como agente central de esos sistemas de autenticación, haya sido renuente a este tipo de estudios. Aunque tradicionalmente buena parte del debate se ha concentrado en las causas y efectos de la falsificación comercial, recientes exploraciones sobre la cuestión de lo falso han sobrepasado las estrictas categorías de lo legal, para expandirse hacia territorios de análisis y crítica de los propios regímenes de verdad. De esto se han ocupado especialmente las prácticas *fake*, o de “veroficción”, que esconden su carácter ilusorio y cuya recepción se considera factual hasta que se desvela su naturaleza ficticia. La literatura sobre la importancia de lo falso como motor creativo y político puede fácilmente trazarse en el ámbito literario, cinematográfico y finalmente plástico, por ese orden⁵.

Algunos aspectos centrales de esos estudios orientados hacia la producción literaria y plástica, en especial la constitución liminar del autor falsario y el estatus de su producto en los marcos de legitimidad y autoridad al uso, vuelven a ponerse sobre el tapete tras la irrupción de la computación como un nuevo actor competente en la génesis creativa y en la industria cultural. Entre estos aspectos, cabe resaltar el asunto de la autoría de una obra realizada mediante inteligencia artificial, esto es, mediante un programa que aprende y acaba siendo capaz de expresarse con autonomía; la conveniencia de explicitar su condición artificial; o la competencia de su concurso público en las mismas condiciones que los creadores humanos.

En España, este debate ya surgió a finales de los años 1980, en el marco de las primeras exposiciones sobre arte y nuevas tecnologías, que suscitaron preguntas sobre los emplazamientos estéticos, la competencia de la crítica tradicional, y la conversión de las máquinas de fuerza en ingenios de conocimiento⁶. Sin embargo, el reciente progreso acelerado de las tecnologías informáticas de reconocimiento, fabricación iconográfica y autogeneración emplazan la cuestión en un orden de escala distinto. Mientras décadas atrás el debate contemplaba el papel de las nuevas tecnologías en el mercado de la industria cultural, hoy parece

³ Ver Lee McIntyre, *Post-Truth* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2018); Roberto Aparici y David García Marín, *La posverdad. Una cartografía de los medios, las redes y la política* (Barcelona: Gedisa, 2019); Matthew D’Ancona, *Posverdad: La nueva guerra en torno a la verdad y cómo combatirla* (Madrid: Alianza, 2019); Jordi Ibáñez, ed., *En la era de la posverdad* (Valencia: Calambur, 2017); Juan Jacinto Muñoz Rengel, *Una historia de la mentira* (Madrid: Alianza, 2020).

⁴ Yves Citton, *Pour une écologie de l’attention* (Paris: Éditions du Seuil, 2014).

⁵ Ver Joaquín Álvarez Barrientos, *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas* (Madrid: Abada, 2014); Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, *F is for Phony: Fake Documentary and Truth’s Undoing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006); Anthony Grafton, *Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental* (Barcelona: Crítica, 2001); K.K. Ruthven, *Faking Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); Doro Wiese, *The Powers of the False. Reading, Writing, Thinking Beyond Truth and Fiction* (Evanston: Northwestern University Press, 2014); Marzo, *La competencia de lo falso*.

⁶ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 614-20.

más encauzado al establecimiento de una suerte de ontología sobre la condición cultural misma de esos procesos, sobre su función en los nuevos paradigmas de verdad y acerca de su agencia en las mutaciones de los sistemas comunicacionales.

Algunos de los programas pioneros en el uso de la Inteligencia Artificial como forma cultural autónoma —desde el sistema ELIZA, diseñado en el MIT entre 1964 y 1966 por Joseph Weizenbaum para realizar conversaciones con humanos⁷, hasta *Portrait One*, la instalación interactiva de Luc Courchesne de 1990⁸— revelaron que el patrón principal en la interpretación de su uso no era la calidad lógica de sus resultados, sino la facilidad con la que los interlocutores humanos atribuían sentimientos humanos a la máquina. Esto es, los usuarios no emplazaban el proceso desde una óptica técnica, sino empática, o lo que es lo mismo, interpretaban la inteligencia del dispositivo desde el reconocimiento de la sinceridad, no de la veracidad. Los hechos o argumentos pasaban a un segundo plano ante la presencia de la frágil humanización de la máquina. Esta circunstancia plantea una serie de cuestiones no menores: ¿Está la (programación de la) máquina ficcionando su sinceridad para ganarse la simpatía de los usuarios? ¿Es la sinceridad un atributo inestimable para que los humanos otorguen a la máquina un estatus cultural? En resumen, ¿cómo se interpreta un enunciado aparentemente inteligente en un marco cultural, y cómo afecta su definición a la interpretación de los procesos y productos creativos?

El uso de la computación a fin de desarrollar una reflexión creativa sobre el régimen de verdad conllevó desde sus orígenes una declinación sobre las condiciones lingüísticas de todo enunciado, reflejando lo que desde los años 1970 se han venido en llamar los marcos de veridicción. Una parte importante y especialmente fructífera del análisis moderno del binomio verdad/mentira se ha conducido a través de la disección, o mejor, deconstrucción, de la relación entre veracidad y sinceridad. Ahí están los testimonios de Nietzsche, Freud, Arendt, Foucault, Derrida, Kristeva o Greimas⁹. Para Greimas, el “contrato de veridicción” es el dispositivo que determina en qué condiciones creemos decir la verdad o aceptamos como verdaderos los discursos ajenos. La veridicción nada dice sobre la veracidad, no cuenta qué es verdad o no, sino que describe las condiciones por las que establecemos nuestras confianzas y difidencias, habla de la sinceridad. Esta apuesta por el análisis de la veridicción en los círculos post-estructuralistas estuvo claramente orientada a oponerse a una consideración pragmatista de la verdad, la cual basa su homologación en función de la mera utilidad, al menos desde la formulación más argumentada de la escuela filosófica estadounidense, de gran influencia en el discurso industrialista¹⁰. Vale la pena recordar aquí la valoración que hiciera del pensamiento utilitarista William James, uno de sus principales promotores, en 1907:

El mundo pragmático de ver las cosas debe su esencia al hundimiento que se ha producido en los viejos conceptos de verdad científica en los últimos cincuenta años [...] Hay tantas geometrías, tantas lógicas, tantas hipótesis físicas y químicas, tantas clasificaciones, cada una de ellas buena para muchas cosas pero no para todas, que hemos comprendido que incluso la fórmula más cierta puede ser un artificio humano y no una transcripción literal [...]. En nuestro ambiente actual flota la sospecha de que la superioridad de una de nuestras fórmulas sobre otras debe

⁷ Joseph Weizenbaum, *Computer Power and Human Reason: From Judgement to Calculation* (Nueva York: Freeman and Company, 1976).

⁸ Sobre este trabajo, ver los catálogos online del ZKM (Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe) y de la Fondation Daniel Langlois (Montreal), consultados el 25 de octubre de 2020, <https://zkm.de/en/artwork/portrait-one>; <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=157>.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Madrid: Anaya, 2012); Sigmund Freud, *El yo y el ello* (Madrid: Amorrortu, 2016); Hannah Arendt, *Verdad y mentira en la política* (Barcelona: Página Indómita, 2017); Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas* (Barcelona: Gedisa, 2003); Michel Foucault, *Obrar mal, decir la verdad* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014); Jacques Derrida, *Historia de la mentira* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002); Julia Kristeva, *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico* (Madrid, Fundamentos, 2010); Algirdas Greimas, *Del sentido*, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1983).

¹⁰ Sus principales protagonistas fueron John Dewey, William James y Richard Rorty. Sobre la escuela pragmatista y el debate que suscitó, ver Pascal Engel, *¿Qué es la verdad? Reflexiones sobre algunos truisms* (Buenos Aires: Amorrortu, 2008).

consistir no tanto en su “objetividad” literal cuanto en sus cualidades subjetivas, es decir, su utilidad, su “elegancia” o su congruencia con nuestras creencias restantes¹¹.

La adopción del relativismo como fuente alternativa de legitimidad abrió una serie de puertas que serán ampliamente transitadas durante los últimos años en el marco del debate sobre la pos-verdad. El objetivo último del pragmatismo es proponer un nuevo conjunto de instrumentos capaces de circunvalar tanto la pretensión de objetividad del discurso científico como el secuestro privado del lenguaje público. De este modo, el “pensamiento elegante” requiere de una redefinición de la comunidad parlante, de una reformulación del contrato social por el cual los actores y actrices se adhieren a una comunidad de la sinceridad equiparable a la comunidad técnica y científica de la veracidad. El discurrir post-estructuralista enfrentará estas posiciones al considerarlas propuestas que fomentan la manipulación de la opinión pública y favorecen una condición biopolítica de la verdad, en la medida en que los sujetos no solo son obligados a hacer suyos los principios de adhesión jurídicamente establecidos sino que deben apropiarse de las nuevas técnicas determinadas y prescritas de subjetivación y sinceridad para poder competir con éxito en un mercado de enunciados.

Jacques Derrida, citando en 1995 un texto del historiador de la ciencia Alexandre Koyré de 1943 sobre la función política de la “mentira moderna”, señalaba el peligro de las políticas “pragmatistas o activistas” de la verdad puesto que persiguen la creación de “lenguajes instituyentes y realizativos” en base a técnicas testimoniales y no a pruebas, frente a los cuales propone que sean siempre interpretados de forma abierta, “a la vez como oportunidad y como amenaza, sin lo cual solo nos quedaría el desarrollo irresponsable de una *máquina programática*”¹². Hoy, la IA, un lenguaje marcadamente instituyente, prescriptor y productivista, no solo es la protagonista principal de la economía del *big data*, sino que se ha constituido en uno de los modelos más recurrentes en el debate sobre las nuevas gobernanzas, en el que se presenta exento de muchas de las percepciones negativas que la computación ha arrastrado tradicionalmente cuando esta se ocupa de la “física social”. La interdependencia de la economía global, de los ecosistemas naturales y de la bio-conectividad digital se exhiben como argumento para una defensa cerrada de la inteligencia artificial –la gobernanza matemática– como una ciencia de la complejidad capaz de disipar la confusión y de aglutinar a su alrededor una nueva comunidad en la que prima una objetividad radical, fruto, por un lado, de la adopción socialmente homogénea de formas de decir procesables por las máquinas (interfaces), y por el otro, de las nuevas capacidades técnicas de procesado en masa de toda subjetividad a fin de inyectarla en una lógica productiva (predicción).

No obstante, esa defensa de una condición hiper-lógica del algoritmo como instrumento solvente de lo complejo enfrenta importantes matices en el ámbito de la ficción y de la creación, prácticas habitualmente implicadas en procesos imaginativos tendentes a explorar la relación oculta de las cosas, y, por ello, coincidentes con una de las principales premisas de la IA: revelar los patrones invisibles e inferir escenarios de posibilidad. La caracterización de la IA como una agente desveladora parece comprometer algunos de los estatutos en los que se asienta la producción cultural, aunque, al mismo tiempo, devenga un nuevo instrumento de creación. Entre estos ejes, muchos artistas, pensadores y activistas están desplegando procesos fértiles que iluminan con gran propiedad la transformación de los regímenes de verdad.

El colapso del contexto: desplazamientos en los estatutos culturales

El creciente papel de la IA como dispositivo de veridicción es inversamente proporcional al decrecimiento de la función de las ciencias humanistas en el actual pensamiento positivista. El “malestar post-

¹¹ William James, *El significado de la verdad* (Buenos Aires: Aguilar, 1957), 88-89.

¹² La cursiva es nuestra. Derrida, *Historia de la mentira*, 84.

teórico” surge del anti-intelectualismo imperante en sectores universitarios y en empresas tecnológicas gestionadas mediante economías de producto, y que ha permeado en las instituciones públicas que premian la investigación tecno-orientada y resultadista¹³. Estos relevantes sectores consideran que las conclusiones de las humanidades en la exploración de la vida son especulativas en comparación a las nuevas capacidades que ofrecen los sistemas artificiales, muy hábiles en la creación de patrones de interpretación. No es casual, pues, que estos discursos se sitúen a la estela del positivismo estadístico que impregnó las ciencias sociales cuando estas se formaron en el siglo XIX, puesto que se sostienen sobre una metodología de cuantificación cuyos porcentajes prescribirán un diagnóstico, lo que August Comte llamó “física social”. Una de las principales tesis esgrimidas en estos círculos influyentes es que estamos asistiendo al fin de la teoría clásica de las ciencias y alumbrando una nueva era exenta de imprecisión y cuyo paradigma principal es la ausencia de subjetividad en la recogida de los datos y en la inferencia de resultados¹⁴. En el lenguaje del puro dato, no diluido por “las difusas ideologías” de las humanidades, se abre un mundo sin porqués “en el que no caben las hipótesis”¹⁵.

Estas ciencias progresan en un marco de permanentes sospechas sobre los efectos del lenguaje, estando este desencarnado de todo referente objetivo. Así, ofrecen un nuevo valor de inteligibilidad para averiguar lo que ocurre tras el velo de la confusión y la desorientación. La agencia y potencia políticas de la IA en el marco del “capitalismo cognitivo”¹⁶ son formuladas cada vez más mediante la apelación a una serie de líneas de pensamiento que, aunque aparentemente guardan relación con ellas, no garantizan ninguna transparencia bajo la premisa de una potente contemporaneidad capaz de captar los entresijos del tiempo presente en tiempo real: esto es, la IA suspende la “distancia” y presenta sus inferencias como evidencias epistemológicas. Esa capacidad agencial de producir sentido instantáneo donde los humanos solo ven ruido se proyecta como una de las características principales de los nuevos actores inteligentes y de su papel competencial y cultural.

En esta dirección cabe entender el nuevo “animismo computacional”¹⁷ que otorga a los algoritmos la facultad de una agencia posthumana, subvirtiendo los principios esenciales del posthumanismo neo-materialista, al menos tal y como han sido formulados por sus principales impulsoras, como es el caso de Rosi Braidotti¹⁸, o más lejanamente, en las tesis de Félix Guattari sobre la “autopoiesis maquinista”¹⁹, que consideraba de forma abierta y constructiva la posibilidad de que organismos artificiales pudieran auto-organizarse y crear lógicas creativas y discursivas. Los discursos desarrollados en los dominios mercantilistas toman prestado del pensamiento post-humanista solo una parte de sus nociones centrales, como la homologación de las agencias de objetos, animales, máquinas y ecosistemas en relación al dictado antropocéntrico, con el objetivo declarado de unificarlas en un nuevo “reino de los datos”, cuya gobernanza se propone unitaria. Sin embargo, el animismo tecnológico obvia la crítica frontal del pensamiento post-humanista hacia cualquier forma de univocidad o de esquematización de los análisis y los diagnósticos de la vida social, así como reniega de la crucial necesidad de plantear toda exploración de la vida desde una perspectiva situada y socialmente vinculada y vinculante a fin de que las conclusiones reflejen las condiciones de existencia del tejido mismo del objeto explorado.

¹³ Ver Rosi Braidotti, *Coneixement posthumà* (Barcelona: Arcàdia, 2020), 33-47.

¹⁴ En una dirección crítica ver Luca Gammaitoni, Angelo Vulpiani, *Perché è difficile prevedere il futuro* (Bari: Dedalo, 2019); en una dirección favorable ver Alessandro Vespignani, *L'algoritmo e l'oracolo* (Milán: Il Saggiatore, 2019).

¹⁵ Chris Anderson, “The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete”, *Wired*, 2008, consultado el 28 de septiembre de 2020, <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>.

¹⁶ Tentativa conceptual que define la rentabilización de las esferas de la comunicación o interacción social. Una actividad económica orientada a nuevas parcelas de la actividad humana, antes pertenecientes al ámbito de la socialización extralaboral, que pasan a ser codificadas, cuantificadas e intercambiables. Ver Olivier Blondeau *et al.*, *Capitalismo cognitivo* (Madrid: Traficantes, 2004).

¹⁷ El crítico de arte Anselm Franke definió del siguiente modo el animismo industrial: “El animismo había dotado a las cosas de alma; el industrialismo convierte las almas en cosas”. La cita se encuentra en el siguiente libro, que además cubre una rigurosa crítica a este fenómeno: Stephen Wolfram, *A New Kind of Science* (Champaign: Wolfram Media, 2002).

¹⁸ Braidotti, *Coneixement posthumà*.

¹⁹ Félix Guattari, *Las tres ecologías* (Valencia: Pre-Textos, 1990).

Es notorio el interés de grandes sectores de la economía del conocimiento desarrollada bajo el capitalismo cognitivo en la idea de que las máquinas puedan convertirse en auto-fabricantes de sentido en un mercado de afectos y de sinceridad como el actual. La IA convierte a las máquinas en simulacros psicológicos, que se expresan con sinceridad y proximidad, resultado del exhaustivo conocimiento acumulado del entorno cuya mera existencia y registro se presenta como evidencia. El alcance de estas lógicas neo-conductistas se aprecia en el acelerado proceso de antropomorfización de la iconografía computacional, desde robots a bots y avatares, y se define por la creencia en que el aprendizaje de las lógicas ficcionales en la creación de un personaje es lo que hace inteligente a la máquina.

Los efectos de estas tendencias semio-técnicas en la definición de estatus cultural son grandes, y más, en una economía de los afectos²⁰. En entornos positivistas que interpretan la tecnología como el medio neutro y confiable de hacer frente a la realidad, es habitual apelar a una concepción de la cultura y de la vida ya exenta de tensiones ideológicas y regida exclusivamente por ciencias psicométricas y ecométricas capaces de predecir y gestionar²¹. El problema del contexto asume aquí un rol central, en especial cuando este se interpreta como portador contaminado de unas ciencias sociales ajenas a la objetividad matemática adscrita a la IA. Autores como Berardi o Citton, a la estela del post-estructuralismo, han puesto el acento en que el “colapso del contexto” se debe a que las máquinas obligan a un desplazamiento de los valores en los criterios de interpretación lingüística, que pasa de la semántica a la sintaxis, para así dar cumplida respuesta a la lógica conectiva de la informática²². Por su parte, autoras como Daston, Galison, Latour o Haraway, plantean el surgimiento de las lógicas exógenas a los humanos a la luz de la habilitación de un sujeto objetivo a fin de establecer la veracidad y factualidad de las demostraciones científicas, figura que Haraway denomina “testigo modesto”, exento de todo lo “trascendental o mágico” y exacto reflejo de la claridad y pureza de sus procedimientos, que, sin embargo, es “inconsciente de las complejas capas de la propia situación histórica colectiva en los aparatos para la producción del conocimiento”²³. Esa inconsciencia se manifiesta primero y sobre todo en la des-empatía de ese testigo imparcial a la hora de representar los propios cuerpos de los que se nutre. Tal y como señalan Jordana y Rispoli, “las interfaces manifiestan la verdad a partir de una particular organización de lo sensible; cómo los datos, licuados en el amable tejido de las interfaces, acaban siendo asumidos como vehículos de una mayor verdad que los cuerpos de los que han sido extraídos”²⁴.

La postulación de una inteligencia artificial cuya ingente capacidad de procesar datos e inferir resultados relegue a un segundo plano la necesidad de hipótesis, y con ello, la necesidad de inputs ideológicos, políticos, o culturales, refleja una regresión hacia relatos y dominios de carácter mágico, en los que la experiencia del vaticinio se conduce siempre mediante la cancelación de todo contexto, y cuyo valor principal se define por el aislamiento de toda influencia exterior²⁵. En esta dirección, cabe también entender la lógica del *black box*, o caja negra, que define la dificultad entre los programadores, cuando no imposibilidad, de interpretar

²⁰ La economía de los afectos define la tendencia tanto en los mercados como en el dominio de las ciencias sociales a establecer un papel preponderante de las emociones particulares en detrimento de las vinculaciones sociales, con los efectos que ello tiene en la constitución de enunciados con voluntad de competencia pública y de condición vinculante. Ver Frédéric Lordon, *La sociedad de los afectos. Por un estructuralismo de las pasiones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2018).

²¹ Esta tesis ha sido largamente defendida en las universidades norteamericanas de ingeniería informática a partir de lecturas de autoras como Ayn Rand, quien definió durante los años 1970 la técnica como una práctica objetivista que debe desarrollarse bajo el precepto moral de la igualdad cultural. Para una visión actualizada de este pensamiento, ver Vespignani, *L'algoritmo*.

²² Franco Berardi, *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017); y Citton, *Pour une écologie*.

²³ Lorraine Daston y Peter Galison, “The Image of Objectivity”, *Representations* 40 (Special Issue: Seeing Science, 1992): 81-128, <https://doi.org/10.2307/2928741>; Bruno Latour, *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos* (Madrid: Alianza, 1995); Donna Haraway, *Testigo modesto segundo milenio hombre hembra* (Barcelona: UOC, 2004), 66 y ss.

²⁴ Ester Jordana Lluch y Ramon Rispoli, “La interfaz como *alesthesis*: la verdad como organización sensible”, *Artnodes* 24 (2019): 13-21, <https://doi.org/10.7238/a.v0i24.3289>. Sobre desencarnamiento entre cuerpo y dato, ver la investigación de Jara Rocha y Femke Snelting titulada *Possible Bodies*, consultado el 29 de octubre de 2020, <https://possiblebodies.constantvzw.org/inventory/>, y Catherine D'Ignazio y Lauren Klein, *Data Feminism* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2020).

²⁵ Para una defensa de estas lecturas, ver Anderson, “The End of Theory”.

desde el exterior el proceso de aprendizaje de los algoritmos. Este es uno de los principales argumentos para equiparar la inteligencia humana y la artificial, y justificar la naturalidad de la segunda: del mismo modo que acaso no es necesario ni podemos conocer la dinámica interna que produce una obra de arte, tampoco lo es saber la dinámica última de un dispositivo inteligente que realiza las cosas que se le piden. Así, la aparición de un arte generativo, en el sentido de un arte total o parcialmente creado a través de un sistema autónomo de tipo computacional, resume una serie de características que lo emplazan en la encrucijada del viejo debate sobre la relación y dependencia de la obra y su contexto de producción e interpretación; sobre los vínculos y equivalencias entre dato, resultado y procedimiento, sobre las condiciones de veridicción por las cuales se establece la verosimilitud, la ficción o la veracidad. De ahí, las palabras de Sheila Jasanoff, lingüista y científica social, en relación a la necesidad de nuevos estatutos de la ficción: “Consideramos ficción lo que no tiene la infraestructura que sostiene un hecho [...] Quien determina esta distinción es quien tiene el poder de hacer legítimo algo [...] Hemos de reconsiderar qué es un hecho y qué una ficción”²⁶.

Espectrología: el renovado estatuto de la ficción

Tradicionalmente, la cuestión sobre la función y constitución de los valores de objetividad, veracidad y falsedad se ha emplazado en dominios vinculados a la lógica lingüística y a sus importantes derivaciones en la esfera política y científica. Sin embargo, la iconografización del lenguaje contemporáneo –la acelerada conversión de los alfabetos escritos en alfabetos visuales interactivos– ha situado a las ciencias de la imagen como un actor esencial en la nueva vertebración de esos valores. Esta mutación ha comportado desplazamientos importantes en el modo de explorar los regímenes de credibilidad.

En las últimas décadas, los estudios de corte espectrológico, que se ocupan de lo aparente y no solo de lo visible (desde Derrida hasta Harun Farocki), han aportado perspectivas sobresalientes sobre la gestión del mundo bipolar de imágenes buenas y malas, verdaderas y falsas, al hilo de las visiones platónicas sobre las imágenes no binarias y que no pueden, en rigor, ser consideradas veraces o mendaces, los famosos *phantasmata*: “que no son en sí mismas verdades o enunciados verdaderos, pero tampoco son errores, engaños, falsos testimonios o perjurios”²⁷.

Esta apertura hacia una concepción no maniquea de la imagen ha tenido relevantes consecuencias a la hora de establecer diagnósticos contemporáneos sobre la agencia y ontología de la visualidad como nuevo fenómeno regulador de la credibilidad. Así, las diferentes variantes post-estructuralistas francesas del último tercio del siglo XX (fundamentalmente Derrida, Jacques Lacan y Gilles Deleuze²⁸) han abonado una lectura posibilista en relación a la constitución y competencia de las imágenes que no responden a lo real pero tampoco son falaces. Son signos que han roto sus equivalencias referenciales pero no por ello son menos competentes. La *Hantologie* de Derrida (una ontología del simulacro) abrió las puertas a una re-interpretación de lo falso no como opuesto solamente a la verdad sino también a la mentira. Se formulaba la idea de la ficción “desbordada” como un fenómeno transductor capaz de traducir singularidades no referenciales en espacios de posibilidad, más allá de los fenómenos estéticos.

Sin embargo, ese posibilismo radical se presentaba al mismo tiempo como un instrumento turbador en relación a los mecanismos de confianza y sospecha con el que una sociedad se vincula a su propia esfera pública.

²⁶ Palabras de Sheila Jasanoff, citada en la conferencia de Andreu Belsunces “Génesis-ficción de la industria tecnológica: poder, expectativas y capital”, impartida en la Fàbrica de Creació Fabra i Coats el 15 de octubre de 2020, dentro del programa de la *Biennial del Pensament 2020*, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona.

²⁷ Derrida, *Historia de la mentira*, 10.

²⁸ Sobre la espectrología y sus genealogías, ver Fabián Ludueña, *Principios de espectrología. La comunidad de los espectros II* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016); Ana Carrasco, *Presencias irReales* (Madrid: Plaza y Valdés, 2016); y Jorge Luis Marzo, ed., *Espectres* (Barcelona: ICUB, 2017).

Stanisław Lem, el renombrado escritor polaco de ciencia ficción, planteó en uno de sus escasos libros de ensayo, titulado irónicamente *Summa Technologiae* (1964), el horizonte de un mundo en el que fuera indistinguible la expresión sensible de la realidad de la fabricación artificial de la misma gracias al grado de verosimilitud de la segunda²⁹. Partiendo del concepto “fantomática” (*phantomatics*), en sintonía con la fenomenología de inspiración husserliana, y adelantando importantes cuestiones semióticas de la escuela boloñesa y de la espectrología derridiana y de Baudrillard, Lem presentó el problema de “la introducción del humano en un mundo de experiencias cuya falta de autenticidad no puede ser detectada”. El efecto más notorio de esta suposición no es ya la competencia de lo falso, que se presenta con plena autoridad, sino la imposibilidad de articular una comunidad de referencia a la hora de distinguir entre verdad y mentira en un universo de aparentes sinceridades:

La principal debilidad de todos los esfuerzos centrados en descubrir el verdadero estado de los acontecimientos radica en el hecho de que una persona que tiene sospechas sobre la irrealidad del mundo en el que vive debe actuar por su cuenta. Esto se debe a que cualquier acto de recurrir a otras personas en busca de ayuda es, o más bien puede ser en realidad, un acto de alimentar la máquina con información estratégicamente valiosa [...] que va a explotar para mejorar nuestra creencia en la realidad de nuestra experiencia³⁰.

El estatuto de la ficción se presenta en este marco con una serie de variables marcadamente opuestas a los ejes sobre verdad y mentira, realidad y ficción que tradicionalmente habían marcado su debate. El problema del *black box*, de la dificultad en establecer la lógica interna de cualquier enunciado, se dirime también ahora en una mayor imposibilidad para determinar la cualidad del emisor, su perspectiva situada y emplazada, abriendo así las puertas a nuevas redefiniciones de lo falso, en las que la impresión del binomio verdad/mentira se diluye, y fomentando fórmulas ampliadas del carácter concursal del espectro, del simulacro con capacidades de generar una agencia propia. Estas nuevas condiciones del debate han sido rápidamente atendidas precisamente por un sector importante del mundo de la creación y del activismo comunicacional habitualmente interesado tanto en explorar la heteronomía (la capacidad de hacer hablar al “otro”) como en explotar política y lingüísticamente los hiatos o tierras de nadie de los regímenes de verdad para así exponer sus mecanismos.

IA y generación de imágenes: verosimilitud sintética

La mutación de los espacios delimitados para la ficción ha sacudido el relato contextual de la producción creativa. Una vez que el ecosistema mediático ha subsumido lo factual en un campo de batalla por la legitimación de los relatos, la ficción ha dejado de ser un registro exclusivo de las artes. En un ecosistema mediático cada vez más tensionado en sus dispositivos de verificación, en el que todo cae sobre la sospecha de un *fake*, una parte de la práctica artística se dirige a cuestionar los marcos culturales que le otorgan legitimidad, empleando para ello el valor operativo de las ficciones y los campos de fuerza que estas generan. El filósofo Hans Vaihinger, en su influyente obra de 1911 *Philosophie des Als Ob* (La filosofía del “como si”) propone la noción de que todos los conceptos humanos son simplemente ficciones útiles³¹. Afirma Vaihinger que basamos en hipótesis verificables nuestra forma de abordar el conocimiento del mundo, cuya realización absoluta se encuentra oculta tras la opacidad del lenguaje. El conocimiento exige, por tanto, la invención de conceptos y nociones de ficción mientras los tratamos “como si” fueran reales. Con la llegada de la posmodernidad, la semiótica también centrará el estudio de los signos primando su eficacia a la condición de enunciado verdadero o falso³², amplificando de este modo la influencia de los regímenes de creencia y de sospecha de un marco cultural concreto.

²⁹ Stanisław Lem, *Summa Technologiae* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 191-211.

³⁰ Lem, *Summa Technologiae*, 207.

³¹ Hans Vaihinger, *The Philosophy of ‘As if’* (Nueva York: Barnes and Noble, 1968).

³² Umberto Eco, *Tratado de Semiótica general* (Barcelona: Lumen, 2000), 22.

En su introducción al libro *Fiction as method* (2017) Jon K. Shaw y Theo Reeves-Evison argumentan que “la ficción como método nos permite concentrarnos en el efecto operativo de algo, independientemente de su existencia objetiva”³³. El pragmatismo radical que plantea esta premisa se sirve del abandono de lo real para entregarse a una función táctica de la creencia: aquella que no está condicionada por esencialismos, haciendo innecesario precisar lo que “realmente” existe con el fin de excluir otras visiones. Del mismo modo que la filosofía de Vaihinger, la práctica creativa es capaz de inventar escenarios que se presentan ante el espectador “como si” fueran reales. Un juego de máscaras y desvelamientos que las artes visuales y escritas han explorado desde múltiples perspectivas y mediante el uso de los medios de producción que ha tenido a su alcance. Instalados en una era de mediación computacional, estas prácticas no han vacilado en apropiarse de la performatividad automatizada de la inteligencia artificial; la cual, como se expone a continuación, se presta a ser un medio de expresión especialmente hábil para evidenciar las dinámicas contemporáneas entre ficción y factualidad.

En un momento en que la IA emerge como un motor de competencia pública y empresarial, artistas como Mario Klingemann, Gene Kogan o Memo Akten se han apropiado de estas herramientas como parte integral de su práctica. El desarrollo actual de la inteligencia artificial se centra en el aprendizaje automático o *machine learning*, una técnica que utiliza redes neuronales profundas para que las máquinas aprendan a realizar tareas concretas. Una de las tareas en que se aplican las redes neuronales es la vertiente de creación de imágenes: el campo generativo, entre otras, de las denominadas GAN (*generative adversarial networks* o redes generativas antagónicas). El aprendizaje de estas redes está enfocado a producir una imagen de unas determinadas características basándose en un enorme conjunto de datos de imágenes reales. En los últimos años el incremento de la capacidad de cómputo y la disponibilidad de mayores volúmenes de datos por parte de la industria digital han permitido obtener imágenes de carácter fotorrealista. Un caso ilustrativo es el de la web *ThisPersonDoesNotExist.com*, creada por Philip Wang, en la que se genera un flujo interminable de retratos fotográficos de personas que no existen³⁴. La mayoría de imágenes generadas en esta web son indistinguibles de un retrato realizado mediante técnicas fotográficas; un efecto que consigue la lógica interna de estas redes, basada en volver indistinguible el modelo de la simulación. Como su propio nombre indica (*adversarial networks*), actúan enfrentadas: mientras una red genera imágenes, la otra intenta discriminar si son reales o no, en una suerte de test de Turing que se impone a la máquina con el fin de conseguir resultados miméticos³⁵.

La potencia que presentan estas redes para manipular y generar imágenes realistas a escala está teniendo importantes efectos en la esfera pública, haciendo necesario revisar una vez más los preceptos de evidencia y confianza en relación a las imágenes. Joan Fontcuberta designó con el término *postfotografía* un estatus de la imagen en el que esta ya no se deja distinguir de lo real³⁶. A propósito de las imágenes generadas por redes GAN, Fontcuberta sostiene que:

[...] estas fotografías, que son pura alucinación, condenan sin paliativos el *ça-a-été* que ha sostenido vigorosamente durante casi dos siglos la cultura fotográfica. La computación está engullendo a las cámaras, y la representación ya no es un producto de la imaginación sino del cálculo³⁷.

El video, que devino el árbitro final de algo que sucedió realmente, está a punto de volverse tan poco confiable como la imagen estática. En este nuevo escenario, se delegan las confianzas y sospechas al contexto comunicativo de la imagen (academias, instituciones científicas o culturales, medios de comunicación o redes sociales). De la autoridad de este relato depende hoy la reputación de una imagen. La noción de pos-

³³ Jon K. Shaw y Theo Reeves-Evison, eds., *Fiction as method* (Berlín: Sternberg Press, 2017), 17.

³⁴ Philip Wang, “This person does not exist”, consultado el 29 de octubre de 2020, <https://thispersondoesnotexist.com/>.

³⁵ El ejercicio de distinguir entre retratos reales y generados por una red GAN puede testarse en esta otra publicación web: Jevin West y Carl Bergstrom, “Which Face Is Real?”, University of Washington, 2019, consultado el 29 de octubre de 2020, <https://www.whichfaceisreal.com/>.

³⁶ Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010).

³⁷ VV.AA., *Imágenes, un dominio público. Soy Cámara, el programa del CCCB* (Barcelona: CCCB, 2020), 79.

verdad apunta así, no tanto al déficit de verdad de los enunciados, sino —como hemos ya señalado— a una mutación de los marcos contextuales que le otorgan veracidad. Una premisa que sitúa las *fake news* como el resultado de las lógicas publicitarias propias de la economía de la atención; signos mediados por los cálculos de adhesión e interacción de los usuarios, sobre quienes recae la responsabilidad de contrastar o verificar la veracidad de la información. En este contexto, la potencia operativa de las ficciones puede actuar contra la suspensión de la incredulidad ante la imagen, cuestionando los regímenes de credibilidad asociados a su valor documental. Desde el conocimiento del ámbito de las apariencias, las simulaciones, los *fake* o los actos satíricos, las prácticas artísticas han encontrado en las técnicas de IA un modo de emplear la generación automática de imágenes o textos hiperrealistas como medio para tensar los regímenes de credibilidad.

En junio de 2019 se viralizó un video publicado en Instagram en el que aparecía el director ejecutivo de esta red social, Mark Zuckerberg, haciendo una declaración ante la cámara: “Imagínense esto por un segundo. Un hombre con control total de miles de millones de datos robados de personas, todos sus secretos, sus vidas, su futuro”. Esta declaración improbable por parte del magnate de las redes sociales era un *deepfake*. Los *deepfakes* son grabaciones de audio o vídeo fabricadas mediante tecnología de aprendizaje automático. El algoritmo utiliza un gran conjunto de datos de grabaciones reales para construir un modelo de las características faciales y vocales de una persona, luego las superpone y las combina, resultando en un ejercicio de ventriloquia hiperrealista. El *deepfake* de Zuckerberg formaba parte de la instalación *Spectre* de los artistas Bill Posters y Daniel Howe, en la cual se acometía una crítica del marketing digital a través de los perfiles psicológicos altamente segmentados. El video generó una cobertura de prensa global, que a su vez interpeló a Facebook e Instagram sobre sus políticas de propaganda computacional.

Estos nuevos escenarios creativos, en los que se cultiva y expone el desencarnamiento de la imagen y la dislocación entre relato y factualidad, parecen recuperar los viejos intereses por el ilusionismo en la exploración del entorno. Los *deepfakes*, evolución sofisticada del ejercicio del pseudo y del simulacro, tienen el efecto de sobreexponer momentáneamente a la “imagen hipócrita”, aquella imagen obscuramente real pero declaradamente falsa. La exposición sin ambages de la condición instrumental de la imagen y del uso que se hace de ella (la maquinación que se esconde en una ingeniería visual cuya principal tarea es “ocultar el secreto que todo el mundo conoce”, según la conocida máxima de Derrida), permite a estas prácticas parodiar la presencia de este tipo de impulsos en el motor de la economía política actual, y, al mismo tiempo, abrir posibilidades de ficción de alcance inaprensible, entre ellas también las de uso criminal o de intoxicación política. El *deepfake*, capaz de cerrar el hiato entre verosimilitud y verdad, y cuya distinción falsaria solo es posible conocer mediante expertizaje, se presenta como un instrumento ideal para la creación de un nuevo tipo de ventriloquía que fusiona artista y muñeco en una identidad apropiada y con forma de avatar, que no deja ver la identidad oculta tras sus movimientos. El tradicional carácter corrosivo del muñeco y de su cínico lenguaje son diferidos al sujeto simulado, dando pie así al reflejo de la vieja cuita griega de la *Alétheia* (la verdad) y del desenmascaramiento, con sus permanentes ejercicios de des-ocultación: mientras la revelación siempre oculta algo, el ocultamiento también puede ser revelador. Desde esta perspectiva, el *deepfake*, el nuevo ventrilocuo artificial, aúna la condición documental de testimonio de unos hechos objetivos con la prevención del valor testimonial de las imágenes.

El desarrollo actual de las redes neuronales de generación de imágenes ha sido viable mediante la digitalización de la imagen, cuando su codificación ha permitido que sea leída y procesada por máquinas. La consecución de efectos fotorrealistas ha requerido estándares cuantitativos muy elevados: grandes cantidades de imágenes (archivos) que se cuentan por miles o millones. Estos conjuntos de imágenes, que son la materia prima de sus procesos generativos, son también el objeto del discurso de la experimentación artística, que ha encontrado en las redes GAN un dispositivo dirigido a la crítica del archivo iconográfico. Siendo estas técnicas representaciones basadas en las imágenes del conjunto de entrenamiento y, a su vez, instrumentos capaces de generar un número infinito de variaciones diferentes a sus modelos, han propiciado la exploración crítica y estética de los imaginarios de la cultura visual, tanto histórica como contemporánea.

Observemos el caso de la pieza de videocreación *Mosaic Virus*, de la artista Anna Ridler. Ridler creó su propio conjunto de datos, fotografiando 10.000 tulipanes durante la temporada de floración, con el objetivo

de entrenar un algoritmo de generación de imágenes (GAN). El resultado es una instalación de video en tres pantallas que muestran la floración de los tulipanes, una versión actualizada de un bodegón holandés. Las imágenes sintéticas de los tulipanes, generadas por la red neuronal, tienen una apariencia variable que está controlada por el precio de bitcoin. Mediante este dispositivo, la artista establece un paralelismo entre financiarización actual y la “tulipomanía”, el período de euforia especulativa que se dio en los Países Bajos en el siglo XVII y cuyo objeto de especulación fueron los bulbos de tulipán, el precio de los cuales llegó a superar el de las viviendas de la época. Ridler examina la condición intangible y simbólica de la especulación financiera y, a su vez, evidencia cómo el referente físico está sujeto a los designios de la ficción financiera. El uso de la IA para generar las imágenes no se entiende aquí como una mera herramienta, sino como un lenguaje constituyente de las dinámicas de predicción especulativa y de las proyecciones de determinados futuros que acontecen en la esfera económica. *Mosaic Virus* se apropia de estos lenguajes con el fin de problematizar la asunción de las aproximaciones predictivas y de asumir sus “mercancías ficticias” como si fueran reales³⁸.

Las características visuales de la exploración de las imágenes de una red GAN tiende a la abstracción cuanto más heterogéneas sean las imágenes del entrenamiento. Un conjunto de imágenes variable en formas y composiciones producirá resultados cercanos a la abstracción (parecidos a los que obtenemos mediante el efecto del *morphing* en vídeo), pero conservando similitudes con el imaginario de las imágenes del archivo original. La pieza *NSFW (Not safe for work)*³⁹, una videocreación realizada por el colectivo Estampa, está generada por una red neuronal entrenada con un dataset de 12.000 imágenes pornográficas. Se trata de un corpus de imágenes limitado y heterogéneo –a pesar de tratarse de representaciones altamente codificadas, donde posturas y motivos se repiten constantemente con distintos cuerpos–; por consiguiente, el video resultante muestra imágenes de tendencia abstracta sin un contenido representativo realista. La red neuronal deshace la imagen pornográfica normativa del modelo y produce una amalgama de carne y agujeros, destruyendo cualquier representación de cuerpos individuales. Sin embargo, allí donde una persona no es capaz de distinguir un contenido pornográfico, los filtros anti-pornografía de redes sociales sí que identifican las imágenes que produce esta red como contenido sensible, no apto para todos los públicos. Se da aquí la paradoja que las imágenes generadas por la máquina y la lectura efectuada por la máquina coinciden en una significación que disiente de la mirada humana y, a su vez, ponen de manifiesto el inquietante bucle maquínico de generación y lectura de imágenes que, cada vez más, define la cultura visual contemporánea. Artistas como Trevor Paglen o Hito Steyerl han señalado que la mayoría de las imágenes en circulación ya no están pensadas para ser vistas por una persona, sino que se dirigen exclusivamente a ser leídas por máquinas. Serían *imágenes operativas*, según la expresión del cineasta Harun Farocki: imágenes que podemos percibir por medio de una interfaz que las traduce y las hace visibles, pero que es, desde el punto de vista de la operación, innecesaria⁴⁰.

Las imágenes de formas orgánicas del proyecto *NSFW* resultan de la exploración del entramado multi-dimensional generado por la red neuronal. Un espacio virtual que podría expresarse de forma simplificada como el imaginario de la red –después de analizar un corpus concreto de imágenes–. El proyecto *Latent History* de Refik Anadol ilustra este tipo de alucinación maquínica, que gravita, en este caso, por un imaginario de 300.000 fotografías de los últimos 150 años en la ciudad de Estocolmo⁴¹. La exploración algorítmica interpreta espacio y tiempo según sus propias lógicas, mapeando el flujo constante de transformaciones

³⁸ Miriam Feu Puig, David Murillo Bonhevi e Imma Naranjo Cruces, *Mercaderies ficticies. Recuperant Polanyi per al segle XXI* (Barcelona, Cristianisme i Justícia. Quaderns, 2019).

³⁹ Estampa, *NSFW (Not safe for work)*, 2019, consultado el 1 de noviembre de 2020, <https://tallerestampa.com/es/estampa/nsfw/>.

⁴⁰ Acerca de las “imágenes operativas” y su importancia en la cultura visual contemporánea, ver: Harun Farocki, “Phantom Images”, *Public* 29 (2004): 12-22; Trevor Paglen, “Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)”, *The New Inquiry*, 8 de diciembre de 2016, consultado el 22 de octubre de 2020, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>; Hito Steyerl, “The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation”, *e-flux journal* 32 (2012), consultado el 22 de octubre de 2020, <http://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-fromrepresentation/>.

⁴¹ Refik Anadol, *Latent History* (Estocolmo: Fotografiska, 2019), consultado el 25 de octubre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=TomZQWVZb04>.

y desafiando la imagen y la historia de la ciudad. Situados en una cultura visual cada vez más influida por el automatismo de la máquina, regida por mecanismos invisibles al ojo humano, la exploración de los “imaginarios maquínicos” tiene algo de revelación: materializa los espacios latentes en ese imaginario, proponiendo una representación situada en relación a un conjunto inabarcable. Las obras citadas tienen en común que, una vez que el archivo iconográfico se ha vuelto una cuestión algorítmica, utilizan las redes neuronales como un instrumento para indagar en los sesgos de ese archivo; desplegando ante el espectador sus patrones, regularidades y ausencias en un solo dispositivo estético. Ante el nuevo estatus de la cultura visual, mayormente algorítmica y desmaterializada, estas piezas cuestionan la vigencia de los conceptos teóricos de la cultura visual clásica y encuentran un modo más directo de representación que aquel que se acaba sintetizando en imágenes fotorrealistas. Cuando la nueva imagen algorítmica deviene sospechosa —en tanto que es un dispositivo dirigido a la verosimilitud sintética—, la exploración de sus espacios latentes evidencia la gramática de su falsificación.

IA y generación de textos: el estatuto de la ficción algorítmica

El aprendizaje profundo también se está desarrollando con el fin de generar imaginarios a través de la producción de lenguaje escrito. El aprendizaje automático basado en datos masivos ha supuesto una transformación en las formas de abordar la generación maquínica de textos. Hasta hace pocos años, la técnica para automatizar la expresión escrita se basaba en una previa disección sintáctica de los textos, tras la cual se ejecutaba una selección aleatoria de los componentes solicitados (verbo, sustantivo, adjetivo) para generar recursivamente cada uno de ellos. Cabe recordar, en esta dirección los trabajos computacionales de artistas-ingenieros como Hugh Kenner, Joseph O'Rourke, Andrew Bulhak o Eric Mailliet, orientados a ofrecer textos académicos aleatorios de aparente solvencia y rigor, pero elaborados mediante técnicas de *patchwork* a través de secuencias extraídas, por ejemplo, de las citas más reiteradas en la literatura académica, especialmente humanística⁴². Este tipo de obras, enmarcadas en la crítica posmoderna hacia lo que se consideraba el *bluff* científico de las humanidades, ejemplarizó las nuevas nociones surgidas en círculos creativos sobre las tensiones entre verosimilitud y veracidad en las expresiones del tejido cultural a partir de las nuevas competencias introducidas por los algoritmos.

Actualmente, el aumento de la capacidad de procesamiento y la magnitud de las bases de datos a disposición, han posibilitado la implementación de las redes neuronales profundas como modelos generadores de texto. El proceso es similar a aquel que hemos descrito para generar imágenes: la red neuronal opera a partir de un corpus de entrenamiento (base de datos) —en este caso grandes cantidades de textos— y en base a este, la propia red se autoconfigura con una serie de valores (regidos por principios estadísticos y de probabilidad). Finalmente, se debe decidir cuándo se considera por terminado el entrenamiento testeando los resultados. En este proceso, la máquina no opera con palabras como unidad a generar, sino que trata de predecir qué fragmentos de texto debe encadenar para obtener resultados similares a los del entrenamiento. El aumento exponencial del volumen de las bases de datos arroja resultados que mimetizan notablemente la expresión humana escrita. El modelo de procesamiento de más envergadura es el GPT-3 (*Generative Pre-trained Transformer 3*), el generador de lenguaje de OpenAI, que en octubre de 2020 se encontraba todavía en fase beta. Esta red neuronal, que fue entrenada con cientos de miles de millones de palabras extraídas de internet, es capaz de generar textos en distintos registros que, en la mayoría de casos, tendríamos problemas para distinguir de aquellos creados por otros humanos. El modelo produce, en un brevísimo lapso

⁴² Andrew C. Bulhak, *Postmodern generator*, 1996, consultado el 25 de octubre de 2020, <http://www.elsewhere.org/pomo/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Postmodernism_Generator; *Dissociated Press (1972-1984)*, consultado el 25 de octubre de 2020, https://en.wikipedia.org/wiki/Dissociated_press; Eric Mailliet, *Générateur de Critique d'Art*, 2006, consultado el 25 de octubre de 2020, <http://kizuchi.free.fr/articles.php?pg=art24>, <http://www.documentsdartistes.org/artistes/mailliet/repro6.html>.

de tiempo, convincentes flujos de texto en una variedad de estilos diferentes, que oscilan desde el artículo periodístico⁴³ a la poesía o la ficción literaria.

A pesar del evidente desarrollo de estas herramientas, los generadores de texto no siempre producen resultados coherentes en un sentido global del texto. El texto generado por estos modelos carece de gran profundidad y, en ocasiones, incluso de sentido común. En cambio, confieren a su escritura resultados más cercanos al *collage* escrito. Formas insólitas y sorprendentes que remiten al “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”⁴⁴, el acto surrealista de provocar el encuentro de dos (o más) elementos inconexos en un plano ajeno a ellos mismos, propiciando destellos de intensidad poética. El método utilizado por los surrealistas era precisamente el de la *écriture automatique*, el intento de incitar la creatividad haciendo aflorar la actividad inconsciente propia del sueño o la alucinación. Este empleo de la performatividad de la máquina para realizar sinapsis semánticas, *collages* o *cut-ups*, se revela como un importante medio de expresión, que tiene especial resonancia en el ámbito de la poesía realizada mediante la autonomía de los algoritmos. Un ámbito en el que cabe destacar los proyectos publicados por Allison Parrish⁴⁵, Nick Montford⁴⁶ o David Jhave Johnston⁴⁷. No obstante, en los textos de ensayo o ficción el proceso de escritura es el resultado de una relación cooperativa entre el artista y las redes neuronales. Estas últimas se constituyen como herramientas que, en el campo de la escritura, permiten trabajar mediante remezclas, del mismo modo performativo que se da en los campos del sonido y de la imagen. Sistemas híbridos humano-máquina que abren los procesos creativos a una cierta experimentación. El autor del primer libro en el que participa un modelo GPT-3, K Allado-McDowell, emplea el término de “co-creación” para definir el proceso de trabajo, añadiendo que se trata de una dinámica “similar a la improvisación musical”⁴⁸.

En este método para afrontar la escritura resuena la idea del escrito como reconstrucción, como una apropiación de ideas, re combinada de forma creativa. Este concepto de escritura es común en la crítica surgida en el seno de la semiología en la segunda mitad del siglo XX, la cual declara la muerte metafórica del autor⁴⁹ —en tanto que constructo capitalista ligado a la idea de propiedad— con la intención de alejarlo del centro de la producción cultural y lograr que la obra no devenga en un mero producto sin potencia simbólica. La formación del constructo romántico del autor, sujeto original de la obra, había sido decisiva en las funciones de delimitar los límites de lo falso, lo auténtico y lo objetivo, pero refleja un ideal contingente, moderno y occidental. La muerte del autor declarada por Roland Barthes o Michel Foucault⁵⁰, así como en la idea de *Opera aperta* de Umberto Eco⁵¹, atribuía un papel activo al lector, como agente que participaba en la resignificación del texto. Liberar el discurso de la propiedad del autor implicaba deconstruir sus espacios sagrados, reconocer las infinitas interpretaciones que acontecen en la amalgama de referencias y citas del discurso escrito. En la idea de escritura híbrida entre humanos y algoritmos generadores de texto languidece la idea del imperio del autor, a la vez que se actualiza la noción de escritura colectiva como una vía abierta a la estética experimental. La propia estructura multidimensional de las redes neuronales de aprendizaje profundo materializa las intuiciones de Roland Barthes respecto al texto:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimen-

⁴³ GPT-3, “A robot wrote this entire article. Are you scared yet, human?”, *The Guardian*, 8 de septiembre de 2020, consultado el 10 de octubre de 2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/sep/08/robot-wrote-this-article-gpt-3>.

⁴⁴ Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror; Canto VI* (Valencia: Pre-Textos, 2000).

⁴⁵ Allison Parrish, *Articulations* (Denver: Counterpath Press, 2018).

⁴⁶ Nick Montford, *The Truelist* (Denver: Counterpath Press, 2018).

⁴⁷ David Jhave Johnston, *ReRites: Human + A.I. poetry* (Montreal: Anteism, 2019).

⁴⁸ K. Allado-McDowell, *Pharmako-AI* (Londres: Ignota, 2020).

⁴⁹ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1987), 65-71.

⁵⁰ Michel Foucault, *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I* (Barcelona: Paidós, 1999).

⁵¹ Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1984).

siones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura⁵².

En un contexto de escritura multidimensional, dirimir la cuestión de la autoría entre la persona o la máquina puede resultar un vestigio en proceso de disolución, un debate que obedece a una cierta resistencia a la superación de un ecosistema cultural que se repliega⁵³. El caso del proyecto *The Next Rembrandt*, producido en 2016 por Microsoft e instituciones culturales y académicas holandesas⁵⁴, y en el que tras procesar iconográficamente todo el corpus de la obra del artista holandés el programa realizó autónomamente un retrato inexistente pero prácticamente indistinguible de cualquier original, pone sobre la mesa no únicamente la capacidad espectralógica de la IA sino que invade irremisiblemente las condiciones culturales de interpretación y validación del pasado, abriendo un renovado debate sobre las condiciones anacronistas de toda producción cultural⁵⁵.

El arte computacional generativo está desafiando las nociones tradicionales del papel del artista y el curador en el proceso creativo, así como los cánones que establecen la autonomía del artista y del experto como garantes del valor estético de una obra. En el dominio del comisariado y de la crítica, los experimentos sobre curadurías realizadas mediante IA, como es el caso de la convocatoria de la Biennial de Liverpool y el Whitney Museum of American Art en 2020, o de la Bienal de Bucarest de 2022, demuestran el alcance de los desplazamientos en los regímenes de validación y homologación cultural⁵⁶. En un contexto occidental contemporáneo, la autoría del arte generado por IA debería incluir en diferentes grados al artista, al equipo desarrollador de la red neuronal, al programador que entrenó y modificó los parámetros para producir la obra y posiblemente a un ingente número de contribuyentes a la base de datos de entrenamiento cuyo estilo se esté abstrayendo. En cuanto a la atribución de la autoría al algoritmo, es un modo de sintetizar la compleja distribución de roles antes citados y, a su vez, un gesto que desafía los consensos de las comunidades artísticas. No obstante, deberían no desatenderse las problemáticas derivadas del ya citado “animismo computacional”, que otorga a los algoritmos la exclusividad de su acción⁵⁷. Una idea impulsada por los departamentos de marketing de la industria digital y favorecida por la atmósfera evocadora de lo artificial —el poso mítico de multitud de narraciones que desde Prometeo, el osado héroe griego, han imaginado la creación de vida artificial⁵⁸—. La filósofa Isabelle Stengers advierte de la doble faceta de esta atracción: “Fascinar, sugestionar, especioso, inducir, capturar, cautivar — todas nuestras palabras expresan la ambivalencia de la atracción. Lo que nos atrae o nos anima también puede esclavizarnos, y con mayor razón si es pasado por alto”⁵⁹. El ideal de la máquina autónoma dificulta el conocimiento de los complejos sistemas implicados en su funcionamiento: organizaciones, plataformas, pesadas infraestructuras, sectores laborales y bases de datos, contribuyendo a reforzar regímenes de creencia entorno a tecnologías objetivas y completas. El discurso hegemónico de la IA actualiza la noción del *god trick* de Donna Haraway, invistiendo al algoritmo como elemento neutro y como “ventrílocuo legítimo y autorizado del mundo de los objetos”⁶⁰.

⁵² Barthes, “La muerte del autor”, 69.

⁵³ Sobre la condición de autoría de obras artísticas realizadas por la IA, ver: Marcus Du Sautoy, *Programados para crear* (Barcelona: Acantilado, 2020), 135-138.

⁵⁴ *The Next Rembrandt*, 2016, consultado el 29 de octubre de 2020, <https://www.nextrembrandt.com/>.

⁵⁵ Sobre anacronismo y producción cultural, ver: Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

⁵⁶ Sarah Cascone, “An Artificial Intelligence Program Named Jarvis Has Been Appointed Curator of the 2022 Bucharest Biennial. No, Really”, *Artnet News*, 27 de mayo de 2020, consultado el 22 de agosto de 2020, <https://news.artnet.com/exhibitions/bucharest-biennial-curated-by-artificial-intelligence-1872342?fbclid=IwAR38XkkrZHWu-X1kV446NF6cCioOFpqqdp119Tywj2u-mo7-iPYZl1CSD9w>.

⁵⁷ Wolfram, *A New Kind*.

⁵⁸ Una genealogía mitológica de la vida artificial puede consultarse en Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal* (Barcelona: Anagrama, 1995).

⁵⁹ Isabelle Stengers, “Reclaiming Animism”, *e-flux journal* 36 (2012), consultado el 19 de septiembre de 2020, <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>.

⁶⁰ Donna Haraway, “Modest_Witness@Second_Millennium”, *The Haraway Reader* (Nueva York: Routledge, 2004), 224, consultado el 25 de octubre de 2020, https://monoskop.org/images/5/56/Haraway_Donna_The_Haraway_Reader_2003.pdf.

Un imaginario impulsado por el deseo de recrear escenarios coherentes, basados en lenguajes absolutos, procediendo, en palabras de Jon K. Shaw y Theo Reeves-Evison “por cálculos ultra-precisos equilibrados en lo objetivamente falso”⁶¹. Es por ello que los gestos creativos que se centran en el efecto operativo de la ficción se dirigen a desmontar los “escenarios artificiales” que producen una “ilusión de coherencia”. Sin rehuir la complejidad y la angustiada incertidumbre que presenta el problema de la diferencia con el otro artificial, muchas de las actuales prácticas críticas basadas en redes generativas se disponen a abrir el espacio de incertidumbre que los lenguajes absolutos del cálculo utilitario han encerrado, aquello que el filósofo Federico Campagna denomina la “dimensión inefable de la existencia que no puede ser capturado mediante un lenguaje descriptivo y que escapa a todo intento de ponerlo a trabajar”⁶².

Conclusiones

Situados en un contexto de crisis de los formatos de credibilidad, dominada por la incertidumbre y la sospecha ante los enunciados públicos –y asociada al término escurridizo de “pos-verdad”–, los sistemas de inteligencia artificial están imponiendo una creciente influencia. Los modelos matemáticos de la IA detentan una renovada consideración como soluciones radicalmente objetivas, neutras y confiables de gobernanza en entornos de complejidad, facilitando su aplicación transversal en los ámbitos científicos, económicos o políticos. La irrupción de la IA como dispositivo veridictivo se sostiene mediante una doble premisa: en primer lugar, la IA es percibida como un lenguaje estadístico carente de subjetividad, una condición que lo emparenta con el positivismo estadístico; y segundo, el algoritmo es asumido como un actor con plena autonomía en la configuración de los enunciados y dictados asociados a la gobernanza matemática. El ascendente de estos supuestos semio-técnicos está teniendo un impacto sustancial en la definición del estatus de los procesos culturales, que acaba fagocitando las lógicas conectivas de la computación y exonerando el contexto social como factor condicionante en el contrato de veridicción.

En el ámbito de la cultura visual se está dando una doble transformación: por un lado, las imágenes contemporáneas ejercen una emergente función lingüística, impulsada por las interfaces gráficas interactivas, que sitúa a las ciencias de la imagen como un campo vertebrador de los valores de objetividad, veracidad y falsedad que tradicionalmente ostentaba el lenguaje escrito; por otro lado, en este renovado estatus, las imágenes han cambiado su relación con la posibilidad de decir la verdad o de mentir, siendo actores cada vez más competentes en la conformación de regímenes de credibilidad. Habilitadas por la lectura post-estructuralista del simulacro, las imágenes desvinculadas de lo real encuentran el modo de traducir singularidades. Se trata de una lectura posibilista que, sin embargo, acusa la despolarización del eje realidad-ficción y las problemáticas que implica la disolución de los mecanismos de confianza y sospecha que operan tanto en la esfera pública como en los dominios creativos.

En el ámbito de la producción artística, la IA se emplea como una herramienta creativa en la generación de imágenes y textos. El desarrollo del aprendizaje maquínico está teniendo resultados notables en la manipulación y síntesis de imágenes de carácter fotorrealista, hasta el punto de situar a la fotografía (y el video) ante la pérdida de su estatus como garante documental. Su veracidad viene avalada hoy por el contexto comunicativo en que se inserta la imagen –academia, institución o medio de comunicación–, siendo estos inductores de suspensión de la incredulidad. A su vez, la lógica de las técnicas psicométricas orientadas al usuario es cada vez más permeable a lo falso. El caso del *deepfake* es revelador, ya que está producido por una manipulación automatizada de la imagen y su consumo acrítico lo capacita como instrumento de intoxicación política. Las prácticas artísticas han iniciado un proceso de apropiación de las técnicas de generación de imágenes fotorrealistas que, mediante la exposición de su ingeniería visual, pretenden reactivar

⁶¹ Shaw y Reeves-Evison, *Fiction as method*, 8.

⁶² Federico Campagna, *Technic and Magic. The Reconstruction of Reality* (Londres: Bloomsbury, 2018), 10.

la sospecha dirigida a los contextos comunicativos con el fin de tensionar la asunción de los regímenes de credibilidad. Paralelamente, mediante un análisis comparado de la literatura existente y análisis de obras, en estas páginas se ha definido otra tipología de prácticas experimentales en torno a la generación de imágenes que tiene como objeto la exploración de los vastos territorios iconográficos que operan en las gramáticas internas de la falsificación de imágenes, haciendo aflorar los sesgos del archivo que las pone a funcionar.

El estatus tradicional de la idea de ficción se ve comprometido por las nuevas competencias introducidas por los algoritmos, también en el campo literario. Deviene en una relación cooperativa entre el artista y la máquina que activa procesos de recombinación y apropiación de ideas entorno a una estética experimental que, en una materialización de los discursos críticos de la semiología, expropia la figura del autor (heredada del romanticismo) de su espacio sagrado y libera el discurso a sus múltiples interpretaciones. De este modo, el arte computacional generativo amenaza los cánones de autonomía del artista y del experto como conductores de valor estético, reflejando la voluntad general de este tipo de prácticas de exponer las doxas y paradojas de los instrumentos en transformación que configuran los regímenes de verdad. Estos procesos de desplazamiento, resultado de las tensiones y competencias entre los formatos de objetividad y subjetividad, de veracidad y sinceridad, han sido tradicionalmente un motor relevante de la producción creativa de la modernidad. Las prácticas creativas vinculadas a la IA condensan, por consiguiente, una actualización de la *querelle* sobre los límites entre los estatutos de verismo y ficción, una cuita especialmente relevante cuando la ilusión rebasa las fronteras de la ficción tradicionalmente adscritas a la creación artística para convertirse en actriz principal del sistema comunicacional.

JORGE LUIS MARZO (Barcelona, 1964) es historiador del arte, doctor en Estudios Culturales, comisario de exposiciones, realizador audiovisual, profesor titular en BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona y miembro de GRE-DITS (Grupo de Investigación en Diseño y Transformación Social). Ha desarrollado numerosos proyectos colaborativos de investigación, en formato expositivo, audiovisual o editorial, a menudo en relación con las políticas de la imagen. De la producción de los últimos años, cabe destacar: *Bienal 2064. Los descartes* (Virreina, Bòlit, 2022-2023, en proceso); *La curva* (ICUB, 2021, en proceso); *Actuar en la emergència* (RAER, 2021-2023, en proceso); *Las videntes. Imágenes en la era de la predicción* (Arcàdia, 2021); *Fantasma '77. Iconoclastia española* (Tecla Sala, CCCC, RU, Solleric, 2020-2021); *Iconografía post-millennial* (Morsa, 2019); *After Post-Truth* (Artnodes, 2019); *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (Cátedra, 2018); *La década de 1990. Rewind&Forward. Hacia una competencia pública del arte* (MACBA, 2018); *Espectros* (Virreina, 2017); *Fake. No es verdad, no es mentira* (IVAM, 2016); *Interface Politics* (BAU, 2016, 2018); y *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Cátedra, 2015).

Email: jorge.marzo@bau.cat

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1238-8703>

ROC ALBALAT (Barcelona, 1980) es diseñador, realizador audiovisual e investigador. Es miembro de Estampa, un colectivo de realizadores, programadores informáticos e investigadores que trabajan desde una aproximación arqueológica a las tecnologías audiovisuales. Ha realizado numerosos proyectos relacionados con herramientas de inteligencia artificial aplicadas a la imagen, seleccionados en convocatorias de investigación y producción. Entre estos, cabe destacar: *Bienal 2064. Los descartes* (Virreina, Bòlit, 2022-2023, en proceso); *Especies marcianas* para la exposición *Marte. El espejo rojo* (CCCB, 2021); la exposición *BCN 1965-1975. Una mirada desde la inteligencia artificial* (Castillo de Montjuic, 2021); *JANUS*, una instalación de Roc Parés en colaboración con Estampa (Arts Santa Mònica, 2021); *Smile! You are out of camera* (Getxophoto, 2020); *Términos y condiciones* (Becas OSIC, 2020); *Auspicios* (2019, adquirida por la Colección de Arte Banco Sabadell); *Deep Blue Rhapsody. Pedrals vs. El Mal Alumno* (Kosmopolis, 2019; galardonado con el Premio Lletra); *Me has hablado y te he dicho* (SWAB, 2019); y *El mal alumno. Pedagogía crítica para inteligencias artificiales* (Barcelona Producció, 2018).

Email: roc.albalat@bau.cat

El sublime objeto de los Incas: la colección de Susana Torres

The sublime object of the Incas: the Susana Torres collection

Víctor Vich

Pontificia Universidad Católica del Perú

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2021

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 33, 2021, pp. 101-115

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.005>

RESUMEN

Este ensayo estudia una colección de distintas mercancías que se encuentran agrupadas por llevar consigo la palabra “Inca” (o “Inka”). A partir de la teoría del “inconsciente político” propuesta por Jameson, el argumento sostiene que nos encontramos ante la conversión de la historia en un simulacro, pero, también, ante el intento de restaurar una condición utópica de la historia que sigue entendiéndose como central. Desde el gesto iconoclasta que retoma la vieja herencia de la vanguardia, la colección muestra una tensión nunca resuelta dentro y fuera del sistema del arte. En última instancia, el “Museo Neo Inka” subraya la producción de una mirada capaz de re-auratizar falsos semblantes utópicos en la actual vida peruana.

PALABRAS CLAVE

Susana Torres. Arte peruano contemporáneo. Incas. Museotopía.

ABSTRACT

This essay studies a collection of different goods that are grouped together because they carry the word “Inca” (or “Inka”). Based on the theory of the “political unconscious” proposed by Jameson, the argument argues that we are faced with the conversion of history into a simulacrum, but also with the attempt to restore an utopian condition of history that continues to be understood as central. From the iconoclastic gesture that takes up the old heritage of the avant-garde, the collection shows a tension never resolved inside and outside the art system. Ultimately, the “Museo Neo Inka” underscores the production of a gaze capable of re-auratizing false utopian semblances in current Peruvian life.

KEY WORDS

Susana Torres. Contemporary Peruvian Art. Incas. “Museotopía”.

“La tierra, plenamente mercantilizada,
irradia un desastre triunfante”.

Theodor Adorno y Max Horkheimer

El “Museo Neo Inka” de la artista Susana Torres es una de las colecciones (¿de arte?) que permite pensar el estatuto del objeto artístco, de la imagen y de la historia peruana (o quizá de la historia “a secas”) en el contexto de un momento del desarrollo de la modernidad que ha sido caracterizado por su pérdida del sentido de la historicidad¹. Esta colección, que reúne muchísimos objetos de consumo que utilizan la palabra “Inca” (o “Inka”) como gancho comercial, cuenta con centenares de piezas y anda siempre incrementándose, aunque debido a lo perecible de algunas de ellas, también va sufriendo algunas pérdidas. Por un lado, esta colección puede ser entendida, bajo la herencia de Duchamp, como una especie de “ready made” que juega con los límites del arte y que busca problematizar la definición misma del hecho artístco, pero por otro, puede interpretarse como una puesta en escena destinada a mostrar la vocación cosificadora del capitalismo que utiliza el pasado para legitimarse y convertirlo en un fetiche².

Gustavo Buntinx ha llamado “museotopías” a un conjunto de prácticas que subvierten la idea de la colección –y de la entidad que la acoge– desde intereses diversos que van más allá de los propiamente establecidos por el sistema del arte. Proyectos como estos comenzaron a aparecer en el Perú a principios de la década de 1980 y fueron parte del debate sobre el arte contemporáneo tanto en la escena local como internacional³. Estas “museotopías” se adentran en imaginarios que están latentes en la cultura y que andan buscando formas y canales para manifestarse pues se trata de narrativas reprimidas que pugnan por hacerse visibles a fin de intervenir en la esfera pública. En realidad, los objetos reunidos en las museotopías no son necesariamente “arte” (no han sido producidos como tales), pero, al interior de ellas, parecen destinados a activar intensos significados conceptuales, estéticos y políticos⁴.

El “Museo Neo Inka” es una de estas colecciones (y conceptos). Su caso es complejo porque reúne objetos producidos *por* el mercado y *para* el mercado, es decir, objetos que solo pueden adquirirse en las tiendas. Como en toda colección, el gesto ha consistido en sacar a esos objetos de su circulación, vale decir, de interrumpir su valor de cambio, para mostrar el estatuto de su significante y, desde ahí, exigir una nueva mirada. De hecho, para ser parte de la colección, el requisito es que la marca del producto incorpore la palabra “Inca” (o “Inka”). Desde ahí, el objetivo consiste en hacer visible la iconización consumista que se legitima en el mercado apelando a un pasado utópico, vale decir, a los significados positivos (y hasta mesiánicos) que tal

¹ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (Barcelona: Paidós, 1992).

² Hasta el momento la colección se ha presentado once veces. Museo Neo Inka I. *El retorno de los Inkas (no retornables)*. Galería John Harriman, Asociación Cultural Peruano-Británica. Lima. 1999; Museo Neo Inka II Segunda Bial Nacional. Lima, Perú. 2000; Museo Neo Inka III fue parte de la muestra colectiva: *Necrología, El Retorno de las Huacas (no retornables) 1977-2003*, Museo de Osma 2003; Museo Neo Inka IV fue parte de: *IV Passeport Pour un Artiste*. Concurso de Artes Visuales de la Embajada de Francia. Sala del Centro Cultural de la Universidad Católica. PUCP. Lima 2003; Museo Neo Inka V. *El Repase. Muestra Antológica de Susana Torres 1992-2007*. Sala Raúl Porras Barrenechea. Lima. 2007; Museo Neo Inka VI fue parte de la muestra: *Mali contemporáneo. Adquisiciones y donaciones 2007*, Museo de Arte de Lima (MALI), 2007; Museo Neo Inka VII fue parte de: *Passeport Pour un Artiste*, exposición de aniversario con los mejores trabajos a través de los años, 2008. Sala Raúl Porras Barrenechea, Lima; Museo Neo Inka VIII fue parte de la muestra: *Lo impuro y lo contaminado III*, Museo de Arte Contemporáneo de Chile, MAC. Primera Trienal de Chile, Santiago de Chile, 2009; Museo Neo Inka I *Re-decorando la Huaca*, Sala Luis Miro Quesada Garland, Lima, 2014; Museo Neo Inka X. *Arma tu propio Imperio*, instalación de fragmento de museo en la Feria Internacional de Arte, Art Lima, Lima, 2014; Museo Neo Inka XI. *Trono Inka o trono de la Inka*, instalación de fragmento de museo en la gran muestra Comparart, Museo de la Nación, Lima, 2016.

³ En la escena latinoamericana, puede destacarse el llamado “Museo Salinas” de Vicente Razo. A nivel teórico, pueden consultarse los trabajos de Márcio D’Olive Campos, “Symbolic courses of cultural objects: collecting, exhibition and the counter metaphor”. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi: Ciências Humanas* 7, n.º 1 (abril 2012): 95-109, <https://doi.org/10.1590/S1981-81222012000100009>.

⁴ Gustavo Buntinx, “Museotopías: tres textos utópicos sobre el vacío museal en el Perú”, en *Micromuseo* 0 (Lima: Micromuseo), 2001, 3-13.

nombre activa en el imaginario nacional⁵. Si, en la actualidad, algunos procesos de modernización intentan, a toda costa, desprenderse de los restos de indigenidad existente, lo cierto es que la palabra “Inca”, en el Perú, todavía conserva un enorme prestigio y continúa remitiendo no solo a lo perdido sino además a lo entrañablemente propio⁶. Desde este punto de vista, podemos sostener que esta colección muestra la mercantilización terminal de la historia peruana, pero es también un dispositivo que activa fantasías de deudas y resarcimientos.

Interesa, por tanto, reflexionar sobre esta “museotopía” en tanto en ella es posible observar no solo el viejo problema sobre cómo cualquier objeto puede iniciar una colección o, más aún, llegar a ser parte de la historia del arte, sino cómo, su especial curaduría, se propone activar una nueva mirada sobre la producción de mercancías, sobre el sistema del arte y, sobre todo, sobre la historia peruana.

Historiemos un poco y expliquemos que el origen del “Museo Neo Inka” surgió de una “simple nostalgia sensorial” según me lo comentó la propia artista. En realidad, surgió de una burla que pronto se volvió autorreflexiva. Por algunos años, Susana Torres vivió de manera intermitente en Buenos Aires y no solo notó la cantidad de peruanos que habían migrado hacia la Argentina, sino además constató cómo el mercado producía para ellos un sinnúmero de “canastas de la añoranza” (según su expresión) que agrupaban un conjunto de comestibles típicos del consumo nacional: panetón *D’Onofrio*, chocolates *Sublime*, caramelos *Cocorocos* y, por supuesto, *Inca Kola*. Los peruanos, residentes en la Argentina, las compraban a fin de neutralizar las nostalgias del exilio o de la pura emigración desesperada.

Poco después, vivió seis meses en Austin, en los Estados Unidos, y allá, en la lejana Texas, también observó la misma ansiedad por los productos peruanos, al punto que una noche, en la casa de un compatriota, muerta de sed, abrió la refrigeradora, encontró la bebida amarilla (“The Golden Kola”) y comenzó a tomársela con verdadera emoción. No habían pasado muchos minutos hasta que su amigo la descubrió y le increpó bruscamente: “¡Te estás tomando mi Inca Kola!”, le dijo, molesto, como si efectivamente dicha lata fuera la última bebida del desierto.

El punto es que Susana Torres me contó que ella también se fue volviendo adicta a los productos peruanos y, especialmente, a la “bebida del sabor nacional”. “Sin darme cuenta, pasé de la burla a la necesidad”, me dijo claramente. La inicial ironía sobre el “comercio de la nostalgia” pronto revertió sobre sí misma. Por eso mismo, en medio de estas ansiedades y melancolías, comenzó a acopiar las diferentes botellas de Inca Kola y, con ellas, a todos aquellos productos que llevaran la palabra Inca (o Inka) como su marca comercial. Se le ocurrió entonces construir una colección que pudiera ser expuesta en un contexto de arte. De hecho, ella era ya una artista conocida en el medio plástico local. Sus trabajos visuales, sus distintas performances y su interés por los *ready-mades* colocaban a su obra como una de los más interesantes en la escena peruana desde mediados de la década del noventa⁷. Una vieja pregunta dadaísta (que ella se hizo a sí misma) revela bien no solo las características del proyecto que comenzaba a ponerse en curso sino también del lugar del arte en la cultura actual o, mejor dicho, la condición del objeto artístico en una sociedad permanentemente reificada por el fetichismo de la mercancía: “¿Para qué voy a producir obra si lo único que tengo que hacer es irme de compras?”, se dijo a sí misma, sin nada de culpa.

A fin de comenzar a construir una interpretación del “Museo Neo Inka” partamos recordando la muy conocida afirmación que, en 1867, sostuvo que la riqueza de la sociedad contemporánea se presenta como un “enorme

⁵ Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los andes* (Lima: Horizonte, 1988); Manuel Burga, *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas* (Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988).

⁶ El retorno de símbolos de los incas puede rastrearse al menos desde el siglo XVIII en el que se ha notado la presencia de un movimiento intelectual nacionalista que sirvió de germen para muchas rebeliones anticoloniales. Desde entonces muchos caciques y criollos comenzaron a reapropiarse de símbolos incaicos (en la vestimenta, en los tejidos y en la cerámica) para cuestionar el presente y difundir la autoridad (idealizada) del pasado: John Rowe, “El movimiento nacional inca del siglo XVIII” en *Túpac Amaru II, 1780. Antología* (Lima: Retablo de papel ediciones, 1976), 13-66. Recientemente, Ramón Mujica ha publicado *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2020).

⁷ El año 1990 formó parte del colectivo responsable de la histórica exposición *Restauración / No restauración*, en el Museo de Arte Italiano de Lima. Y en la galería Parafernalia de esa misma ciudad realizó dos exposiciones individuales: *La Vandera* (1995) y *Tamateita* (1996). En 1997 fue especialmente invitada a la VI Bienal de La Habana, etc.

cúmulo de mercancías”⁸ y ańadamos que el arte tambi3n se ha convertido en mercancía y que la propia mercancía se ha convertido en arte. De hecho, y desde hace un buen tiempo ya, lo econ3mico parece “uno respecto de lo cultural” pues todo lo que compramos est3 tan culturizado por la publicidad que resulta difıcil afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material”⁹. Dejemos, sin embargo, este tema para m3s adelante y enumeremos el tipo de piezas atesoradas por esta colecci3n que acoge elementos como cigarros, latas de at3n, bolsas de cemento, sobres de t3, harina de trigo, sal yodada, latas de durazno, muńecas “Barbie” (confeccionadas nada menos que por la propia casa Mattel, en su modelo “Princess of the Incas”), entre muchos m3s.

Una mirada detenida podría localizar al menos diez rubros. Los enumero aquđ: 1) Una serie de botellas hist3ricas de Inca Kola; 2) Comestibles diversos; 3) Otras mercancías pertinentes; 4) Parafernalia comercial de dichos productos (artículos contables y publicitarios, envolturas, papelería y documentos en general, etc.); 5) “Antigüedades” comerciales (por lo general, donaciones de otros artistas y dem3s cómplices, que Torres denomina “arque3logos de lo contempor3neo”); 6) Fotografías varias; 7) Registros de performances sobre el tema; 8) Registros de piezas de arquitectura efımera (en las 3ltimas muestras la artista ha construido “huacas modernas” con ladrillos y cemento marca “Inca”); 9) Memorabilia de Yma Sumac (icono hollywoodense de la “incanidad”, y de lo que Torres considera el “travestismo moderno” de esa categoría); 10) Obra pl3stica sobre el tema (donde destaca, por ejemplo, un gran autorretrato modelado en la efigie virreinal de una curaca que se hizo representar con atributos incaicos, a los que Susana ańade una botella de Inca Kola) (figs. 1 y 2).



Fig. 1. Susana Torres M3rquez, *Museo Neo Inka VIII*, 2003-2014. Costal de harina marca Inca, vitrina, letras de bronce, pared pintada de rojo (Reconstrucci3n del *Museo Neo Inka IV*, 2003, integrada a la exposici3n antol3gica del concurso *Pasaporte para un Artista*, Galería del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Cat3lica del Per3, Lima).

⁸ Karl Marx. “El car3cter fetichista de la mercancía y su secreto”, en *El Capital. Crítica de la economía polıtica. Libro primero. El proceso de producci3n del capital* (M3xico D.F.: Siglo XXI, 1975), 43.

⁹ Fredric Jameson, *El postmodernismo revisado* (Madrid: Abada editores, 2012), 23.



Fig. 2. Susana Torres Márquez, *Bodegón Inka*, 2007. Abarrotes varios con marcas alusivas a la palabra Inca, vitrina (Fragmento de la instalación *Museo Neo Inka V*, integrada a la exposición *El repase. Muestra antológica de Susana Torres, 1992-2007*, Centro Cultural Ricardo Palma, Lima).

Jameson ha insistido en la necesidad de producir una crítica cultural verdaderamente dialéctica que no le tenga miedo a la negatividad de las simultaneidades o paradojas¹⁰. Su propuesta invita a notar cómo todo objeto de la cultura de masas (por más “malo” o “frívolo” que sea) es siempre denso en significados pues trae consigo dos dimensiones contrapuestas. La primera dimensión, llamada “negativa”, cumple una misión ideológica al legitimar una estructura de poder y generar formas de “falsa conciencia”. En cambio, la segunda dimensión, llamada “positiva”, es la encargada de activar un impulso utópico destinado a funcionar como resolución imaginaria de los antagonismos sociales. Jameson sostiene que es deber de la crítica ubicar ambas dinámicas y afirmarlas simultáneamente:

Las obras de la cultura de masas no pueden ser ideológicas sin ser, al mismo tiempo, implícita o explícitamente utópicas. No pueden manipular, a menos que ofrezcan algún genuino retazo de contenido como soborno para la fantasía del público que ha de ser manipulado. La angustia y la esperanza son dos caras de la misma conciencia colectiva, de modo que las obras de la cultura de masas, aun si su función radica en la legitimación del orden existente —u otro peor—, no pueden realizar su tarea sin desviarse, al servicio del mismo, de las esperanzas y fantasías más fundamentales de la colectividad a la cual no importa de cuán retorcida manera se descubre que han dado expresión¹¹.

Digámoslo de esta manera: para que un objeto de la cultura cumpla una función ideológica necesita, al mismo tiempo, ser utópico. Es decir, si queremos develar el “inconsciente político” que todo objeto cultural

¹⁰ Fredric Jameson, “Reificación y utopía en la cultura de masas”, en: *Signaturas de lo visible* (Buenos Aires: Prometeo, 2012), 41-78.

¹¹ Jameson, “Reificación y utopía”, 71.

trae consigo, debemos preguntarnos por el tipo de identificaci3n imaginaria hacia el cual se dirige. Hoy, en efecto, la cultura de masas lo absorbe casi todo y sus mercancías, investidas siempre por el discurso publicitario, canalizan ciertas ansiedades sociales, activan formas de goce y procesan la historia de una manera muy peculiar a fin de generar, desde ah́, ciertos componentes ut3picos que conviene comentar.

Desde ese punto de vista, son dos las interpretaciones sobre esta colecci3n. La primera, construida a partir de una “hermenéutica negativa”, sostendría que el “Museo Neo Inca” pone de manifiesto la conversi3n de la historia en un puro simulacro del mercado, vale decir, muestra la banalizaci3n terminal de la cultura peruana en su exotizaci3n postmoderna. La segunda interpretaci3n, propuesta ḿs bien desde una “hermenéutica positiva”, observaría en ella el intento de restaurar una historia perdida que se sigue entendiendo como central a pesar de su ausencia. Con Jameson, podríamos decir que el “Museo Neo-Inka” muestra entonces una tensi3n no resuelta entre ambas dimensiones. Por un lado, es signo del carácter fetichista de la mercancía en su fase postmoderna, pero, por otro, subraya un tipo de p3rdida hist3rica que activa la presencia de alg3n tipo de fantasía ut3pica.

Comencemos por la primera interpretaci3n. En un capítulo muy importante de *El Capital*, Marx explic3 c3mo, bajo el capitalismo, un objeto asume tener ciertas características como si estas hubieran provenido del mismo objeto. Como sabemos, Marx describi3 al capitalismo como un sistema donde los objetos del trabajo humano se independizan de los hombres y se constituyen como un “poder exterior” que termina por someter a sus propios creadores. Estas dinámicas (que se deben a las relaciones sociales que lo produjeron) producen una extraña inversi3n en el que las cosas se personifican y las personas son tratadas como si fueran cosas. Por “fetichismo de la mercancía” se nombra tanto a una dinámica en la que el mercado invisibiliza las relaciones sociales que están detrás de la circulaci3n, como al descubrimiento que, bajo el capitalismo, los sujetos terminan “sujetados” a un poder enajenado y enajenante.

Podemos sostener que el “Museo Neo-Inka” escenifica dimensiones de toda esta problemática y lo hace llamando la atenci3n desde su forma misma. De hecho, todos estos productos asumen tener características que no poseen (no tienen nada que ver con la cultura Inca) pero se invisten de ello bajo un significante que se estetiza y que se carga de un valor. Notemos que ese mismo significante es, sin embargo, el encargado de ocultar una dimensi3n traumática de lo sucedido. Digamos entonces que, bajo la utilizaci3n de la palabra Inca (o “Inka”), la forma mercancía produce la ilusi3n de un país (ḿs reconciliado consigo mismo) donde algo de ese pasado tiene vigencia y continúa presente (fig. 3). Si Marx había llamado la atenci3n al seńalar que el intercambio capitalista oculta la totalidad del funcionamiento del sistema, entonces debemos preguntarnos qué es lo que estos productos invisibilizan ḿs allá del trabajo abstracto que los ha producido. Si hoy el fetichismo “se vincula al objeto-signo vaciado de su sustancia y de su historia, reducido al estado de marca de una diferencia”¹², la repuesta no parece ser otra que lo invisibilizado aqú es la historia como ejercicio de poder y como dominaci3n social.

Ahora bien, ¿cuál es la base social de este discurso?, ¿cuál es el contexto hist3rico de este tipo de apelaci3n a la historia o al valor de la “incanidad”? De hecho, la actual apelaci3n a lo Inca (o Inka) no corresponde ni a un amplio movimiento (cultural y polítco) como el que surgi3 en el siglo XVIII, como el que activ3 el indigenismo del siglo pasado o como el promovido por el gobierno militar a finales de la d3cada de los sesenta. De hecho, estas imágenes no son expresi3n de movimientos sociales (o polítcos) que les den sustento. Por eso, autores como Žižek sostienen que el multiculturalismo actual es, en realidad, la ideología oficial del capitalismo y que la actual apelaci3n a la historia o a la diferencia cultural se encuentra muy lejos de cualquier tipo de demanda hacia una verdadera democratizaci3n social¹³. En ese sentido, resulta claro que la producci3n de este tipo de imágenes solo est́ en funci3n a promover un nuevo esencialismo cultural desvinculado de cualquier

¹² Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo* (México D.F.: Siglo XXI, 1974), 95.

¹³ Slavoj Žižek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, ed. Fredric Jameson y Slavoj Žižek (Buenos Aires: Paid3s, 2003), 137-88.

crítica al modo de producción dominante. Digámoslo de una manera más simple: si hoy el capitalismo ha conseguido tomar casi toda la realidad social, en estos objetos podemos notar cómo el pasado (y la historia misma) no han podido salvarse de sus dinámicas. Desde ahí, el “Museo Neo Inka” escenifica, de manera lúdica e iconoclasta, la cosificación de la historia convertida en imagen y simulacro. Lo que se oculta no son solo el trabajo y las relaciones sociales que lo estructuran, sino también la historia misma ya cosificada estéticamente.



Fig. 3. Susana Torres Márquez, *Objeto Neo Inka*, 2009. Envase comercial de bebida marca Chicha Morada de los Inkas, repisa dorada (Fragmento de la instalación *Museo Neo Inka VII*, integrada a la exposición *Lo Impuro y contaminado III: pulsiones (neo)-barrocas en las rutas de Micromuseo*, Trienal de Chile, Santiago).

Más aún, en este caso, el mercado se apropia de una dimensión ritual pues, de alguna manera, crea la ilusión de que tanto el objeto como el comprador quedan investidos de ese supuesto poder de “lo Inca” (o “Inka”). Es curioso porque sabemos que los incas perdieron, que fueron colonizados por los españoles y que su cultura fue desdeñada en distintos momentos de la historia peruana, pero, gracias a un calculado proceso de estetización, aquí sucede todo lo contrario. Desde una lógica puramente mercantil, hoy el significante “Inca” (o “Inka”) ha pasado a simbolizar “calidad” y “fuerza” a pesar de su derrota histórica. Es la modernidad –que heredó y profundizó de la colonia la destrucción de lo Inca– la que hoy se apropia del significado prehispánico para dotarlo, curiosamente, de un aura de poder y eficacia. Podríamos decir entonces que lo que ocurre con la producción de estos objetos –y con la colección en general– es una especie de desconstrucción de la oposición *Inca / modernidad*, pues aquello que fue perdedor en el pasado, pero ciertamente victorioso en un pasado más pasado que el pasado (el periodo prehispánico), resurge con dignidad en el presente mediante una especie de brillo cosificado.

Es aquí donde podría emerger la segunda interpretación si, más allá de una hermenéutica negativa y de la lógica de la “falsa conciencia”, retomamos la propuesta de Jameson de observar la dimensión



Fig. 4. Susana Torres Márquez, *Fardo Inka*, 1999. Costal de harina de trigo “especial Premium”, marca Inca, 50 kg.

indígena (el Perú “se construyó sin el indio y contra el indio” sostuvo Mariátegui¹⁶) hoy es posible notar cómo, para poder sobrevivir, a la historia Inca solo le ha quedado la opción de “travestirse” en un producto comercial.

Sabemos bien que lo “Inca” es en Perú el signo de una herida en la historia. Este significante da cuenta de un imaginario asociado a la derrota, aunque es también capaz de activar, al mismo tiempo, una demanda de resarcimiento e igualdad. Si toda colección gira y se estructura ante un objeto que falta, entonces lo “Inca” es aquello que falta en el presente y es, desde ahí, que la pulsión utópica busca manifestarse¹⁷. Más allá de la objetividad espectral con la que este tipo de mercancías se presentan en el mercado, lo cierto es que ellas hacen presente algo del dramatismo de la historia como un incansable relato de pérdida y de posibilidad de redención.

utópica que los productos culturales también traen consigo. Partamos de algunas preguntas: ¿son los objetos de esta colección la manifestación inconsciente de un impulso utópico que sigue buscando lugares insospechados para manifestarse?, ¿son ellos la terca presencia de un trauma histórico que intenta construir su autoridad desde un nuevo lugar? De hecho, el propio Marx nos invitó a detectar las relaciones sociales tras la apariencia autónoma de las cosas e insistió en redescubrir al hombre (y a su historia) tras la frialdad de los “valores de cambio”. Insistamos con esta pregunta: ¿Más allá de la “cáscara cósmica” de estos productos¹⁴, es posible encontrar la presencia de un universo simbólico que intenta reinventarse y que busca nuevos espacios para actualizar diferentes irradiaciones políticas? (fig. 4).

El artista –y filósofo travesti– Giuseppe Campuzano, creador de otra importante “museotopía”, sostuvo alguna vez que “toda peruanidad es un travestismo” y dicha idea resulta clave para entender el sentido de esta colección¹⁵. Me explico mejor: en un país que hasta principios del siglo XX procuraba negar sistemáticamente su herencia

¹⁴ Georg Lukács. “La cosificación y la consciencia del proletariado”, en *Historia y consciencia de clase* (Madrid: Sarpe, 1984), 16.

¹⁵ Son importantes los vínculos artísticos entre Susana Torres y Giuseppe Campuzano, además de los vínculos curatoriales generados con Gustavo Buntinx. Tres museotopías se asociaron estrechamente: la del Museo Travesti del Perú (MTP), la del Museo Neo Inka (MNI) y la de Micromuseo. Esta última propició y acompañó textualmente la primera presentación pública del MTP: Gustavo Buntinx y Susana Torres, *El signo carnal* (Lima: Micromuseo, 2004), que después fue acogido por Micromuseo en las exposiciones *Lo impuro y lo contaminado III* –realizada el 2009 en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago durante la Trienal de Chile (<https://www.micromuseo.org.pe/rutas/micromuseotrienal/index.html>)– y *Vacío museal: medio siglo de museotopías peruanas*, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima: Gustavo Buntinx, “Vacío museal. Medio siglo de museotopías peruanas (1966-2006). (Un resumen)”, en Alberto Servat *et al.*, *Museo del Grabado ICPNA* (Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano), 96-109 (<https://www.micromuseo.org.pe/rutas/vacio-museal-2/index.html>). En 2008 Micromuseo montó una exposición en homenaje al MTP, curada por Buntinx con Daniel Contreras y Sophia Durand, pero con la decisiva colaboración de Susana Torres: *Ateridades. El travestismo en las colecciones de Micromuseo* (<https://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanaalteridades/index.html>).

¹⁶ José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Amauta, 1984), 243.

¹⁷ Gerard Wajcman, *La colección, seguido de La avaricia* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 26.

“De lo banal resurge el mito” es una frase que propuso la propia Susana Torres para explicar su propio proyecto¹⁸ (fig. 5). De hecho, en esta colección, la figura de los incas se hace presente en la cotidianidad y consigue adquirir así un cierto carácter mítico. En un notable ensayo, Debord explicó cómo el capitalismo iba adquiriendo, todo él, una dimensión estética y sostuvo que la última forma de la mercancía es su condición de imagen en función de la producción del espectáculo¹⁹.



Fig. 5. Susana Torres Márquez, *Masaje Inka*, 1999. Reproducción infográfica de aviso comercial de periódico de Lima, marco.

Detengámonos aquí: el fetiche es un objeto que ha sido dotado de una fuerza particular y adquiere, desde ahí, un carácter mágico porque en él se proyectan un conjunto de deseos y necesidades diversas. Dada esta condición, se trata de un objeto que captura al sujeto. Bajo el capitalismo, las mercancías se vuelven fetiches porque son sacralizadas como promesas capaces de activar una fascinación sin límites. Sin embargo, desde Freud sabemos bien que un fetiche oculta el miedo a la castración. ¿Qué es entonces lo que estos objetos comerciales ocultan? Sostengamos, nuevamente, que lo que se oculta es la permanente pérdida del sentido de la historicidad o, más bien, lo que se revela es que la única manera en la que ella pueda hacerse presente en la sociedad contemporánea es bajo la simple estetización de una mercancía fetichizada. Como fetiche, la mercancía oculta la historia bajo una nueva forma de hechizo. Desde este punto de vista, la utilización de la palabra “Inca” (o “Inka”) es la encargada de construir la fantasía de recuperar una sociedad pre-capitalista, aunque sepamos bien que esa fantasía ya no es posible y “lo que queda es solamente una pura apariencia, la promesa artificial de una sustancia que no se materializa nunca”²⁰. Es decir, bajo el capitalismo, los incas

¹⁸ Susana Torres, “El retorno de los inkas (no-retornables)” y “Kiwicha pop”, en *El retorno de los Inkas (no retornables)* (Lima: Micromuseo y Centro Cultural Peruano Británico, 1999), folleto de mano.

¹⁹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-textos, 2010), 42.

²⁰ Slavoj Žižek, *El frágil absoluto. ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* (Valencia: Pre-textos, 2002), 35.

se vuelven un puro simulacro de sí mismos si entendemos el simulacro como un proceso repetitivo que convierte a la realidad en una imagen y que la va sustituyendo poco a poco²¹ (figs. 6 y 7).



Fig. 6. Susana Torres Márquez, *Trono de la Inka*, 2014. Ladrillos marca Inca, sacos de cemento marca Inca. Fragmento de instalación integrada a la muestra *Re-decorando la huaca - Museo Neo Inka IX*, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima.



Fig. 7. Susana Torres Márquez, *Muro Neo Inka* (detalle). Ladrillos marca Inca, cemento marca Inca. Fragmento de instalación integrada a la muestra *Re-decorando la huaca - Museo Neo Inka IX*, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima.

De todas formas, hay que subrayar que, más allá de todo tipo de exclusiones y traumas, cuando los peruanos hablamos de los incas solemos enorgullecernos. Desde niños, se nos socializa para idealizar al imperio incaico y para festejar que la ciudadela de Machu Picchu haya sido electa como una de las “nuevas” maravillas del mundo²². De múltiples maneras, los incas siguen siendo el mito fundacional de la comunidad y el garante de la cultura: aquello que siempre hay que resguardar. El punto, sin embargo, es que la escuela ya no es la única institución encargada de transmitir ese mito. El mercado ha pasado a cumplir esa función. Desde hace mucho, los niños también llegan a lo incaico por la Inca Kola, empresa que siempre ha contado con memorables campañas publicitarias encargadas de difundir un “nacionalismo sensorial” (es una expresión de la artista). Inca Kola es una *Love mark*²³ (figs. 8 y 9).

El “Museo Neo-Inka” es una colección que muestra cómo el capitalismo crea la misma necesidad de estos productos y cómo, en efecto, mantenemos una relación fetichizada con ellos²⁴ (fig. 10). Digamos que hoy el capitalismo afirma que el Inca es una imagen solo recuperable en la forma mercancía o, peor aún, como una simple envoltura. Por eso, la función de estos objetos no solo consiste en una supuesta celebración del pasado sino, más bien, en reforzar su pérdida y su muerte. Lo que hoy se impide bajo esa forma estetizada es la posibilidad de un regreso de los incas más allá de las lógicas del valor de cambio. Por eso

²¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 2007).

²² Se trató de un concurso mundial organizado, en el 2007, por la empresa *New Open World Corporation* en el que votaron más de 100 millones de personas en todo el mundo. El gobierno peruano de ese entonces (cuyo presidente era Alan García) fomentó la votación entre los ciudadanos y celebró oficialmente tal premio.

²³ Ese mito también se ha caído pues, en 1999, Coca Cola compró la Inca Kola y dicho gesto enfrentó a la cultura peruana a una nueva pérdida, o a un nuevo tipo de colonialismo encarnado en el capitalismo transnacional.

²⁴ De hecho, en un comentario a Marx, Baudrillard ha explicado cómo las necesidades tampoco son “naturales”, sino hábitos construidos culturalmente. Para él, no solo el “valor de cambio” se encuentra fetichizado sino también el “valor de uso” que, como un efecto de la cultura, permite el cambio y la transformación. Baudrillard, *Crítica*, 148.

mismo, Buntinx ha afirmado que, en los constantes manejos comerciales de la palabra Inca (o “Inka”), esta colección activa una “melancolía lúdica” o una “tristeza pop”: una desconsolada evocación que señala el dramático debilitamiento de las posibilidades siempre latentes de la historia a pesar de una falsa euforia²⁵.



Fig. 8. Susana Torres Márquez, *Cultura Inka Cola*, 1999-2014. Avisos comerciales de gaseosa marca Inca Kola en revistas de diversas épocas, marcos, cartelas evidenciando su evolución histórica. Fragmento de instalación integrada a la muestra *Re-decorando la huaca - Museo Neo Inka IX*, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima.



Fig. 9. Susana Torres Márquez, *Cultura Inka Cola*, 1999-2020. Envases comerciales de gaseosa marca Inca Kola, vitrina, cartelas evidenciando su evolución histórica. Fragmento de instalación integrada a la muestra *Re-decorando la huaca - Museo Neo Inka IX*, 2014, Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima.

²⁵ Conversaciones con Gustavo Buntinx, 2017.



Fig. 10. Susana Torres Márquez, *Rompecabezas Inka*, 1999-2020. Envase comercial de rompecabezas marca Inka's Puzzle, marco. Fragmento de la instalación *Buscando un Inka (El retorno de lo no-retornable)*, Segunda Bienal Nacional de Lima, 2000.

fin de resignificarla. La palabra Inca (o Inka) es el significante encargado de cumplir esa misi3n en el contexto del desarrollo del capitalismo peruano.

Notemos, adem1s, que la importancia simb3lica de esta colecci3n reside en recordar c3mo, bajo el capitalismo, hemos terminado sometidos a un conjunto de fuerzas externas que nos dominan. En realidad, no es que creamos directamente en las propiedades m1gicas de la palabra "Inca" (o "Inka"), sino que participamos en las interacciones cotidianas como si crey3ramos. Como lo ha explicado ŹiŹek, la nuestra es una sociedad donde, de manera "interpasiva", las cosas han comenzado a "crear" en lugar de nosotros³¹. Todo

Digamos, con ŹiŹek²⁶, que esta colecci3n muestra un conjunto de objetos que son "sublimes" porque el capitalismo los eleva a la dignidad de "la Cosa" en el marco de complejas din1micas ideol3gicas²⁷. Es decir, se trata de objetos que prometen la recuperaci3n de la historia, pero en realidad no hacen m1s que subrayar el goce de su p3rdida definitiva. En ese sentido, son objetos sublimes porque hacen visible algo traum1tico, aunque terminen por evaporar ese mismo trauma. Son sublimes porque, en su cotidianidad, nombran "la falta que est1n llenando con su presencia", e indican "el fracaso mismo de su representaci3n"²⁸. Son "sublimes", finalmente, porque se les ha sustraído todo car1cter dram1tico y porque aluden –fantasm1ticamente– a una falsa imagen de reconciliaci3n con la historia.

Explicuemos esto con categorías cl1sicas: estos objetos son sublimes porque han fusionado la "base" con la "superestructura", vale decir, porque se trata de mercancías que han circulado como valores de cambio, pero lo han hecho radicalizando su semblante o, mejor dicho, lo han hecho jugando con el semblante de la historicidad. Dramatizando y desdramatizando la historia, los objetos de esta colecci3n se presentan como una pregunta ya no solo por las nuevas din1micas del capitalismo sino por formas nuevas de imaginaci3n de la comunidad. Toda colecci3n –lo ha sostenido Wajcman– crea una colectividad que se unifica alrededor del objeto²⁹. Dicho de otra manera: si hoy la naci3n es una especie de suplemento imaginario frente a la desintegraci3n promovida por las l3gicas del capital³⁰, los objetos del "Museo Neo Inka" son "sublimes" porque encaran al presente (y al pasado) con un l3mite doloroso: muestran que en la cultura hay algo que falta, pero buscan ansiosamente suplantar esa falta, creando un fetiche y activando un ritual en torno a esa falta a

²⁶ Slavoj ŹiŹek, *El sublime objeto de la ideología* (M3xico D.F.: Siglo XXI, 1992), 194.

²⁷ La "cosa" lacaniana refiere a una dimensi3n de lo Real nunca capturada por la cultura. Es una especie de exterior radical investido como una huella del paraíso perdido. Jacques Lacan, *La 3tica del psicoan1lisis. Seminario 7* (Buenos Aires: Paid3s, 2005); Slavoj ŹiŹek, *Mirando al sesgo. Una introducci3n a Jacques Lacan a trav3s de la cultura popular* (Buenos Aires: Paid3s, 2000).

²⁸ ŹiŹek, *El sublime objeto*, 264.

²⁹ Wajcman, *La colecci3n*, 50.

³⁰ Slavoj ŹiŹek, "Multiculturalismo".

³¹ Slavoj ŹiŹek, "La interpasividad y sus vicisitudes", en *El acoso de las fantasías* (M3xico D.F.: Siglo XXI, 1999), 125.

fetichismo es, en efecto, un objeto que funciona a pesar de nuestra aparente distancia con él. Desde ahí, esta colección permite observar cómo las cosas (y no las personas) son las que hoy creen en el poder de los incas, vale decir, queda claro cómo desplazamos hacia las cosas la capacidad de creer en lugar de nosotros³². Explicando las colecciones de Fuchs, Benjamin lo fraseó así:

El concepto de cultura comporta a su entender un rasgo fetichista en tanto cifra de hechuras a las que se considera independientes, no del proceso de producción en el que surgieron, pero sí de aquel en el que perduran³³.

Resumamos: el “Museo Neo Inka” se sumerge en lo cotidiano y en lo banal, y hurga en dichos espacios para encontrar ahí viejas y nuevas pulsaciones de la historia. La artista Susana Torres es la constructora de este nuevo archivo. Como arqueóloga, va en busca de verdaderas reliquias en tiendas y supermercados. Como etnógrafa, deja constancia de las maneras en la que los restos del pasado se actualizan en el presente. Y, como artista, propone una nueva representación de la cultura peruana más allá de los relatos a los que la historia oficial nos tiene acostumbrados. Desde la franca opción por situarse dentro y fuera del arte, el “Museo Neo Inka” marca la condición del presente, de la propia escena artística y produce una imagen estética (y política) sobre la imaginación de la comunidad.

Retomando un viejo gesto dadaísta, el objetivo del “Museo Neo Inka” consiste en sacar de la circulación a un conjunto de objetos cotidianos a fin de re-auratizarlos exigiendo una nueva mirada sobre ellos³⁴. No se trata solamente de buscar nuevas definiciones sobre el arte y de jugar con sus límites, sino de instalarles una nueva condición aurática. En efecto, en esta colección vemos mercancías, pero, al quedar inscritas en la serie, son capaces de activar resonancias diversas. Si, como hemos dicho, toda colección se estructura desde una falta, y si cada nuevo objeto es un intento por llenarla, el “Museo Neo Inka” busca llenar el lugar vacío que tiene la historicidad en los tiempos del capitalismo avanzado. Mostrando su doble faz (escenificar la mercancía, construir un semblante utópico), esta colección escenifica, con ironía, pero también como drama, las dinámicas culturales que definen a nuestra contemporaneidad.

La artista, en suma, reconoce muy bien el tipo de sociedad en la que vivimos, pero reconoce que existe una rendija digna de aprovechar. Lo cierto es que la mercancía nunca puede totalizarlo todo, deja algunos desechos y sabemos bien que el arte (desde las vanguardias) no tiene problemas en trabajar con ellos. “¿Esto es arte o basura?”, le preguntó uno de sus hijos a Susana Torres cuando en la cocina de la casa encontró estos objetos con la marca “Inca” (figs. 11 y 12).

“El pasado es útil y necesario a condición de que tengamos algún control sobre él y no permitamos que sus fantasmas nos cierren el horizonte” sostuvo Alberto Flores Galindo hace ya algunas décadas.³⁵ Si esta colección nos atrae, vale decir, si algo de la ironía y del brillo de sus objetos nos seduce es por la capacidad simultánea para cumplir tanto una función ideológica como para vehiculizar fantasías desesperadamente utópicas³⁶. Esta es, en efecto, una colección que nos acerca y nos aleja tanto de la historia como del propio objeto artístico pues en ella ambos retornan como farsa. Con un gesto que es lúdico y agónico al mismo tiempo, el “Museo Neo-Inka” muestra la estetización de la mercancía y la mercantilización del presente haciendo más visible, sin complejos, esta nueva condición histórica, colocándola como imagen colectiva y representando, sin miedo, las actuales lógicas de la mercancía para intentar horadarlas desde su propia interioridad³⁷.

³² Slavoj Žižek, *El sublime objeto*, 50.

³³ Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 101.

³⁴ Agradezco los comentarios de Mijail Mitrovic en este punto y en otros.

³⁵ Alberto Flores Galindo, “La utopía andina: esperanza y proyecto”, en *Tiempo de plagas* (Lima: El caballo Rojo, 1988), 253.

³⁶ Jameson, “Reificación y utopía”, 76.

³⁷ Benjamin, “Historia y coleccionismo”, 106.



Fig. 11. Susana Torres Márquez, *Duraznos Inka*, 1999. Envase comercial de duraznos marca Inca.



Fig. 12. Susana Torres Márquez, *Tomates triturados Inka*, 1999. Envase comercial de pasta de tomate marca Inca.

Marx, sostuvo que a la mercancía había que entenderla como un producto “endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas”³⁸. En los últimos años, Susana Torres y Gustavo Buntinx no se han cansado de repetir, una y otra vez, una famosa frase de santa Teresa de Jesús: “Dios se mueve entre los cacharros”³⁹. Es exacto: la mercancía –y todo el sistema del arte– opera entre lo más radiante (y vil) de la historia.



Fig. 13. Susana Torres Márquez caracterizada en la muestra *Arma tu propio imperio*. Museo Neo Inka X, Feria Art Lima, 2014.

³⁸ Marx, “El carácter fetichista”, 87.

³⁹ Torres, *El retorno de los Inkas*; Gustavo Buntinx, *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de Micromuseo (“al fondo hay sitio”)* (Lima: Micromuseo, 2007); libro que acompaña la exposición de mismo nombre en la Bienal de Valencia - Sao Paulo. Versión ampliada en: <https://www.micromuseo.org.pe/publicaciones/loimpuroylocontaminado.html>

VÍCTOR VICH es doctor en literatura hispanoamericana por Georgetown University, EEUU. Es autor de ocho libros entre los que destacan: *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política* (2015), *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de agencia política* (2014) y *Poetas peruanos del siglo XX. Lecturas críticas* (2018). Ha sido profesor invitado en diversas universidades como Harvard, Berkeley y Madison en los EEUU. Ha sido miembro de Comité Directivo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO 2007-2009), asesor de políticas culturales de la Municipalidad de Lima y fue miembro del equipo curatorial del Lugar de la Memoria en el Perú (LUM). En el 2009, ganó la beca Guggenheim y en el 2014 la beca Tinker. Actualmente, es director de la Maestría en *Estudios Culturales* en la Pontificia Universidad Católica y profesor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes en el Perú.

Email: vvich@pucep.pe

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>

ESTUDIOS

Una aproximación a LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (2007-2011) desde la teoría y la praxis de José Luis Brea*

An approach to LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (2007-2011) from the theory and praxis of José Luis Brea

Miguel Vega Manrique
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 1 de junio de 2020
Fecha de aceptación: 27 de febrero de 2021

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 33, 2021, pp. 119-134
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.006>

RESUMEN

La hipótesis de la que partimos es que ciertas tesis formuladas por José Luis Brea sobre el estatuto de las prácticas artísticas en la era del mundo-Internet, acompañadas de su labor artística y curatorial en la red, podrían verse continuadas y ampliadas con la puesta en marcha y consolidación de LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón. Creemos que el programa del centro asturiano, dedicado íntegramente al arte, la ciencia, la tecnología y la innovación, materializa una parte significativa de las concepciones que sostenía Brea para un mundo inmerso en la digitalización de los procesos de producción. En el presente artículo intentaremos poner de manifiesto la transición del *net art* a la contemporaneidad de las prácticas artísticas; la posible influencia de Brea en dicho proyecto institucional, que fragua su primera directora Rosina Gómez-Baeza; y la conexión existente y apenas comentada entre ambos actores del mundo del arte en el estado español.

ABSTRACT

The theoretical-critical work of José Luis Brea in relation to artistic practices and the capitalist power system, as well as his artistic and curatorial work according to the mutations of the context that surrounded him, connect with the launch and consolidation of LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón. The Asturian center's program, dedicated to art, science, technology and innovation, exemplifies the materialization of a significant part of Brea's theories for a world immersed in the digitization of production processes. In this article we will try to highlight the transition from *net art* to contemporary artistic practices; the influence of Brea in this institutional project, forged by Rosina Gómez-Baeza; and the existing and hardly commented connection between both actors of the art world in the Spanish state.

* El presente artículo forma parte de la investigación realizada en “José Luis Brea: teoría y praxis en la era del mundo-Internet. De la cultura RAM y el capitalismo cultural electrónico a las prácticas artísticas en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial (2007-2011)”, Trabajo Fin de Máster, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid – Universidad Complutense de Madrid – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018. Agradezco a Jesús Carrillo haberme invitado a pensar sobre Brea y haberme traído hasta aquí; al tutor, Fernando Castro, su consejo y seguimiento; a Olga Fernández y Juan Albarrán sus precisas indicaciones. Un especial agradecimiento para Rosina Gómez-Baeza, quien generosamente me prestó todo el archivo de LABoral y colaboró concediéndome una extensa entrevista. Otros nombres que no puedo pasar por alto son José Maldonado y Juan Martín Prada, siempre dispuestos a esclarecer cualquier duda sobre la trayectoria de su compañero y amigo José Luis Brea.

PALABRAS CLAVE

LABoral. José Luis Brea. Cultura RAM. Nuevos medios.

KEY WORDS

LABoral. José Luis Brea. RAM culture. New media.

Introducción

Cuando tiene lugar una síntesis entre teoría y praxis, pensamiento y acción, discurso y producción artística, “ni el texto se somete a la dictadura de las obras, ni mucho menos estas a las del texto”¹. Así entendía José Luis Brea, desde el foro de la revista *Arena* a finales de los años ochenta, su incursión en el campo de la estética del arte contemporáneo, así como de la práctica artística y curatorial. Ambos quehaceres fueron indisolubles del instinto teórico-crítico que impulsaba su actividad dentro del contexto del arte español hasta sus últimos días, hacia el fin de la primera década del siglo XXI. Ante la expansión de la World Wide Web y su ineludible impacto en la redefinición de las telecomunicaciones, Brea decide sumergirse *in situ* en el pensamiento de las metamorfosis en curso que transforman progresivamente los paradigmas relacionales. No hay que olvidar que la teoría, tal como Brea la concibe, es una práctica en sí misma. Por ello, el dualismo entre teoría y praxis que planteamos desde un inicio, en sentido genérico, no es más que un recurso narrativo con el objetivo de diferenciar la práctica propiamente teórica, de la curatorial y artística; a esta última, la denominaremos praxis.

La primera incursión verificable de Brea en la red tiene lugar en un momento tan temprano como lo es el año 1997. Su presencia se hará plausible a través de plataformas online, véase el caso concreto de *Aleph* (1997-2002), o mediante la participación en eventos que poco a poco abren paso al mundo digital, como por ejemplo las ferias de ARCO dedicadas al arte electrónico (1997-1998-1999). Todo ello sitúa la figura de Brea muy próxima a la vanguardia tecnológica del cambio de siglo. Y es entonces cuando decimos que la aludida presencia de Brea en los parajes digitales, sin duda acorde al influjo centroeuropeo que inoculaba sus últimas tendencias sobre cultura electrónica e informatización del saber al contexto español, continúa y prolonga semejantes inquietudes experimentales en el medio cibernético, por entonces en boga debido a sus potenciales emancipadores y espejismos que hacían entrever otras alternativas comunitarias para el nuevo milenio.

Los profundos desplazamientos que operan estos soportes en el terreno de las prácticas artísticas orientan hacia el futuro las discusiones acerca del estatuto de la obra de arte y su reproductibilidad digital, problematizan las nociones de autoría, distribución, exhibición y almacenamiento, a la vez que erosionan los cimientos del proceso creativo. Manuel Castells intenta condensar, a finales de los años noventa, la efervescencia de estas contemporáneas y (habida cuenta de la contingencia brevemente esbozada) esperanzadoras transformaciones en una gruesa trilogía de libros englobada bajo el título *La era de la información: economía, sociedad y cultura*.

Será a partir de entonces cuando podamos establecer un vínculo de unión entre Brea y otra de las personalidades más destacadas de la institución-arte en el contexto del estado español: Rosina Gómez-Baeza. Ambos, desde posiciones aparentemente distantes, antagónicas incluso, podría decirse, han desarrollado aportaciones de considerable relevancia en las últimas décadas para la historia del arte actual. Desde el vacío casi absoluto en lo referente a sus trayectorias procederemos a dilucidar la conjunción que aglutina Internet, el comisariado y las prácticas artísticas en torno al poco comentado nexo entre estas dos figuras y sus muy distintos grados de implicación en un proyecto como LABoral. Centro de Arte y Creación In-

¹ José Luis Brea, “Antes y después del entusiasmo”, *Arena* 3 (1989): 26.

dustrial de Gijón (2007-2011). Para ello, trataremos de conectar diferentes acontecimientos, artefactos y personalidades con el ya aludido potencial del arte electrónico, desde el surgimiento del *net art* hasta su ocaso, tras la eclosión de la web 2.0, y sus posteriores proyecciones institucionales.

¿En qué momento podríamos señalar el punto de encuentro entre José Luis Brea y Rosina Gómez-Baeza? ¿Qué papel jugaron dentro del panorama del arte y los nuevos medios en el contexto español? ¿Representa LABoral una posible síntesis entre teoría y praxis afín a los postulados de una parte significativa de la producción de Brea? Con conocimiento de causa acerca de las problemáticas para ofrecer respuestas concluyentes y el delgado margen de maniobra que dejaron estas dos singulares trayectorias entre sí, nos serviremos de publicaciones, entrevistas, exposiciones, seminarios y procesos concretos de institucionalización para tratar de elaborar un tejido narrativo donde confluyan las hipótesis que planteamos.

Asimismo, el presente trabajo tiene como principal punto de referencia los textos recogidos en *cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (2007), por considerarlos más próximos a los siguientes objetivos: vincular la teoría y la praxis en torno a la cultura digital en lo referente a la figura de Brea; presentar LABoral como caso de estudio a través de la vinculación entre las derivas profesionales de Brea y Gómez-Baeza, sus intereses conjuntos respecto al arte y los nuevos medios, y el (a nuestro parecer) hipotético influjo del pensamiento del primero en el centro asturiano. No tendrán cabida los presupuestos teóricos de Brea referentes a los estudios visuales, que ocuparon el último periodo de la actividad del autor, por ser este un amplio terreno de estudio que desbordaría los objetivos planteados.

A la hora de abordar la actividad de Brea en el ámbito de las prácticas artísticas desde un enfoque histórico, la metodología de investigación ha consistido, principalmente, en entrevistas con teóricos, gestoras y artistas (Gómez-Baeza, Juan Martín Prada, Ricardo Echevarría, Fernando Broncano, José Maldonado...) vinculados con Brea durante un periodo concreto: desde los noventa, con la incursión del arte en la red, hasta el año 2011, en el cual finaliza la primera etapa de LABoral, que pone en marcha y dirige durante estos años Gómez-Baeza. Por razones, creemos, más que justificadas, decidimos incluir el testimonio de esta última recogido en una entrevista inédita que concede para el presente artículo y confirma el nexo con Brea, más allá de otras referencias colaterales documentadas en el ámbito institucional. Con ella, además, se pone de manifiesto la influencia de este último en la articulación teórica y material del centro de arte contemporáneo que aún sigue en funcionamiento en Asturias.

José Luis Brea y las prácticas artísticas en la red: de Arco Electrónico (1997-98-99) a LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (2007-2011)

Un paradójico suceso que tiene lugar días antes de que toque a su fin la Documenta X de Kassel (21 de junio-28 de septiembre, 1997), pionera por su magnitud en internacionalizar los usos artísticos de las nuevas tecnologías, ilustra la ambivalente y contradictoria situación que le tocaba vivir al arte en los albores del mundo-Internet. Esta acción estuvo focalizada en el espacio *Hybrid Work Space*, el cual mostraba las precoces manifestaciones de cyberfeminismo y activismo digital. Simon Lamunière, comisario especializado en arte y nuevos medios, era el encargado del comisariado de la página web de la Documenta X, que albergó una pionera exhibición de *net art*. Tras proclamarse la clausura de la web una vez finalizado el evento y decretarse su posterior trasvase a un soporte material CD-ROM para su comercialización, el teórico y hacktivista esloveno Vuk Cosic copió en otro servidor la información del original. La polémica, desde entonces, queda servida como algo intrínseco a las siempre tensas relaciones entre el arte, los dominios virtuales y las instituciones.

En cuanto a la llegada del arte tecnológico a España, cabría comenzar aludiendo al proyecto *ArtFutura* de Montxo Algora, que en 1990 pone en marcha hasta día de hoy un festival de Cultura y Creatividad Digital explorando las innovaciones más representativas de los nuevos medios, la realidad virtual, el diseño

de interacción y la animación digital². Asimismo, el artista multimedia Antoni Muntadas, partiendo de la experimentación con las tecnologías computacionales, elabora un artefacto de cyber-artivismo denominado *The File Room*³: prototipo abierto de sistema operativo que invitaba a reflexionar sobre las nociones de archivo, almacenamiento y censura cultural en los aún rudimentarios parajes digitales⁴. Claudia Giannetti, además, creó en el año 1993 la Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, en Barcelona, considerada como el primer espacio en el estado español especializado en arte electrónico⁵. A través de la editorial del centro se publicaron numerosos libros, entre ellos el ya clásico *Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una nueva estética* (1997), de cuyo evento homónimo “Primer Congreso Internacional Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética” (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997) fue directora Giannetti. Ese mismo año también vería la luz el portal web *Aleph*, que podemos enmarcar dentro del acontecimiento de carácter internacional y transitorio que supuso el auge de las prácticas artísticas en la red⁶. Deberíamos destacar el interés inmediato que suscitan en Brea los nuevos medios y que comenzaría a manifestarse más concretamente desde la exposición *Anys 90. Distància zero* (Centre d'Art Santa Mònica, 1994)⁷. En esta exposición, donde lo audiovisual conduce hacia la desmaterialización de la obra concediendo mayor importancia al proceso creativo en sí mismo, alcanzamos a entrever los indicios que nos orientan hacia los futuros postulados teóricos sobre la cultura RAM⁸.

Quizá por ser, en parte, una recopilación de textos escritos en diferentes periodos o, quizá, por una tendencia a teorizar más allá del presente, la obra de Brea *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (2007) ofrece un complejo entramado de tesis donde se entrecruzan el análisis de la contemporaneidad referente al autor, las posibilidades de agencia frente al devenir digital del mundo, y algunas “futurotopías”⁹ de extrema lucidez. La fascinación por el auge de las nuevas tecnologías no indujo a nuestro autor a la ceguera. Tal vez, lo más interesante desde el presente es la posibilidad de relectura que permiten los textos de Brea, estableciendo una analogía con lo que él mismo intuía para el porvenir¹⁰. Tras una lectura atenta, el mensaje que porta su teoría comunica sin apenas interferencia alguna con el contexto en que vivimos, sobre todo cuando consideraba necesario, frente a la digitalización de los procesos de producción, “proponer los conceptos e instrumentos que hagan posible, a la postre y todavía, la crítica de su economía política”¹¹.

² <http://www.artfutura.org/v3/>.

³ Es posible acceder a la pieza recuperada en el archivo online de la plataforma web *rizhome*, último acceso 26 de febrero de 2021, <https://sites.rizhome.org/anthology/thefileroom.html>.

⁴ Para una más detallada contextualización de este proyecto véanse las consideraciones expuestas por el entonces director del centro Arteleku, en cuya sede se presentó el proyecto en 1994, Santiago Eraso, “Luchas por la libertad política y creativa en Internet”, último acceso 26 de febrero de 2021, <https://santieraso.com/2013/01/06/luchas-por-la-libertad-politica-y-creativa-en-internet/>.

⁵ Acerca de la puesta en marcha del centro barcelonés consultar Claudia Giannetti, *L'Angelot: Work in progress 1993-1997* (Barcelona: ACC L'Angelot, 1997).

⁶ Para una lectura crítica del nacimiento, consolidación y deriva de *Aleph* dentro del contexto del arte español véase: Jesús Carrillo, “*Aleph*, la web como espacio de acción paralela”, *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, 2 (2005): 123-143.

⁷ Tras la muerte de Brea aparece esta publicación que nos brinda una esclarecedora aproximación de rigor histórico a su trayectoria profesional: Juan Albarrán, “José Luis Brea y la historia última del arte en España”, texto redactado para la web del proyecto *Brumaria* (www.brumaria.net) y reproducido en *Salonkritik*, 12 de noviembre de 2010.

⁸ Acerca del término *cultura_RAM*, acuñado por Brea, y su relación con las mutaciones digitales, el archivo y la recuperación de la memoria-documento, véase: Fernando Broncano, “A propósito de José Luis Brea: del archivo a la RAM”, *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 3, nº 1 (2014): 273-289.

⁹ “Microescenarios abstractos hipotéticamente situados en algún punto no fijable del futuro. Son escrituras rescatadas de una mirada fortuita en un tiempo por venir, al que acceden en un imaginario *dejà vu* invertido. Seguramente, con la intención de insinuarnos una ontología crítica del hoy, desde su reverso incumplido... El conjunto de estas futurotopías (aquí recogida y revisada [sic.]) se publicó originalmente como serie de entregas en el suplemento cultura | s de *La Vanguardia*”, en José Luis Brea, *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (Barcelona: Gedisa, 2007): 93.

¹⁰ Véase Miguel Vega Manrique, “José Luis Brea. Teoría-crítica en la era del mundo-Internet”, *Los flujos de la imagen. ASRI*, 17 (septiembre, 2019): 38-51, para un análisis más pormenorizado de los planteamientos teóricos del autor a través del análisis de dos conceptos fundamentales de su obra: cultura RAM y capitalismo cultural electrónico.

¹¹ Brea, *cultura_RAM*, 53.

Con la iniciativa puesta en marcha por Luis Fernández y Ricardo Echevarría, será Brea el rostro visible que alzaré la voz a través de *Aleph* y los embrionarios dominios cibernéticos, liderando un soporte digital que albergaba obras de *net art* y *e-shows*, al mismo tiempo que una surtida sección de *net critique* dirigida a engrosar el debate teórico-crítico con publicaciones y traducciones de textos. Siguiendo a Juan Martín Prada, especialista en la materia y continuador/discípulo de Brea por lo que al arte y la cultura digital se refiere, tomaremos el uso y la grafía *net art* en alusión “a todas aquellas obras para las que las tecnologías basadas en redes de telecomunicación (no solo Internet) son condición suficiente y necesaria para su existencia, siendo imprescindible acceder a alguna de esas redes para poder experimentarlas”¹².

El escenario del arte contemporáneo se plantea como un panorama heterogéneo de apertura e inagotables posibilidades ante la irrupción de los nuevos medios y el avance de la tecnificación, que ineludiblemente condicionarán el desarrollo de las prácticas artísticas. La fascinación por los mismos parece dictar a finales de los noventa la medida del devenir futuro de la globalización y de las formas de interacción social, lo cual vendría requerido de paradigmas teóricos afines a la figura del artista contemporáneo y de la renovada noción de obra de arte en la era digital. Si nos sumergimos en los textos de *cultura_RAM...*, vemos que Brea reserva un apartado íntegramente dedicado a las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural electrónico. Entre las tareas que encomienda a dichas prácticas, hallamos la crítica de las políticas de la representación, junto al desarrollo e interposición de dispositivos de criticidad que evidencien las dinámicas de configuración de imaginarios hegemónicos para posibilitar su desmantelamiento. Al mismo tiempo, estas prácticas deberán implementar “políticas del acontecimiento” con el fin de producir experiencia y comunidad, y “presionar a favor de la implantación desregulada de las nuevas economías de distribución, contra las establecidas de comercio [...] sin que la plena absorción indiferenciada en la industria del espectáculo fuera destino seguro”¹³.

Atendiendo a estas cuestiones teóricas, vemos que existe una estrecha correlación con la praxis curatorial que llevó a cabo el propio Brea. Para una mejor comprensión, señalaremos algunos de los participantes activos de *Aleph*, entre los cuales encontramos el colectivo *La Société Anonyme* (1990), que engloba a un conjunto de artistas y teóricos dedicados a la investigación y el desarrollo experimental de las relaciones entre las producciones artísticas y el pensamiento crítico¹⁴. En la organización de *Aleph*, la colectividad es el principio constitutivo para la innovación y la creación, que tienen como objetivo producir cambios sustanciales en los modos de vida a medio plazo. La transparencia y el anonimato que facilita Internet permiten desarrollar estas formas emergentes de comunidad como manifiestos no coartados que expresen la diversidad de subjetividades supraindividuales. En esta línea, y no solamente limitados al marco digital de *Aleph*, encontramos también la ferviente actividad del *Critical Art Ensemble* que, desde la fotografía, el diseño web, la performance y la actividad editorial, busca un impacto mediático enfocado en la consolidación de una resistencia electrónica mediante la “desobediencia cívica pacífica” y la “acción directa”¹⁵. Antoni Abad, Carmen Cantón, Ricardo Iglesias... son algunos de los artistas que también engrosaron la plataforma web con sus obras de *net art*. En todas ellas, “la digitalización supone la redefinición de las relaciones entre sujeto, representación y realidad”¹⁶.

En otros trabajos de *net art* como *Heartbeat* o *The Tunnel People* –ambos integrantes del acervo de *Aleph* y accesibles hoy en la web personal de la artista¹⁷–, Dora García señala una ruptura entre el espacio

¹² Juan Martín Prada, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (Madrid: Akal, 2015): 14.

¹³ Brea, *cultura_RAM*, 87.

¹⁴ El término *La Société Anonyme* es una cita duchampiana formulada por Katherine Dreier, Marcel Duchamp y ManRay. El grupo anónimo presente en *Aleph* era en gran medida una prolongación del mismo Brea, junto a otros aliados como Armando Testa, José Maldonado o Ricardo Echevarría, que disfrazaba su autoría tras esta agencia de nuevo cuño.

¹⁵ Brea desarrolla contemporáneamente estos conceptos en una conferencia titulada *El teatro de la resistencia electrónica*, que pronuncia en los Talleres de Arte de Montesquíu, el 11 de julio de 1999, y está disponible en el Tomo II de *Aleph*, que pertenece al archivo de José Luis Brea consultado en la biblioteca del MNCARS (páginas sin numerar).

¹⁶ Jesús Carrillo, *Arte en la red* (Madrid: Cátedra, 2004): 61.

¹⁷ <http://www.doragarcia.net/>

social y la escena de diálogo cotidiana, a la vez que propone un ejercicio de resistencia cercano al activismo. La obra de *net art* se encamina hacia la *net critique* cuando cuestiona el control y la desposesión de la experiencia, las sinergias sedantes de la sociedad del conocimiento¹⁸. Las condiciones de privacidad en Internet plantean una situación conversacional inédita a la hora de producir esfera pública y de proyectar las subjetividades en construcción: “Tales construcciones subjetivas e identitarias son resultado de un proceso imaginativo y performativo tanto cuando hablamos de individuos de ‘carne y hueso’ como cuando tratamos de personalidades ‘virtuales’ desarrolladas en la red”¹⁹. La red es ahora un espejo invertido donde convergen los mundos y las industrias de la comunicación y del espectáculo. Tras la rápida absorción de las innovaciones tecnológicas en la esfera de las prácticas artísticas “los conceptos de comunicación y comunidad irán siempre de la mano, así como los de distribución y accesibilidad”²⁰.

La propuesta crítica y curatorial de Brea en la red toma impulso con la celebración del primer ARCO (1997) –pese a no haber formado parte del comité organizador– que albergó una sección dedicada al arte y los nuevos medios, el mismo año en que *Aleph* ve la luz²¹. Con estas palabras de entusiasmo: “Arco 97 representa el mundo que viene”²², la directora y ya reputada gestora de arte contemporáneo, Rosina Gómez-Baeza, abría las puertas de la feria de arte más icónica del país al futuro tecnológico adquiriendo un papel de vanguardia con un pie en Europa y otro en Latinoamérica. “En las propuestas de arte electrónico figuran conciertos de arte sonoro y manifestaciones de arte creado por ordenador y videoarte. También se presentará un CD-Rom multimedia de arte cibernético”²³. El arte electrónico y el mercado fueron los protagonistas de ARCO 1997, presentes también en los *IX Encuentros en el arte contemporáneo* (1997) co-dirigidos por José Jiménez y Fernando Castro. Las cuatro secciones en que se dividieron los encuentros fueron: “Horizontes del arte latinoamericano”, “Coleccionismo corporativo, institucional y privado”, “Una aproximación al arte electrónico” y “Función del museo de arte del siglo XXI”. En otras publicaciones también se destacaba cómo “De entre los tres apartados –arte sonoro, videoarte y arte cibernético– en que se sustenta la nueva sección, el último grito es el arte en la red”²⁴, evidenciando la presencia central y novedosa de Internet con respecto al mercado del arte.

Si la incursión de las prácticas artísticas en la red fue casi instantánea, la indefinición y laxitud del fenómeno pronto se haría evidente: “la característica más problemática del *net art* será su enorme volatilidad, vinculada a la extrema obsolescencia de las tecnologías de la red”²⁵. La emergente cultura digital, sorteando diversos altibajos desde su aparición, reclama progresivamente su lugar en las exposiciones de arte contemporáneo. También cabe destacar que la pronta aparición de *Aleph* y de eventos afines al deslumbramiento tecnológico, como la feria de Arco 97, no pasaron desapercibidas para la crítica:

La feria Arco 97 acoge por vez primera en su programa oficial la sección Arte Electrónico, como respuesta a la rápida evolución que están experimentando los nuevos medios [...] Es el territorio del arte cibernético o ciberarte,

¹⁸ Véase *Online Communities*; texto disponible en el Tomo II de *Aleph*, que pertenece al archivo de José Luis Brea consultado en la biblioteca de MNCARS (páginas sin numerar).

¹⁹ Carrillo, *Arte en la red*, 125.

²⁰ Martín Prada, *Prácticas artísticas e Internet*, 16.

²¹ Contrariamente a lo que algunas fuentes bibliográficas plantean, la primera feria de ARCO dedicada al arte electrónico es Arco 97. Bien es cierto que las dos siguientes ediciones, ARCO Electrónico 1998 y 1999, contienen el adjetivo que más ilustra su condición tecnológica; aun así, la exhibición de 1997 a cargo del joven comisario y artífice técnico de *Aleph* Ricardo Echevarría, junto a los *IX Encuentros en el arte contemporáneo* co-dirigidos por José Jiménez y Fernando Castro, dejan plena constancia de la incursión de ARCO en el mundo electrónico.

²² “Arco 97 quiere difundir el arte latinoamericano en Europa”, *El País*, 17 de enero de 1997, https://elpais.com/diario/1997/01/17/cultura/853455605_850215.html

²³ *Ibidem*.

²⁴ José F. Beaumont, “Arco se aproxima a los enigmas del arte electrónico”, *El País*, 15 de febrero de 1997, <https://bit.ly/3ewEWf2>.

²⁵ Martín Prada, *Prácticas artísticas e Internet*, 17.

la reserva donde campan por sus fueros los *netartistas* del ciberespacio (entendido como el universo virtual que existe al otro lado de la pantalla del ordenador) [...] Internet se perfila como un elemento creativo en el ciclo de la nueva estética. Aunque no todos lo tienen claro²⁶.

Brea adquiere mayor presencia durante las dos ediciones de ARCO Electrónico que se organizaron seguidamente, coordinando los seminarios *Lo mejor de los dos mundos* (1998), cuyo protagonista fue *Aleph*, y *La era posmedia* (1999), por encargo explícito de Rosina Gómez-Baeza²⁷. Este papel de vanguardia electrónica que adopta la feria de arte con el temprano interés proyectado hacia los nuevos medios por parte del tándem Brea-Baeza sembrará el germen de posteriores vínculos en torno a las prácticas artísticas y curatoriales en la era del mundo-Internet. Las concepciones relativamente afines entre ambos acerca del arte, las instituciones y la financiación terminarían posibilitando el entendimiento y la colaboración mutuos. Tal como pone de manifiesto el volumen *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo* (1998), editado por Jorge Ribalta, Brea pensaba acerca de la institucionalidad del arte que el objetivo prioritario era intensificar y cualificar la experiencia de los receptores:

me parece que el objetivo básico de una política artística tendría que ser [...] aumentar la propia capacidad creadora de una población [...] No tanto el tratarla como audiencia, sino el convertirla lo más posible en protagonista activa de los procesos de comunicación creadora²⁸.

Por lo que a Gómez-Baeza respecta, “el objetivo era claro: desarrollar teoría, creación artística y nuevos medios. No podíamos estar seguros del éxito. Constatamos y asumimos el rechazo. Él [Brea] publicó y yo inauguré²⁹. Y así, esa síntesis emprendedora de comprensión y afinidad cuyo origen se sitúa a finales de los noventa –con el desarrollo en ARCO de las propuestas que aunaron teoría y praxis en torno al arte y los nuevos medios–, resultaría el germen de lo que una década más tarde, en 2007, comenzaría su andadura en Gijón como un proyecto institucional dedicado íntegramente al arte y la cultura digital en el contexto español: LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial. Gómez-Baeza, por entonces directora de la feria ARCO, destaca en la entrevista inédita concedida para el presente trabajo cómo “hasta 2007 trabajaba en la preparación del proyecto para Gijón a la vez que en ARCO. La actividad de esos años fue muy intensa, pero sobre todo había mucho interés por primar la viabilidad social, económica... que era muy complicado para una propuesta de esas características³⁰”.

Brea, por su parte, teorizó sobre el modelo económico que correspondería a las nuevas prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural electrónico. Salta a la vista cuán cercanos están sus planteamientos del gran proyecto que la asturiana plantea para su tierra natal:

El territorio de encuentro entre prácticas artísticas y tecnologías electrónicas abona el progresivo asentamiento de una “economía de distribución” [...] parece que el sentido de futuro de toda la economía cultural y *del conocimiento* avanza en esa dirección por lo que [...] la inversión en este espacio transversal supone sin duda una decisión estratégica a favor de un sector con enormes posibilidades de crecimiento e innovación³¹.

Desde el Principado de Asturias, la inversión en cultura tecnológica del proyecto se toma como una estrategia mercantil con miras al futuro. Además de estar cofinanciada por el Programa Europa Creativa de

²⁶ Beaumont, “Arco”.

²⁷ Para más información acerca de los seminarios organizados por Brea para ARCO Electrónico y el contenido tratado en los mismos véase Carrillo, “*Aleph*”.

²⁸ Jorge Ribalta, ed., *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo* (Salamanca: Universidad de Salamanca y Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998), 168.

²⁹ Rosina Gómez-Baeza, entrevista por Miguel Vega Manrique, 21 de mayo de 2018.

³⁰ Gómez-Baeza, entrevista.

³¹ Brea, *cultura_RAM*, 175.

la Unión Europea, la entidad nace agregada al Campus de Excelencia Internacional de la Universidad de Oviedo, lo cual debiera facilitar la permeabilización de su presencia en múltiples ámbitos de la sociedad asturiana. No debemos pasar por alto la idea de integración que subyace a todos los emplazamientos de la Milla del Conocimiento (distrito Este de Gijón), de la cual pasará a formar parte LABoral, junto a seis facultades del campus universitario, dos centros tecnológicos, el Conservatorio Profesional de Música y Danza de Gijón, el Jardín Botánico Atlántico y el Hospital de Cabueñes.

Hacia el año 2007 LABoral es uno de los mayores espacios expositivos (14.000 metros cuadrados incluyendo el total del complejo) en España, cuyo emplazamiento paisajísticamente privilegiado lo convierte en un oasis del sueño tecnológico. En su vinculación directa entre arte, nuevas tecnologías, creación industrial e innovación empresarial está el núcleo aglutinador donde confluye la propuesta inicial de Gómez-Baeza para su puesta en marcha, que contará con la colaboración del filósofo asturiano Juan Cueto como ideólogo. Conviene tener presente, una vez hemos llegado aquí, la puntualización que aporta Jesús Carrillo acerca del centro asturiano: “Es interesante notar cómo esa noción inclusiva, multidisciplinar y productiva de ‘cultura visual’ aparece sistemáticamente vinculada a la de ‘nuevas tecnologías’, presentándose como los pilares centrales de la definición programática del nuevo museo o centro”³².

Antes de proseguir, no debemos pasar por alto otros procesos de institucionalización paralelos, como el de Medialab Madrid que abrió sus puertas en Conde Duque el año 2002 aunando investigación, producción y difusión cultural en diversas áreas mediante el aprovechamiento de la tecnología digital de forma pionera. Aunque supone el antecedente más directo para LABoral, las dimensiones y la ambición de este último proyecto van más allá de la propuesta del centro madrileño, como intentaremos poner de manifiesto en el siguiente apartado. Otros de los más claros antecedentes es, a partir de 2006, el centro de creación artística Matadero, ubicado en Madrid. El rol central que se da a las tecnologías y al nuevo paradigma de la interactividad en los discursos iniciales de estas fábricas de la cultura será la piedra angular para la institucionalización de los nuevos medios. No obstante, LABoral es un caso paradigmático por su localización geográfica de espaldas a la ciudad, siguiendo el imperativo de la arquitectura primigenia de Luis Moya durante el franquismo, en 1948, frente a los otros proyectos³³. Desde la brevedad del formato, trataremos en lo que sigue de dilucidar la deriva del centro gijonés que abre sus puertas a finales de marzo del 2007, con la antigua directora de ARCO a la cabeza, hasta que en 2011 cede el barco varado en su ciudad natal a manos de Benjamin Weil.

Del fin del *net art* a la redefinición de las prácticas artísticas en el nuevo milenio

Peter Weibel, teórico, artista y comisario austríaco especializado en arte y nuevos medios, organizó las exposiciones *art and global media* (1998-1999) y *net_condition* (1999) en diferentes ciudades: Barcelona, Graz, Karlsruhe... junto a seminarios destinados a pensar sobre el asunto en cuestión. Partiendo de su experiencia en la materia, Weibel creía que “una exposición centrada en el impacto social, económico y político de los nuevos medios solo puede tener lugar dentro de estos mismos medios”³⁴. El producto final en forma de volumen recopilatorio de textos: *net_condition: art and global media* (2001) coincide con la aparición

³² Jesús Carrillo, “Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea”, en *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y acceso a la cultura*, coords. Alberto López y Eduardo Ramírez (México: Centro Cultural de España en México, 2008), 287.

³³ Acerca de la institucionalización del arte en España y el desorbitado auge de centros de creación y exposición véase: Alberto López Cuenca y Noemí de Haro García, “Arte contemporáneo, infraestructura y territorio en el Estado de las autonomías”, en *Por el Centro Guerrero (2009-2011). Política cultural, crisis institucional y compromiso ciudadano*, coord. Gabriel Cabello (Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo, 2014), 11-20.

³⁴ Peter Weibel y Timothy Druckrey, eds., *net_condition: art and global media* (Karlsruhe: Engelhardt y Bauer, 2001), 8, traducción propia.

de la web 2.0 y el canto de cisne del *net art*, ofreciéndonos una amplia recopilación de visiones acerca del fenómeno de los medios electrónicos, desde la televisión a las prácticas artísticas, todo ello sin obviar la celebrada World Wide Web³⁵.

En pleno apogeo del *net art*, Claudia Giannetti había comisariado conjuntamente con Peter Weibel, Jeffrey Shaw y Toshiharu Ito la emblemática exposición *net_condition*, que ya mencionamos con anterioridad. De forma individual, la investigadora y teórica italo-brasileña monta a escasos tres años una de las primeras muestras dedicadas al arte interactivo: *online y offline Link_Age* (Gijón, Madrid, México y São Paulo, 2001). Poco después, en el contexto español del arte contemporáneo, es cuando Brea aporta como comisario su concepción del arte electrónico en la exposición *La conquista de la ubicuidad* (Espacio XTRA-Fundación Caja Murcia y Centro Atlántico de Arte Moderno, 2003 - Koldo Mitxelena Kulturunea Fonoteka, 2004). En sus propias palabras:

Aunque el objetivo aparente de *la conquista de la ubicuidad* es realizar una breve *historia del net.art*, no nos planteamos hacerlo desde la perspectiva inmanente de un género o una forma artística más o menos reciente y consolidada, sino [...] desde la [...] emergencia en el contexto de la transformación de las prácticas de significación, representación y comunicación que está teniendo lugar en las sociedades contemporáneas³⁶.

El concepto de ubicuidad que cierra el título de la muestra responde a la resistencia que, según Brea, las nuevas prácticas artísticas imponen frente a las economías de mercado. La transición de la economía de comercio a la economía de distribución es parte intrínseca a la crítica sobre el capitalismo cultural electrónico de Brea. Vemos ahora cómo en su dialéctica, a comienzos de los dos mil, ya estaba en pie cierto distanciamiento con respecto a la forma mercancía, no del todo ajeno al influjo del pensamiento milenarista benjaminiano, que en cierta medida era consustancial a la obra de *net art* y tal vez a ello se debiera su escasa repercusión en el mercado³⁷. Como podemos constatar, los postulados teóricos del autor también se trasladan y materializan en la práctica curatorial que lleva a cabo de forma casi marginal y periférica dentro del mundo del arte.

En el estadio de umbral que circunda la síntesis referida de teoría y praxis, “el nuevo régimen [...] todavía está por llegar y asentarse”³⁸ y, con total convencimiento, Brea plantea que dicho “advenimiento: si llega a cumplirse (cosa que no dudamos: o por la que, dicho de otra forma, apostamos decididamente) obligará a una lectura retrospectiva del net.art”³⁹. En la misma publicación, donde colaboran destacados nombres del debate a nivel internacional, como Hal Foster, Benjamin Weil (sucesor en 2011 de Gómez-Baeza en la dirección de LABoral) o Alexander R. Galloway, el comisario especializado en arte y nuevos medios (y asiduo colaborador, asimismo, de LABoral), Steve Dietz, reproduce casi literalmente las palabras de Brea cuando dice que “el resultado es sólo cuestión de tiempo; no se trata de si el net.art acabará formando parte de las estrategias de exhibición o de la economía de comercio, sino de cuándo lo hará”⁴⁰, antes de elaborar una defensa acérrima del mismo parafraseando a Linda Nochlin en *¿Por qué no ha habido grandes artistas de la Red?*

Estas devotas manifestaciones que rozan lo excéntrico hacia el *net art* pueden servirnos para tomar el pulso de la muestra y del impotente final auspiciado por el avance del *software 2.0*, que relegó a un periodo muy concreto de tiempo las prácticas que venimos señalando. Obras de *net art* de diferentes artistas (Mark

³⁵ Autores como Manuel Castells, Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu o Claudia Giannetti reflexionan en el citado volumen sobre los conceptos más acuciantes del momento: condición social, comunitaria, medial, ideológica, crítica y artística en la era del capitalismo cultural electrónico, tal como Brea lo definiría poco después.

³⁶ José Luis Brea, coord., *La conquista de la ubicuidad* (Murcia: A. G. Novograf [cat. exp.], 2003), 10.

³⁷ Vuelvo a referir al trabajo antes citado en la nota 10, Vega Manrique, “José Luis Brea”, 44-49, donde problematizo las tensiones que derivan de un posible alejamiento de la forma-mercancía inducido por la fascinación precoz ante las mutaciones a partir de la digitalización de los procesos de producción.

³⁸ Brea, *La conquista*, 11.

³⁹ Brea, *La conquista*, 11.

⁴⁰ Brea, *La conquista*, 13.

Amerika, Lev Manovich, Dora García, Ben Benjamin, Antoni Muntadas, Vuk Cosic o el colectivo Critical Art Ensemble) engrosaron el acervo expositivo, mostrando al público algunos de los trabajos más significativos del arte en la red. Para entender la necesidad de una búsqueda renovada por lo que a las prácticas artísticas compete ante el continuo refinamiento de las telecomunicaciones, sirva el alegato que Brea enuncia al porvenir desde el catálogo de la muestra:

El net.art no pertenece a nuestro tiempo. De la misma forma que habitan nuestra época múltiples formas pertenecientes al pasado, el net.art ha atravesado (fugazmente) nuestros días tan sólo como humilde heraldo de un *tiempo por venir*. Todo lo que él tenía que decir se refiere a un tiempo que vendrá, a la forma que adoptará la cultura en ese *tiempo futuro*⁴¹.

Parece evidente, llegados a este punto, la cercanía entre las exposiciones comisariadas por Weibel, mencionadas al inicio del presente apartado, y Brea. Salvando el característico tono de radicalidad profética de este último, ambos sitúan el foco de sus propuestas en el mismo punto: la historicidad del *net art* con respecto a la aparición de un nuevo *software* que vendría para renovar las comunicaciones a través de la virtualidad plena.

Rosina Gómez-Baeza señala, desde su óptica personal:

La producción de Brea hacia los años dos mil tiene presente los cambios que se producen en el mundo a partir de la incorporación del universo digital. Él fue el portavoz, el profeta de la nueva realidad, como también lo fuera su contemporáneo Peter Weibel⁴².

Cuando se plantea por esas mismas fechas (2001-2002) reflotar el conjunto arquitectónico de la antigua Universidad Laboral de Gijón, la por entonces directora de ARCO se postula para encabezar un proyecto en relación al arte contemporáneo y la innovación industrial. Es por entonces cuando decide presentar una sólida propuesta de centro transversal al arte, la ciencia, la tecnología, la industria y la sociedad. La obsolescencia del *net art* va dejando paso a una manera más amplia de concebir el desarrollo de las prácticas artísticas en el nuevo milenio. Al plantear una iniciativa como LABoral, las innovaciones tecnológicas y la expansión de la red a casi todos los ámbitos de la vida confluyen con una concepción cada vez más transversal e integradora entre el arte, el progreso y la sociedad. Para una primera aproximación en líneas generales al proyecto preferimos acudir a la forma en que la antigua directora nos transmite su propuesta:

LABoral supone abrir la puerta al mundo y abandonar la idea de que el arte de hoy tiene que rendir pleitesía a los valores del pasado. Hay que abrirse al futuro. Es lo que quise proponer a mi querida tierra. Pongámonos a prueba en aceptar el hoy: herramientas digitales, rol del artista, hacer pensar a las comunidades...⁴³.

El plan de producción artística y curatorial para LABoral se vincula en todo momento con el crecimiento económico y el desarrollo industrial, con la intención de “lograr una auténtica fusión entre creatividad e industria y para ello se plantea promover un diálogo entre creadores y empresas, en una alianza cuyo fin último es abrir las puertas a la innovación”⁴⁴. En cierta medida, lo que LABoral intenta es:

⁴¹ Brea, *La conquista*, 68.

⁴² Gómez-Baeza, entrevista.

⁴³ Gómez-Baeza, entrevista.

⁴⁴ Ana Botella, coord., *Laboral, un espacio para el intelecto entre arte, ciencia, tecnología e industrias creativas* (Gijón: LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial, 2007), 5.

[dar] respuesta a la necesidad de contar en España con un espacio dedicado a la experimentación artística y [...] el desarrollo de la emergente actividad de aquellos creadores que desarrollan sus conceptos expresivos conectando las posibilidades que ofrecen las actuales Tecnologías de la Información y de la Comunicación con los nuevos soportes para las artes visuales, el diseño, la moda o los videojuegos⁴⁵.

La atención al medio ocupa el centro del proyecto junto al eje tecnológico, la innovación y la mutación del paradigma productivo. En el Plan Director del año 2004, donde Gómez-Baeza detalla el estudio previo, objetivos, alcance, propuesta de programa, modelo de gestión, programa de trabajo, organización y equipo, el proyecto tenía por nombre Centro de Arte Actual y Creación Industrial de la Universidad Laboral de Gijón⁴⁶. Los modelos tomados a nivel socio-económico eran los museos Guggenheim de Nueva York y Bilbao y la Tate Modern de Londres. En cuanto al concepto de centro abierto receptor de prácticas como el diseño, el *Media Art* o la Moda, establece paralelismos con el MoMA, el MNCARS, o el por entonces recién inaugurado Palais de Tokyo en París. Por lo que a la producción, investigación y educación se refiere, la directora en potencia decide fijarse en Arteleku, Walker Art Center o MIT Media Lab. Sin embargo, es el Centro de Arte y Medios Tecnológicos de Karlsruhe: ZKM, que aglutina en su haber diversos museos (Media Museum, Mediateca) e institutos de investigación (Visual Media, Net Development, Media and Economics...) la principal fuente de inspiración. Su contacto y amistad con el director, Peter Weibel, facilitó el intercambio al mismo tiempo que la concepción de un centro multidisciplinar a la vanguardia en las prácticas artísticas del nuevo milenio.

Por otra parte, los contenidos del proyecto deberían abarcar las artes visuales, el diseño gráfico e industrial, la arquitectura, la moda, el arte público y el Land-Art. Atendiendo a la centralidad de la producción en sí, se proponían también dispositivos innovadores como laboratorios de investigación y experimentación artística multidisciplinar (conexión entre tecnología y artesanía: Art-Labs), o la formación mediante ciclos, talleres, tertulias... El conjunto se revela como un “espacio interdisciplinar [...] para favorecer el intercambio artístico”⁴⁷, al mismo tiempo que como “un centro para la investigación, formación y producción artística y técnica, así como para la proyección de las nuevas formas de arte y creación industrial”⁴⁸.

Un ejemplo concreto de todo esto sería la Plataforma 0, dedicada a la investigación, producción, educación y exposición de contenidos, con una estructura modular y flexible integrada por programas y servicios para el trabajo en grupo, colectivos, artistas individuales y personal educativo⁴⁹. Dentro de ella se integran el LABORatorio Sonido⁵⁰ (cuyo programa se detuvo hace un año tras escasos cuatro años de funcionamiento) y fabLAB Asturias⁵¹, a su vez conectado con la red mundial de Fablabs⁵² (cien laboratorios de treinta países). Una de las secciones más innovadoras del centro LABoral, Mediateca_Archivo⁵³, condensaba las funciones de repositorio digital para la interacción recíproca de contenidos en red de acceso gratuito, siendo actualizada día a día con la producción del Centro de Arte. Sin embargo, algo no funcionó como debiera ya que Mediateca_Archivo se encuentra desde hace tiempo fuera de servicio por “problemas técnicos”. El mismo caso de servidor caído podría aplicarse a la Wiki fabLAB Asturias y la Wiki LABORatorio de Sonido.

⁴⁵ Botella, *Laboral*, 5.

⁴⁶ El Plan Director del Centro de Arte Actual y Creación Industrial de la Universidad Laboral de Gijón (2004) es facilitado con generosidad para el presente trabajo por la propia Rosina Gómez-Baeza, al igual que el resto de documentos citados y pertenecientes al archivo personal de la misma. En dicho documento se recogen tres años de rigurosa investigación que avalan la proposición para el proyecto de centro.

⁴⁷ Botella, *Laboral*, 5.

⁴⁸ Botella, *Laboral*, 5.

⁴⁹ www.laboralcentrodearte.org/es/plataformacero.

⁵⁰ <http://www.laboralcentrodearte.org/es/plataformacero/isonido>.

⁵¹ www.laboralcentrodearte.org/es/plataformacero/fablab.

⁵² Talleres de fabricación digital dedicados a la producción de objetos materiales a través de máquinas controladas informáticamente. Convergen en su estructura la industria y la sociedad.

⁵³ www.laboralcentrodearte.org/es/r/m_a/mediateca_archivo/view.

Coincidiendo con la inauguración del centro, el 30 de marzo del 2007, Brea pronuncia de cuerpo presente una conferencia titulada *La era de la imagen electrónica*⁵⁴, que a su vez acompaña de un seminario dirigido por él mismo. El título alude a las temporalidades que llevan en su ADN el sello tecnológico del progreso y a las reflexiones sobre la autonomía de la imagen en la era de las sociedades del conocimiento. Entretanto, Brea también propone un despliegue histórico acerca de los modos técnicos que adopta la imagen para “darse” a lo largo de diferentes épocas, hallando en la visualidad del cristianismo y la construcción del relato de la verdad su punto de apoyo primigenio.

Varias de las cuestiones expuestas por Brea en la conferencia que pronuncia con motivo de la apertura del centro se reflejan en el programa del mismo: “La sociedad de la información contemporánea percibe y construye su realidad sobre todo a través de la imagen. LABoral propone una reflexión sobre la preeminencia de la imagen técnica independiente de sus orígenes”⁵⁵. Esta alusión al dominio de la *e-image* entre el conjunto de la sociedad, al igual que otros ejes conceptuales y programáticos afines al centro asturiano, nos remiten al grueso del corpus teórico de Brea. Los procesamientos de información típicos de la *cultura RAM* y de *La era de la imagen electrónica* se ponen en práctica en las salas de exposición (como veremos en el último apartado) y en la plataforma web de LABoral⁵⁶.

En ese momento, el teórico español reflexionaba sobre estas cuestiones dando forma al libro que publicaría unos años después, *Las tres eras de la imagen* (2010), cuyo punto de llegada reside en el simbolismo irreal de la imagen-tiempo en perpetuo flujo de interconexiones⁵⁷. Cual aparición, “las imágenes electrónicas carecen de toda realidad [...] apenas temporales e incapaces como tales de dar testimonio de *duración*”⁵⁸, por lo que adquieren un “devenir pensamiento” en favor de la estancia localizada. Las teorías estéticas acerca de la visualidad y de la imagen inmaterial desplegadas por Brea abordaban un terreno fundamental para la contemporaneidad de hace aproximados diez años, manteniendo una interlocución directa con diferentes actores del debate nacional e internacional, sobre todo cuando de pensar el futuro se trataba⁵⁹. A modo de síntesis sobre la teoría desplegada por Brea durante su intervención en el recién inaugurado centro asturiano, podríamos destacar que la era de la imagen electrónica produce un sujeto múltiple que conecta con las lógicas de las economías de la experiencia; a través de los nuevos modos de subjetivación aparecen inéditos factores de resistencia y emancipación abiertos a producir otros imaginarios posibles, otras formas de vida en común.

Con todo lo que antecede, hemos intentado poner de relieve, desde un primer momento, la presencia más o menos directa, pero en todo caso significativa de Brea en el centro de arte gijonés, así como la de sus tesis acerca del capitalismo cultural electrónico y la cultura RAM. Resulta difícil no concebir, llegados a este punto, algún tipo de vinculación entre la mezcla de teoría y praxis llevada a cabo por Brea, con carácter relativamente pionero para el contexto del arte y los nuevos medios en el estado español, y el centro asturiano. Pese a no formar parte del comité organizador ni tener implicación institucional alguna con el proyecto, Gómez-Baeza –personalmente– y lo expuesto hasta el momento resaltan la influencia de Brea en cuanto al sustento material-

⁵⁴ José Luis Brea, “La era de la imagen electrónica”, *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, suplemento 13 (2008): 15-28.

⁵⁵ *Memoria: cuatro años de laboral. 30 de marzo de 2007-31 de mayo de 2011* (Gijón: LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial, 2011), 16.

⁵⁶ www.laboralcentrodearte.org.

⁵⁷ Podríamos plantear, como una posible continuación de este último trabajo de Brea, cercano a los estudios, visuales, la más reciente publicación de Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* (Madrid: Akal, 2018).

⁵⁸ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, flim, e-image* (Madrid: Akal, 2016), 67.

⁵⁹ *Vid.* “Mutaciones”, seminario realizado entre el 10 y el 11 de diciembre del año 2005 en el Centro de Arte Contemporáneo y Creación Industrial de Gijón, dentro del ciclo *Cultura en Democracia. Balance y perspectiva*, organizado por el Ministerio de Cultura. Los participantes: Javier Echeverría, José Luis Brea, Jorge Fernández León, Juan Cueto, Marina Núñez, Jorge Wagensberg y Carlos Alberdi, abordaron el futuro del centro asturiano desde las perspectivas de los diferentes perfiles encarnados individualmente, <http://va.www.mcu.es/publicaciones/docs/ccd/ccd8.pdf>.

teórico de LABoral⁶⁰. Antes de continuar, conviene tener presente que, si bien es cierto el irrelevante número de traducciones a otras lenguas del trabajo de Brea, lo expuesto en este epígrafe constata tanto el interés y conocimiento de las últimas tendencias en el debate internacional por parte del autor, como su estrecho lazo de interconexión y colaboración en múltiples trabajos, traducciones y publicaciones conjuntas. A este respecto, no parece disparatado asignarle un lugar de relevancia en la temprana asunción de los paradigmas prácticos y teóricos sobre arte y nuevos medios durante la época de cambio de siglo en el estado español⁶¹.

LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (2007-2011) a través de cinco exposiciones clave

FEEDBACK. Arte reactivo a instrucciones, a inputs o a su entorno (LABoral, 2007) y *LABciberespacios* (LABoral, 2007) son dos de las cuatro exposiciones que inauguraron conjuntamente el centro de arte asturiano. El primero de los proyectos curatoriales proponía un recorrido histórico a través de las obras de arte que de una u otra manera se activan mediante instrucciones o inputs, “ofreciendo así una narrativa común a la multiplicidad de historias existentes en eso que hoy llamamos ‘arte de los nuevos medios’”⁶². Una vez superados los límites del *net art* y dada la plena integración de las prácticas artísticas en los nuevos medios, los cuatro núcleos expositivos en los que se dividía la muestra facilitaban al espectador un recorrido hacia la integración del arte en la telemática, el algoritmo, la luz y la imagen en movimiento: (1) desde las instrucciones: algoritmos/máquinas dibujantes, a sistemas abiertos: cibernética, (2) telemática y conexiones globales, (3) arte cinético/óptico y (4) a la TV y cinemática.

Combinando obras de artistas aparentemente dispares por lo que a periodos y corrientes artísticas se refiere, *FEEDBACK. Arte reactivo a instrucciones, a inputs o a su entorno* planteaba con su amplitud y complejidad una recapitulación histórica para contextualizar el nacimiento del nuevo centro asturiano de creación artística. Así, despojados de una canonización cronológica, interactuaban en la misma sala seis *Retroreliefs* (1965) de Marcel Duchamp con la obra filmica *Ein Lichtspielschwarzweissgrau* (Juego de luces negro blanco gris) (1930) de László Moholy-Nagy, o una más contemporánea escultura cibernética *Death Before Disko* (2005-2006) de Herwig Weiser que se activaba “produciendo destellos como respuesta a la entrada en vivo de sonidos del espacio exterior vía Internet”⁶³. A través de una inusual constelación de obras e instalaciones, el espectador accedía al universo de lo que podía preverse para el futuro vanguardista de LABoral (como) Centro de Arte y Creación Industrial.

Al mismo tiempo, *LABciberespacios* trataba de alejarse en todo lo posible del reduccionismo especialista reservado a cada disciplina (teatro, danza, artes plásticas, vídeo, diseño...), de la autonomía que aísla el arte de la ciencia. Serían Gerfried Stocker y Manuela Pfaffenberger los comisarios encargados de la muestra. Ambos afines a la plataforma digital *ArsElectronica*⁶⁴ y a su sede en Austria, ejemplificaban la vinculación del centro asturiano con el exterior, a la vez que una vocación de estricta contemporaneidad. Los diez artistas y colectivos seleccionados por concurso para exhibir sus trabajos reflexionaban sobre las relaciones

⁶⁰ “No estuvo implicado directamente en el proyecto, pero sí que influyó mucho en mí. Para mí era un referente: todavía tengo su mail ahí (señalando al ordenador sobre la mesa visiblemente emocionada), me da mucha pena borrarlo”, Gómez-Baeza, entrevista.

⁶¹ Véase cómo casi contemporáneamente sucedió algo similar con el campo de los estudios visuales, uno de sus últimos intereses académicos que asumió, a la ola del giro norteamericano iniciado desde el foro de la revista *Artforum*, como cambio de paradigma histórico desde la disciplina de la estética. Brea fue corresponsal para esta revista en España y también puso en marcha y dirigió la revista *Estudios Visuales*. Asimismo, fue el director del I Congreso Internacional de Estudios Visuales en Madrid, ARCO 2004, y del Encuentro Internacional de Estudios Visuales: *Geopolíticas de la imagen en las sociedades del conocimiento*, en ARCO 2006. Todo ello queda recogido en el volumen José Luis Brea, ed., *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal, 2005).

⁶² Christiane Paul y Jemima Rellie *et al.*, *FEEDBACK. Arte reactivo a instrucciones, a inputs o a su entorno* (Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial [cat. exp.], 2007), 26.

⁶³ Paul y Rellie *et al.*, *FEEDBACK*, 188.

⁶⁴ <https://www.aec.at/news/>.

que tienen lugar entre lo físico y lo virtual⁶⁵. Mediante una perspectiva interdisciplinar del conocimiento y de la práctica artística, esta exposición introducía las preocupaciones acerca de la innovación que irían unidas a la razón de ser del centro. La muestra estaba pensada como cierre de una etapa, la del *net art*, y la apertura a un tiempo futuro donde el espacio cibernético albergase formas nuevas de experimentación. El videoclip *I'm a net artist* (area3, 2003) “apunta a la presencia repartida del ‘nuevo artista’ por escritorios de casas y oficinas”⁶⁶. Rosina Gómez-Baeza reflexionaba en el catálogo de *LABciberespacios* acerca de la emergente figura del espectador proyectado a través del plasma e Internet: “Recuperamos para audiencias diversas la imaginería con la que se identifican los internautas, no el visitante casual de un centro de arte”⁶⁷.

Para concluir con la inauguración de LABoral, haremos referencia a *Gameworld* (LABoral, 2007): una muestra que integraba el arte y el diseño de los videojuegos entre sus preocupaciones. *Gameworld* fue una ventana abierta al futuro y al mercado que no pasaba por alto las cifras desorbitantes de la industria a la que interpelaba. Faltaría no más que mencionar *Extensiones-Anclajes* (LABoral, 2007), la primera exposición dedicada a los artistas locales más contemporáneos en un acto de “glocalización”, para completar el grueso proyecto curatorial que dejaba por inaugurado el centro⁶⁸.

Dando un salto de dos años, nos vamos al 2009 para seguir con las exposiciones: *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno* (LABoral, 2009) y *Feedforward. El ángel de la Historia* (LABoral, 2009). En ambas, los conceptos de memoria, historia y fantasma/espectro hacen que recordemos el espíritu benjaminiano que impulsa y sobrevuela buena parte de las concepciones integradas y desarrolladas por Brea. Antes de proseguir, tal como el lector ha podido constatar, la construcción del relato que venimos elaborando sobre la praxis curatorial de LABoral (2007-2011) se articula gracias a las cuidadas y rigurosas publicaciones en forma de catálogo que acompañaron cada muestra. Los textos firmados por nombres de relevancia nacional e internacional en la materia, las traducciones de cada uno de ellos al inglés y otras traducciones de textos para ocasiones señaladas fueron una seña de identidad del centro.

Con la exposición *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno* el trabajo de archivo adquiere un papel central. Dos ensayos: “Por la otra puerta, es el llanto con su consuelo dentro”, de Avery F. Gordon, y “De las contradicciones del espacio al espacio diferencial” de Henri Lefebvre, abren y cierran el catálogo respectivamente, delimitando así el marco teórico y discursivo de la muestra comisariada por José Luis Cienfuegos. Violencia, memoria, pasado oprimido, el *unheimlich* freudiano, fantasmas o espectros, terror de Estado y alternancia entre aparición/desaparición, presencia/ausencia, sobrevuelan el material expuesto. Un ejercicio a caballo entre el peculiar materialismo histórico de Walter Benjamin y los *Espectros de Marx* de Jacques Derrida conducía a “La temporalidad encadenada [...] decisiva en el planteamiento de la exposición [...] tras asistir metafóricamente a las numerosas apariciones espectrales que el lugar y su memoria convocan”⁶⁹.

Aunque los trabajos de artistas como Martha Rosler o Hito Steyerl se ubicaron más allá del territorio español, al conjunto de la muestra subyacía el intento de encarar y reelaborar, desde la práctica artística, los fantasmas aún latentes en cada recodo del complejo arquitectónico franquista de la Universidad Laboral de Gijón. Obras como las de Juan José Pulgar (*Ensamblés*) o Benjamín Menéndez (*La cámara oscura*,

⁶⁵ Procedentes de España, Finlandia, Austria o EE. UU., algunos de ellos fueron Hans Bernhard, area3, Hackitectura.net o el Colectivo RAN (Carlos Navarro, Ramón Prada y Javier Ideami).

⁶⁶ Christiane Paul *et al.*, *LABciberespacios* (Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial [cat. exp.], 2007), 19.

⁶⁷ Paul *et al.*, *LABciberespacios*, 11.

⁶⁸ Rosina Gómez-Baeza aclaraba así la incursión del término y su apropiación para LABoral Centro de Arte y Creación Industrial ubicado en Gijón: “Creemos que lo global y lo local no son fuerzas opuestas ni enemigas, sino hermanadas, relacionadas y dependientes una de la otra, como bien dice el sociólogo Robert Robertson, autor de *Globalización* (1992), a quien se debe el término ‘glocalización’, con el que quiso referirse a la peculiar relación y correspondencia entre global y local” (Botella, *Laboral*, 143). Sin embargo, durante sus inicios, hubo una fuerte reacción local hacia el centro LABoral por absorber gran parte de los recursos del Principado de Asturias para las artes, dejando poco espacio a proyectos de menor envergadura.

⁶⁹ Juan Antonio Álvarez *et al.*, *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno* (Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial [cat. exp.], 2009), 149.

1994-2009; *Paisaje Industrial*, 1994-2001; *Térmica y Gasómetro*, 2001-2009) sí explicitaban claramente las alusiones al contexto local. Por medio de saltos espacio-temporales, fragmentos, superposiciones, se trataba de producir una reapropiación de la historia en el plano de la representación visual. Las fotografías o fotomontajes, junto a las videoinstalaciones que copaban prácticamente la totalidad del espacio expositivo, iban encaminadas a generar una especie de “fantasma comunitario”, de “mediación de la esfera pública”, en palabras de Brea, lejos del oscurantismo del pasado, con un claro predominio de la imagen-movimiento.

“El arte está atravesado por las nuevas tecnologías en todos los terrenos”⁷⁰. Así nos introducía Gómez-Baeza a otra de las exposiciones más relevantes, a nuestro parecer, que albergó LABoral. Arte y tecnología, futuro y progreso, van de la mano en *Feedforward. El ángel de la Historia*. Walter Benjamin era erigido nuevamente faro desde el que iluminar el sentido de las prácticas artísticas como mediación de la esfera global interconectada, en consonancia con los cambios socio-políticos que tenían lugar por esas fechas⁷¹. Contemporánea a la crisis económica, *Feedforward* conectaba progreso técnico y globalización con un particular impulso-motor de la historia: *Ángelus Novus*. El famoso cuadro homónimo de Paul Klee se reproducía en la primera página de la publicación editada con motivo del evento. Regresaba con él el vértigo benjaminiano con connotaciones milenaristas, el viento (teológico) de la historia frente a la ortodoxia del marxismo. Chistiane Paul y Steve Dietz (quien antes citamos por su incursión en el catálogo de *La conquista de la ubicuidad*, exposición comisariada por Brea seis años antes), ambos comisarios de la muestra, seleccionaron obras que “nos hacen cuestionarnos si, pese a todo, aún contamos con la posibilidad de elegir, de optar, por una serie de pequeñas decisiones susceptible de influir en cómo diseñar nuestro futuro”⁷².

“Ya no hay Pasado ni –hasta cierto punto– Futuro”⁷³. Con estas palabras sacadas del texto “Una cartografía del paisaje de los media” para el catálogo de *Feedforward*, Benjamin Weil (comisario jefe de LABoral, cuya primera mención en el presente artículo es también referida a su aparición en el catálogo de *La conquista de la ubicuidad*) compartía con Brea la misma noción del mundo como no-lugar: “el mundo producido se rompe en el tiempo, deviene, se expande en *timeline*”⁷⁴. El mundo como acontecimiento es protagonista en las obras de la muestra, que atrajeron un amplio número de artistas de todo el mundo: Irán, Estados Unidos, Nueva Zelanda, China, Canadá... Cuando “la Historia habría dejado de existir como punto de referencia [...] éste es un escenario en el que una vez más, para la historia de lo simbólico, tecnología y aspiración democrática pueden coincidir y favorecerse mutuamente”⁷⁵. La web 2.0 y otras aplicaciones digitales fueron tomadas como herramientas comunitarias para la ideación de prácticas de resistencia conjunta; y esto nos acaba conduciendo a la cartografía que Weil y Brea compartían acerca del paisaje de los nuevos medios y que en esta exposición se elevaba a la máxima potencia sobre la red de interconexiones donde se inscribía cada pieza.

Acercándonos ya al final del periodo de Gómez-Baeza como directora del centro, hallamos otro importante punto de inflexión con la exposición número treinta y seis que se organizó. Con el título *El proceso como paradigma* (LABoral, 2010), la muestra estuvo íntegramente dedicada al cuestionamiento del rol del artista contemporáneo y aludía explícitamente a las tesis de Sol LeWitt sobre la primacía del concepto en detrimento del producto final. La sala de exposiciones pasaba entonces a convertirse en un laboratorio donde el artista desarrollaba labores como investigador: “el proceso de investigación puede llegar a ser un modelo para vislumbrar nuevas formas de creación artística [...] Más que producir una serie de objetos, el

⁷⁰ Benjamin Weil *et al.*, *Feedforward. El ángel de la Historia* (Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial [cat. exp.], 2009), 16.

⁷¹ A lo largo de toda la producción de Brea la presencia de Benjamin se desliza de manera transversal, siendo durante los primeros años un referente absoluto para su actividad tanto teórica como curatorial. Las obras *Nuevas estrategias alegóricas* (1991) y *Las auras frías* (1991), junto a las exposiciones *Iluminaciones profanas: la tarea del arte* (Arteleku, 1993) y *Anys 90. Distància zero* (Centre d'Art Santa Mònica, 1994), no rehúyen las referencias literales al pensador alemán.

⁷² Weil, *Feedforward*, 17.

⁷³ Weil, *Feedforward*, 17.

⁷⁴ Brea, *cultura_RAM*, 100.

⁷⁵ Weil, *Feedforward*, 19.

artista lleva a cabo una investigación continua organizada en torno a proyectos⁷⁶. Por primera vez se integraron en una muestra oficial las labores de investigación y experimentación llevadas a cabo en la Plataforma 0 de LABoral, antes referida, con el objetivo de materializar y ofrecer al público las experimentaciones del trabajo llevado a cabo en el propio centro de investigaciones.

Con todo ello y lo que antecede, llegamos a esbozar un breve bosquejo de lo que fue la puesta en marcha y consolidación de LABoral a manos de Gómez-Baeza y el resto de miembros involucrados en la primera etapa del centro (2007-2011). Finalizamos, pues, este recorrido, cediendo la voz a una de sus protagonistas desde su posición como antigua directora y, por las implicaciones señaladas hasta el momento, colega de Brea:

[LABoral] Trataba de situarse en un “aquí y ahora” que fomentase el conocimiento y las oportunidades, en el marco de la Unión Europea y la sociedad del conocimiento. A través del artista tenemos que acercarnos a esa manera de ver el mundo. Quizá no se entendiera bien [...] Pedía una opción de hablar. LABoral supone abrir la puerta al mundo y abandonar la idea de que el arte de hoy tiene que rendir pleitesía a los valores del pasado. Hay que abrirse al futuro. Es lo que quise proponer a mi querida tierra. Pongámonos a prueba en aceptar el hoy: herramientas digitales, rol del artista, hacer pensar a las comunidades... Eso, yo creo, con todos los respetos, que no se entendió. Si hubiera vivido, tendría a Brea. Estaba ahí siempre⁷⁷.

Algo no fue del todo como debiera o, efectivamente, faltó entendimiento. Quizá la ubicación del centro y su posterior condena al aislamiento fueran de la mano. Habría que determinar si ciertas contradicciones del proyecto en su conjunto están relacionadas con esa escasa presencia y repercusión de LABoral en el tejido socio-cultural de Asturias; o, por otra parte, con cierta frustración asociada a los principios profético-teóricos de Brea para el presente digitalizado del mundo-Internet. No obstante, lo que hemos querido contar, pese a la brevedad del formato, es lo que se hizo, aquello que nos ha llegado y lo que puede aproximarnos a un proyecto institucional de gran envergadura dedicado íntegramente al arte, la ciencia, la tecnología y la innovación, a través del vínculo entre dos personalidades del pensamiento y del arte contemporáneo en el contexto español, y la genuina síntesis de teoría y praxis en torno a la cultura digital. Pese a las ineludibles tensiones institucionales de LABoral, por otra parte consustanciales a cualquier proyecto de tal envergadura, hemos primado la construcción de un relato que deje cuenta de la primera parte del proyecto, más que de una crítica en relación a las problemáticas que pueden extraerse de la narración llevada a cabo.

MIGUEL VEGA MANRIQUE es docente e investigador predoctoral en el programa de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura de la UAM. Ha cursado el Grado Superior de Música (RCSMM) y estudios de filología hispánica (UNED), así como el Máster en Formación del Profesorado por la especialidad de Lengua y Literatura (UAM) y el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM/UCM/MNCARS). Durante los meses de junio de 2018 y 2019 formó parte del equipo de Mediadores Culturales del Museo Reina Sofía. También ha publicado artículos de investigación en diversas revistas académicas y participado congresos internacionales. Actualmente ejerce la docencia en la ESO y el Bachiller y sus temas de investigación más recientes giran en torno a dos ejes: las relaciones que operan entre las categorías Droga y Política con respecto a los modos de subjetivación postcapitalistas, y el lugar del deseo en la economía libidinal de las sociedades neoliberales.

Email: miguelvegam@hotmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4381-1888>

⁷⁶ Benjamin Weil *et al.*, *El proceso como paradigma* (Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial [cat. exp.], 2010), 18-19.

⁷⁷ Gómez-Baeza, entrevista.

RECENSIONES

Olivares Martínez, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Madrid: CSIC, 2020, 347 págs.

Pocas producciones artísticas del Bajo Medievo castellano son tan originales y sugerentes como el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Su carácter a medio camino entre obra secular y religiosa, su vinculación, aunque fueran instituciones completamente independientes, al vecino convento dominico de San Pablo, la belleza y suntuosidad de sus interiores, el impacto visual que causa su portada, la confluencia en su fábrica de algunos de los más insignes artistas del momento, todo ello hace de este edificio una de las más asombrosas realizaciones artísticas de finales del siglo XV. Por ello, cualquier estudio que nos ayude a conocer una construcción tan singular y, por desgracia, con tantos interrogantes aún sin respuesta, ha de ser bienvenida, especialmente si presenta el rigor, la profundidad y la solidez científica del libro recientemente publicado por la doctora Diana Olivares, que forma parte de la colección “Biblioteca de Historia del Arte” del CSIC.

No faltan estudios previos sobre esta obra, desde las noticias proporcionadas por el padre Arriaga en el lejano siglo XVII hasta la muy reciente de uno de sus más profundos conocedores, José Ignacio Hernández Redondo. Sin embargo, la escasez de datos documentales ha dado pie a la elaboración de diferentes hipótesis sobre su proceso constructivo, los artistas que en él participaron o las circunstancias que incidieron en su desarrollo, así como las que dieron lugar a la conservación de la parte que ha llegado hasta la actualidad y la destrucción de aquellas otras que, por desgracia, se han perdido. La doctora Olivares intenta dar respuesta a todas las cuestiones que se han planteado hasta al momento, y a otras nuevas, a partir de un riguroso estudio de las escasísimas fuentes documentales y, sobre todo, de la propia obra como fuente fundamental de información. Su tesis doctoral sobre el colegio y la figura de su fundador, así como algunas publicaciones previas, han sido la base a partir de la cual abordar este libro fundamental, prologado por el que fue director de la mencionada tesis, el doctor Javier Martínez de Aguirre.

Sin perder en ningún momento de vista la necesaria vinculación de la obra artística con la función para la que se hizo, la autora aborda los diferentes aspectos de aquella, siguiendo un orden temático que nos lleva de la figura de su fundador hasta un estudio detallado de cada una de las partes conservadas, o no, del conjunto, incluyendo las diversas vicisitudes que llevaron a la pérdida de algunos de sus bienes más relevantes.

La figura de Alonso de Burgos, fundador, promotor, financiador y alma del proyecto, centra el primero de los capítulos de la obra. No podía ser de otro modo, ya que sin él institución y edificio no hubieran existido. A él se debe el interés por crear un colegio para estudiantes de la orden dominica, a la que él pertenecía, una orden tradicionalmente interesada en el conocimiento y el estudio, que tenía en el convento vallisoletano de San Pablo una de sus sedes principales, por lo que la relación entre ambos edificios se explica por sí misma. Al mismo prelado y a su papel en la corte, a su cercanía a la reina Isabel, a la que haría patrona del colegio, se debe la profusa presencia regia en la obra, así como, probablemente, la participación de alguno de los artistas más interesantes de su época. A la fortuna personal del prelado, profundamente estudiada por la doctora Olivares en obras anteriores, se debe la financiación de su construcción, si bien la autora no descarta el acceso del comitente a otros recursos, dada la cuantía del coste final. A su formación, en el seno de su orden y su interés por el saber, debemos, probablemente, el planteamiento de la impresionante portada principal. A su interés, en suma, por la dignidad y autoridad de su persona y cargo, debemos la magnificencia a la que la autora se refiere en el título del libro y que claramente define el conjunto del edificio.

Tras hacer dos breves incursiones, en primer lugar en la historiografía del edificio, recogiendo los estudios previos que a él se han dedicado y sus principales aportaciones, y en segundo lugar en el análisis del conjunto arquitectónico en aplicación a su función docente, imprescindible para entender su desarrollo arquitectónico, se da paso a la presentación detallada de la historia del edificio, fundamental para llevar a cabo la “crítica a la autenticidad” que da título al capítulo y que permite determinar qué partes se han conservado

y cómo y establecer la forma de aquellas que no hemos conseguido conocer.

Los dos restantes capítulos recogen el estudio pormenorizado del edificio, desde el punto de vista arquitectónico, y de su portada.

Los diferentes espacios del conjunto son descritos minuciosamente, analizando sus elementos constitutivos, así como su origen, modelos e influencias. La autora incide en la influencia de la arquitectura palacial, tanto local como foránea, en cuestiones como el protagonismo de la impresionante escalera monumental, la distribución de las diferentes salas en torno a los dos patios, la diferenciación de los espacios áulicos y domésticos dedicados al obispo o la presencia de una arquitectura para el ocio de los colegiales en las denominadas “azoteas”. A partir de este cuidadoso análisis la autora extrae sus conclusiones acerca de la autoría del proyecto y su ejecución y de su proceso constructivo. En cuanto a la primera recoge, a partir de la escásima documentación conservada, la tradicional atribución de las trazas a Juan Guas y la participación de Simón de Colonia, estableciendo la posible intervención de cada uno de ellos; además, tomando como base el conocimiento del contexto arquitectónico del momento del que hace gala la autora, añade los nombres de Bartolomé de Solórzano y Juan de Ruesga, como ejecutores de un proyecto del que Juan Guas seguramente desapareció pronto. De este modo, un conjunto diseñado de manera unitaria desde el principio por Juan Guas, por encargo de Alonso de Burgos en los inicios de su obispado palentino, sería continuado por el habitual aparejador de Guas, Juan de Ruesga y, a la finalización de la capilla, por Bartolomé de Solórzano, con quien el obispo habría entrado en contacto en las obras que promovió en la catedral de Palencia. Tras la realización de su retablo por Gil de Siloe y Diego de la Cruz, las obras de la capilla, su sacristía, portada y el impresionante sepulcro del fundador serían finalizados por Simón de Colonia hacia 1500. La hipótesis de la doctora Olivares es perfectamente plausible y está sólidamente argumentada, a pesar de la lamentable falta de documentación que pudiera avalarla y de la pérdida de algunas de estas impresionantes obras. Es el caso del monumental conjunto funerario del fundador y del retablo de la capilla, realizaciones que se encontraban entre las obras más originales y suntuosas del momento dentro de sus respectivas tipologías.

La portada constituye el capítulo de cierre, broche de oro de un completo estudio de una obra tan singular como este su acceso principal. Su compleja iconografía había dado ya lugar a análisis previos de diferente signo, con los que coincide la autora en la lectura de un programa cuidadosamente elaborado en torno a la sabiduría y a su representación como un jardín protegido por diversos guardianes –salvajes y caballeros–, centrado por una fuente de la que surge un gran árbol coronado por el escudo regio que sostienen sendos leones. La relación con la obra literaria de Alonso de la Torre y los modelos formales de Gil de Siloe son igualmente asumidos por la doctora Olivares, que analiza minuciosamente cada uno de los motivos presentes en una de las portadas más sugerentes del tardogótico castellano, conjugando temática religiosa y profana en un complejo discurso en torno a los principales pilares de la obra: el conocimiento, su base religiosa, el protagonismo del fundador y los reyes.

Acompañado de un completísimo aparato gráfico y de una exhaustiva bibliografía, el texto se sucede de una manera fluida, ordenada y clara, en una lectura que disfrutará no solo el investigador, sino también el amante del arte de un periodo tan apasionante como este tardogótico que en la corona castellana nos dejó tantas obras impactantes como esta cuyo estudio ahora se actualiza.

María Dolores Teijeira
Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León

Vincent-Cassy, Cécile. *Velázquez. Voir les anges*. París: Éditions 1 : 1, 2020, 76 págs.

Desde el año 2009, la colección *ars* de la francesa Éditions 1:1 se ha destacado en el panorama editorial galo con la publicación de breves, a veces brevísimas monografías centradas en la pintura de la Edad Moderna desde el punto de vista temático con libros sobre los géneros del paisaje y de la naturaleza muerta o el estatuto de la imagen y sobre concretos artistas franceses o italianos como Le Sueur, Caravaggio, Bernini, Botticelli, Bourdon o Lorena, hasta su penúltima publicación. En efecto, la de Cécile Vincent-Cassy es la primera consagrada a una obra concreta de un autor determinado: la que después de este librito solo modesto por su formato habría que comenzar a llamar *La visión de santo Tomás de Aquino* (Orihuela, Museo diocesano de arte sacro) de Velázquez. Una de sus principales virtudes es que conjuga dos de los asuntos más destacados entre las investigaciones variadas de su autora: por un lado, el culto y las imágenes de los santos, a los que consagró su tesis doctoral después publicada como *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle. Culte et image* (2011); y, por otro, los ángeles, sobre los cuales versó el dossier que presentó para conseguir el preceptivo “diplôme d’habilitation à diriger des recherches” en su país de origen y residencia (2017). Vincent-Cassy adopta una amplia perspectiva cultural que caracteriza también su producción anterior y que, en este caso, se explicita desde los agradecimientos –entre otros a Fernando Bouza y Javier Portús, dos reconocidos especialistas en la época, el primero, o el pintor, el segundo, con los que la autora comparte intereses y puntos de vista–, y lo hace para vindicar la importancia de la pintura religiosa en la carrera de Velázquez, que considera descuidada o mal enjuiciada por la historiografía tradicional (págs. 12 y 74-75).

En la “Introduction” expone brevemente la fortuna crítica del cuadro desde su descubrimiento por Elías Tormo a los significativos cambios de título o de atribución a otros artistas, entre ellos Alonso Cano, desmentida primero por los documentos que permiten atribuirlo a Velázquez y fecharlo entre finales de 1632 y marzo de 1633, cuando llegó al salón de grados del colegio de Santo Domingo de Orihuela, y confirmada después por los estudios técnicos. La pintura habría sido realizada en una época crucial en la trayectoria del pintor tras su primer viaje a Italia (1629-31), del que sería una suerte de “souvenir” pues “la composition s’inspire de l’art italien de la Renaissance pour représenter une histoire elle aussi italienne” (pág. 9), aunque no se explica qué arte italiano del Renacimiento ni por qué la historia debería ser “italiana”, salvo que lo sea por el origen y los lugares de actividad primordiales de un santo universal. La autora refiere cómo la obra se ha relacionado con pinturas de Guido Reni o Guercino, y es que, en efecto, es un ejemplo de esa crucial dedicación de Velázquez a la pintura de historia ensayada ya en el *Baco*, *La túnica de José* o *La fragua de Vulcano* y antes en el concurso para la *Expulsión de los moriscos* con una obra de la que apenas sabemos nada, aunque Vincent-Cassy dé por buena la reciente atribución (2017) a Velázquez de un supuesto retrato de Felipe III que debería ser el de la *Expulsión*. Más discutible sería englobar esta sobre santo Tomás entre las que llama “peintures de dévotion” (pág. 12) realizadas por el sevillano, pues no todas lo fueron y esta no lo fue en particular porque no fue pintada para que se rezara ante ella. Al final del libro se habla de pasada de su “aspect culturel” (pág. 75), pero admitir que fuera una “pintura de devoción” requeriría redefinir qué entendemos por tal para el siglo XVII en territorios de la Monarquía católica. Por lo demás, se incide con acierto en su vinculación con la representación de las emociones (págs. 13-15), enlazando la túnica en la pintura sobre José y la cruz en la de nuestro interés como catalizadores de las composiciones y su sentido. Será después cuando explique por qué, ya que la introducción acaba afirmando lapidariamente que santo Tomás “voit les anges”, si bien en realidad no los ve porque no puede al ser invisibles por esencia, constituyendo así la “dimension métafigurative du tableau” en tanto que el “ange”, en singular aunque hay dos en la pintura, “est lui-même une image” (pág. 15); el asunto se retoma en el penúltimo apartado.

En “Fuir le malin” se repasa la vida del santo angélico y las posibles fuentes de inspiración literarias del pintor desde los *flos sanctorum* de Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira; a ellas se van sumando des-

pués otras que muestran la erudición de la autora pero que también dejan en el aire la duda de siempre en el caso de Velázquez: ¿cómo fue posible que asimilara y transformara tal cantidad de fuentes tan dispares a la hora de pensar en la composición de sus obras? Tanto este apartado como el siguiente focalizan la atención en el debate sobre la imagen religiosa y la eficacia de las imágenes sagradas, aunque esta no lo fuera, con sus implicaciones religiosas y, justo por eso, para la época también políticas; es por esta razón que importe tanto el autor de la obra como su cliente y el contexto de producción, que se aborda en el apartado posterior. Respecto al primero, la autora relaciona convincentemente la obra con el dominico Antonio de Sotomayor, personaje muy influyente en la Corte entre 1621 y 1648 que llegaría a confesor del rey y que fue protector del colegio desde 1631, cuando consiguió una relevante exención fiscal para la institución. En octubre de 1632 recibiría en Madrid la visita del rector del colegio, Tomás de Rocamora, justo un mes después de que Sotomayor fuera nombrado Inquisidor General; quizá fuera entonces cuando se encargó la obra, aunque queda pendiente explicar qué relación podría tener con la citada exención si es que la tuvo. Lo que sí es indudable es que, a través del raro episodio elegido, el comitente quiso subrayar el carácter del santo como modelo de castidad para los novicios que contemplaran la pintura en el salón de grados del colegio, circunstancia que la autora vincula con la publicación, en el mismo año 1632, de la *Copia de los pareceres y censuras [...] sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas*. Se trataba, en definitiva, de “être chaste, c’était rejeter les corps féminins, sales par essence, et leurs images” (pág. 33). Es este un ejemplo perfecto de cómo las comparaciones determinan nuestra interpretación ulterior de los cuadros, y por ello la elección de los elementos de la comparación es tan relevante.

El tercer apartado está consagrado a “La Croix”, que la autora entiende casi como *punctum* barthesiano de la composición velazqueña y que relaciona, en esta ocasión, con una posible fuente visual: la *Vita D. Thomæ Aquinatis* (1610) grabada por varios artistas a partir de dibujos de Otto van Veen. Esta circunstancia le permite demostrar cómo Velázquez representa varios momentos de la misma historia en un mismo espacio y al mismo tiempo: la huida de la prostituta al fondo de la composición coincide con el momento inmediatamente posterior a que el entonces novicio haya trazado una cruz en la pared y se haya adormentado tras la tensión provocada por la tentación y su rechazo, y en que es reconfortado por un ángel mientras otro prepara el cinturón de castidad que, andando el tiempo, se constituirá en reliquia fundamental de la veneración al futuro santo. Es desde este punto de vista que la autora puede afirmar que “Velázquez fait avec son pinceau un ‘discours’ sur ce que l’on voit, sur ce que l’on peut ou doit voir, sur le pouvoir médiateur des images sacrées, et sur la nécessité de leur présence pour lutter contre les images profanes et ‘indecorosas’” (pág. 38). Si bien la pintura de Velázquez no es una imagen sagrada, la inclusión en ella de una cruz en lugar destacado da pie a un excursus por la que sí es la imagen sagrada más importante del cristianismo; en este caso Tomás la ha pintado sobre el muro de la derecha, según ella no con el tizón del primer plano sino “avec son doigt, créant ainsi son image de dévotion” (pág. 40) sin reparar que el santo sería heterodoxamente zurdo; en cualquier caso, su santidad quedaría ligada “à la dévotion qu’il professait à la croix”. Así Vincent-Cassy vincula la producción de la pintura con dos escándalos contemporáneos: el del convento de San Plácido de Madrid (1628-32), cuyas benedictinas habían sido acusadas de alumbradismo, posesión demoníaca, falsa profecía y costumbres inconvenientes y en el que se vio implicado Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón; y la acusación a una familia de cripto-judíos de origen portugués de haber ultrajado, azotado y quemado un crucifijo también en Madrid (1630-32). Con ambos episodios no solo estaría relacionado el *Cristo crucificado* de Velázquez del Museo Nacional del Prado, sino quizá también la pintura de Orihuela, cuya “composition exprime la totale orthodoxie de sa pensée [de Sotomayor] guidée par la dévotion à la croix, la croyance dans son pouvoir de conversion des fidèles et le modèle de pensée du grand théologien de son ordre: saint Thomas d’Aquin” (págs. 48-49), al punto que la autora llega a calificar la pintura de “tableau-exorcisme” (pág. 50). Las siguientes páginas muestran su esfuerzo por relacionar la pintura de Velázquez con la obra teológica de Tomás de Aquino y en particular con su concepción de las imágenes, en el que la cruz desempeña un papel crucial. En la pintura de Velázquez, esa cruz sería “une relique de contact” y, “n’étant pas un objet fabriqué, elle ne peut être confondue avec un morceau de bois” (pág. 53), esto es, sería concebida como un signo icónico y no como un objeto, lo que erróneamente, creo,

implicaría que todas las imágenes que representan el episodio con una cruz pintada en la pared significarían lo mismo con independencia de su contexto de producción, a pesar de lo cual la autora afirma que “celle-ci offre un type de représentation iconique exprimant directement le lien entre le signe et la force de la devotion” (pág. 54). Por lo demás, Velázquez habría diferenciado en su composición imágenes pintadas, dibujadas, proyectadas o manufacturadas, y además habría superpuesto “abruptement” la imagen de la cruz y la representación de la reliquia –si bien no es ni podía ser la reliquia propiamente dicha ni un retrato de la reliquia, sino solo el símbolo de la castidad del santo–, amén de los dos ángeles, que son los que unirían ambos “objets” –ahora la cruz sí sería un objeto, y no solo un signo– (pág. 56).

A los ángeles está dedicado el penúltimo apartado, “Voir les anges”, una especie de tratado breve de angelología que ojalá sea ampliado por la autora en el futuro. Su inclusión en la pintura la convierten, en definitiva, en una representación de la visión interior o “mística”, como habría dicho Victor Stoichita (1996), del novicio, de la que como espectadores somos testigos y de la que podemos rendir testimonio por obra y gracia, por cierto, de la pintura, que actúa como prueba y hace visible lo que no lo es, actualizando el milagro cada vez que es contemplada. A esos ángeles les competería también lo que ya fue anunciado en el apartado primero: “une fonction métadiscursive: toute image ou texte qui représente un ange est une image ou un texte qui parle de l’image avec les outils de la peinture et du dessin” (pág. 72). La “Conclusion” es, pues, evidente, y une indisolublemente el hecho de ver con el hecho de creer en la mejor tradición neotestamentaria.

Es probable que el formato de este libro discutible por interesantísimo como brevísima monografía haya obligado a su autora –y con ella, a nosotros– a ver y analizar la pintura de un modo particularmente intenso, y me pregunto si justamente esta atención, este mirar diferente que es un mirar lento y, por tanto, hoy por hoy un mirar subversivo, no sería el específico de una Historia del arte que se quiere o debería quererse ciencia de lo particular. De hecho, toda vez que han sido desentrañadas algunas de las claves de lectura de *La visión de santo Tomás de Aquino* de Velázquez, la pregunta más difícil, que podría encararse a través de su magnífica descripción (págs. 15-17) realizada al amparo del Daniel Arasse de *Le détail* (1992), queda ahora formulada para, quizá, ser resuelta en el futuro, y es la que afecta a su *mise en fiction* (pág. 73)¹: ¿por qué nos creemos lo que Velázquez nos “cuenta”, o mejor dicho, qué hace plausible en términos pictóricos su pintura en tanto que pintura?

José Riello
Universidad Autónoma de Madrid

¹ Por ejemplo, es significativo que la posición que se entiende como secundaria de los ángeles en la composición general de la pintura en relación con la protagónica de los atributos del novicio en primer plano sea entendida no en términos compositivos, retóricos, sino para “neutraliser la tentation culturelle et à manifester leur statut ici subsidiaire” (pág. 58).

Mateo Leivas, Lidia. *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición*. Murcia: CENDEAC, 2020, 233 págs.

La transición española continúa despertando multitud de reflexiones que desbordan los objetos de estudio más tradicionales y buscan nuevos actores. La mirada a culturas radicales, a experiencias de lucha o a alternativas veladas tras la Historia también se ha detenido frente a la historia del cine. Prueba de ello son los recientes trabajos de Xose Prieto Souto, Pablo La Parra Pérez o Lidia Mateo Leivas. Las investigaciones de esta última se pueden conocer a través de su libro *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición*, fruto de su tesis doctoral.

En este libro, Lidia Mateo reconstruye la actividad de distintos grupos cinematográficos que se opusieron a la dictadura y captaron con sus cámaras la vida en los barrios, fábricas y cárceles. De esta forma, el texto va penetrando en imágenes que muestran las huellas de la guerra civil, la represión franquista o la irrupción de los movimientos sociales durante los últimos años de la dictadura y la transición. El trabajo de estos colectivos fue el de enfrentarse a las imágenes y al imaginario oficial del franquismo. Para ello crearon una sólida estructura de distribución y un amplio tejido de solidaridades que permitieron a estas películas llegar ante la mirada de espectadores y espectadoras de dentro y fuera del territorio español.

Como punto de partida, la autora plantea la existencia de unas “políticas de lo visible”, que son resultado de las interacciones entre el campo cinematográfico, las estructuras de poder y los espacios de contrapoder. Estas políticas de lo visible son el marco desde donde surge y se ordena el universo visual y simbólico de cada momento histórico. Esta interacción es dialéctica, por lo que las políticas de lo visible –lo que es posible ver, decir o imaginar– no vienen condicionadas solo por políticas impuestas (por ejemplo, la censura previa), sino que toman forma en las tensiones y oposiciones que encuentran en el momento de su aplicación. Para la autora, el cine clandestino fue el que ejerció esta oposición al orden visual franquista. Su intervención en el campo de lo sensible, a través de prácticas de resistencia, infiltración u ocultación, creó un universo visual alternativo y contrainformativo que atravesaba y quebraba el repertorio de imágenes hegemónicas.

Desde este escenario, se nos presenta a unos colectivos organizados para producir y difundir unas imágenes al margen del sistema cinematográfico legal e industrial. Para ello pusieron en acción cooperativas de producción y distribución, formas horizontales de trabajo y creación, alianzas y compañeros de viaje, técnicas y materialidades específicas, así como unos públicos y espacios de exhibición dispersos en parroquias, colegios mayores y fábricas. Se trató de una cultura cinematográfica alternativa condicionada por la propia naturaleza precaria y arriesgada de lo clandestino.

La autora pone el énfasis en cómo estas imágenes clandestinas mezclan y proyectan diferentes temporalidades; el pasado, al que rescatan del olvido; el presente, sobre el que actúan para transformarlo, y el futuro, para el que depositan un archivo visual de esperanza y aprendizajes. En esta unión temporal reside la capacidad de las imágenes para transformar el espacio de experiencia de sus espectadoras y espectadores, para abrir nuevos horizontes de expectativa ante una ruptura política.

Los objetivos comunes y las emergencias de la época hicieron que muchas de las películas realizadas por estos colectivos tuviesen conexiones temáticas, formales y estratégicas. Fue el caso de las películas en torno a la memoria de la guerra civil y la posguerra. Las fosas, los campos de concentración o los testimonios de los supervivientes se convierten, según la autora, en “imágenes fantasma” que retornan del pasado, como ocurre con “El barranco de Viznar” (1977), de José Antonio Zorrilla o en “Sobrevivir en Mathausen” (1975), de Llorenç Soler. La ausencia de relatos públicos sobre la memoria republicana hacía necesario que estos colectivos tuviesen que crear un “imaginario de nueva planta” y trabajar en la elaboración de un relato visual de la guerra que se opusiera al heredado por el franquismo. Es el caso, entre otros, de la película “Entre la esperanza y el fraude” (1976), del Colectivo Salvador Puig Antich.

La violencia ejercida por el régimen también quedó grabada por la cámara de estos grupos. Ya fuera en huelgas o manifestaciones, en el interior de cárceles y comisarias o en la cotidianidad del sistema capitalista, estas películas hacen sensible la realidad oculta tras el NO-DO, no solo al mostrarla y darle así existencia, sino al poner en marcha una “estrategia de afectivización del tiempo”, para comprometer la mirada de quienes las observaban. “Manifestacions a Barcelona” (1976), del Grup de Producció; “Más allá de las rejas” (1980), de Llorenç Soler o “Viaje hacia la explotación” (1974), del Colectivo Salvador Puig Antich, son ejemplos de ello. El uso del plano subjetivo para este tipo de documentos pone de relieve la mirada militante de quien filma. Los autores de las imágenes también son actores políticos, forman parte de las protestas que registran.

El desbordamiento de los canales de participación ciudadana también alcanzó a los medios de expresión. Algunas movilizaciones sociales y formas de la política de base fueron recogidas en películas como “O todos o ninguno” (1976), del Colectivo Cine de Clase, o “Noticiaris: La marcha de la llibertat” (1976), de la Cooperativa de Cinema Alternatiu. Al igual que con las nuevas prácticas políticas, estas imágenes emergen con una voluntad de autorrepresentación. La autora sostiene que el progresivo debilitamiento de las formas de autoexpresión ciudadana a favor de representaciones mediadas por la comunicación de masas tiene su correlato en la neutralización de las formas de participación directa propias de una democracia radical por vías más formales y representativas de ejercicio político.

La circulación y recepción de las imágenes clandestinas se estudia más a fondo a través del caso concreto de la película “Vitoria” (1976), del Colectivo de Cine de Madrid, película que recoge testimonios posteriores a los sucesos acontecidos el 3 de marzo de 1976. A través de la memoria de Marisa González de Oleaga, quien fue testigo de un pase clandestino en una parroquia de Gijón, la autora reconstruye toda la “ecología perceptiva” que envolvía a una proyección. El sentido último de estas imágenes se adquiere durante su exhibición. En ello intervienen las historias que narran las imágenes, pero también las narrativas vitales previas de cada espectadora y espectador, la dimensión espacial y temporal de la sala, los afectos movilizados o la experiencia colectiva del visionado.

Otro ejemplo de la recepción de las imágenes clandestinas se da en la puesta en funcionamiento de la sala Aurora por la Central del Curt en Barcelona durante 1977. La breve y frustrada trayectoria de la sala debido a presiones económicas y obstáculos burocráticos sirve para introducir y enlazar con el declive general del cine clandestino con el avance de la transición. La liberalización del mercado cinematográfico, nuevas políticas culturales restrictivas o la desactivación y cooptación de los movimientos ciudadanos fueron algunos de los motivos que dificultaron la continuidad de prácticas cinematográficas autogestionadas y transgresoras.

A lo largo del libro, la autora utiliza una amplia red conceptual de forma fluida y heterogénea para pensar el significado y la acción del cine clandestino. Junto a ello destaca el conjunto de entrevistas, fuentes documentales y audiovisuales con las que se va trazando el recorrido del cine clandestino. La forma en la que se exponen los testimonios de miembros pertenecientes a estos colectivos junto con las observaciones de la autora permite un acercamiento profundo, vivo y próximo al cine clandestino y a la vida de los y las que lo hicieron posible.

Por otra parte, no se comparten todos los puntos de vista que sostiene el libro. Por ejemplo, el de una separación quizá demasiado categórica entre el cine dentro de los márgenes de la legalidad y el clandestino. Incluso en el opresivo espacio público del franquismo existieron canales de expresión y experiencia crítica, ya que el campo cinematográfico y sus públicos era una realidad más compleja y ambivalente que “una perfecta simbiosis del aparato cinematográfico y el Estado sin apenas discrepancias [...] que da lugar a unas políticas de lo visible totalizantes” (págs. 23-24). En ese sentido, hubiese podido ser interesante ver las posibles concomitancias y porosidades entre el cine de oposición dentro y fuera de los márgenes de la legalidad franquista.

Ello no empaña el atractivo de una lectura que se presenta como necesaria, al menos, en dos aspectos. El primero, por reconstruir el funcionamiento y sentido de una cultura cinematográfica alternativa que ha-

bía sido olvidada por la historiografía. En segundo lugar, por rescatar estas imágenes y enlazar así con el anhelo de quienes en los años setenta las impulsaron, el de crear un archivo “que albergue las condiciones de posibilidad de una memoria de la resistencia que asegure la perdurabilidad de los proyectos políticos” (pág. 156).

Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban
Universidad Autónoma de Madrid

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

Iluminar la Edad Media: *Luces del norte. Manuscritos iluminados de la Biblioteca Nacional de España.* Biblioteca Nacional de España, Madrid. Comisarios Javier Docampo Capilla y Samuel Gras. Del 30 de abril de 2021 al 5 de septiembre de 2021; *La luz de la Edad Media en la literatura catalana.* Biblioteca Nacional de España, Madrid. Comisaria Josefina Planas Badenas. Del 19 de febrero de 2021 al 22 de mayo de 2021.

Resulta curioso que de las siete acepciones que el diccionario de la Real Academia Española da hoy día al verbo “iluminar” la tercera sea precisamente “dar color a las figuras, letras, etc., de una estampa o de un libro” y, solamente después, aparezca el sentido figurado mucho más común en la jerga actual “ilustrar el entendimiento con ciencias o estudios”. Sin embargo, la Biblioteca Nacional de España ha abierto sus puertas a los visitantes con dos exposiciones que juegan precisamente con estas dos acepciones y cuya finalidad es mostrar que la Edad Media no fue la frecuentemente pretendida “época de las tinieblas”, pues durante esos casi diez siglos se crearon un sinfín de obras artísticas e intelectuales entre las que destacan las delicadas miniaturas de sus manuscritos.

A priori, podría parecer excesivo que en tan pocos meses esta institución haya dedicado dos exposiciones a este tipo de obras, pero no podemos olvidar que la BNE lleva años embarcada en un gran proyecto cuya finalidad es dar a conocer sus fondos de manuscritos iluminados, pues el catálogo más completo con el que se cuenta hasta el momento es aún el que Jesús Domínguez Bordona publicó en el ya lejano 1933. Dado que la BNE cuenta con manuscritos iluminados de diferente procedencia y cronología, se han identificado los de época medieval y temprana Edad Moderna, para luego calificarlos en función de su origen geográfico en tres grandes grupos: italianos, hispanos y de la Europa del norte.

Esta minuciosa investigación cuenta con la colaboración de investigadores de reconocido prestigio, como por ejemplo, los integrantes del proyecto de investigación *Hispanord - De l’Espagne à l’Europe du Nord : les manuscrits français et flamands de la Biblioteca Nacional de España* en cuyo seno se han llevaron a cabo dos jornadas de estudio el 29 de marzo y el 7 de junio de 2018 y cuyos resultados deberían publicarse en los próximos meses. Al mismo tiempo, la BNE está llevando a cabo tareas de restauración y digitalización que además han permitido organizar interesantes iniciativas de difusión como la exposición *Un museo en miniatura: el Libro de horas de Carlos V* de finales de 2019 comisariada por Javier Docampo, gran experto en miniatura medieval y antiguo jefe del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros de la BNE. Fue esta una oportunidad única ya que, tras haber sido desencuadrados para su restauración, los folios de este lujoso manuscrito fueron expuestos por separado, permitiendo así apreciar detalles imposibles de ver en un libro que por su propia fisionomía solo puede mostrarnos dos hojas a la vez.

Aunque a lo largo de los años 2021 y 2022 la BNE inaugurará dos exposiciones intitoladas *Dante Alighieri en la BNE: 700 años entre infierno y paraíso* y *Los libros del Rey Sabio*, esta institución ha concentrado gran parte de su atención en el grupo de manuscritos procedentes del norte de Europa, culminando este proceso con la exposición de este año 2021 titulada *Luces del norte. Manuscritos iluminados de la Biblioteca Nacional de España* comisariada por Javier Docampo y Samuel Gras (Fig. 1). En sus vitrinas se muestran códices conocidos e inéditos procedentes de Francia y Flandes, pero también de Inglaterra. Siguiendo un recorrido cronológico en la conocida como Sala Hipóstila de la BNE, la exposición permite acercarse a estos preciosos objetos, para así apreciar no solo sus cuidadas iluminaciones, sino también el tamaño y materialidad de los volúmenes. Resulta especialmente interesante que se muestre explícitamente cómo los cambios en los hábitos de lectura influyeron en la forma de hacer y decorar los libros, pasando de los grandes manuscritos producidos en los centros monásticos a las llamadas “biblias portátiles” o de los enormes códices jurídicos de las universidades a los diminutos libros de horas de las clases pudientes.



Fig. 1. Vista de las salas de la exposición *Luces del norte. Manuscritos iluminados de la Biblioteca Nacional de España*, comisariada por Javier Docampo y Samuel Gras en la Biblioteca Nacional de España (30 de abril al 5 de septiembre de 2021).

Los más de setenta manuscritos de esta exposición están divididos en diferentes secciones que a pesar de seguir un orden cronológico, están organizadas también por temática, dando lugar a sucesivas etapas precedidas de títulos tan sugerentes como “Las primeras luces”, “La luz de la fe” o “La luz de la justicia”. Para aclarar su contenido, cada una de ellas se acompaña de textos explicativos a los que se suman, además, las reproducciones ampliadas que muestran detalles difíciles de ver en los manuscritos originales por su tamaño –los dos “árboles de duelo” del *Arbre des batailles* (Vitr/23/12 y Vitr/24/13)– o por estar en otras páginas del volumen –como sucede con el “árbol de afinidad” del *Summa super titulis decretalium* (Mss/1147)–. Esto se complementa con pequeñas cartelas adicionales que explican elementos de la intrahistoria de estos volúmenes como, por ejemplo, la boda fallida que llevó a que se borrarán parte de los escudos del *Misal de Margarita de Austria* (Vitr/25/5) o el frontispicio que fue arrancado de una biblia hebrea para incorporarlo a la *Historia escolástica* de Petrus Comestor (Res/199).

Esta exposición no solo acerca este valioso patrimonio al público, sino que ha sido la ocasión para publicar un cuidado catálogo razonado que analiza en detalle los 156 manuscritos iluminados franceses y flamencos que se conservan en la BNE. Esta ambiciosa empresa fue dirigida por Javier Docampo Capilla quien, desgraciadamente, no pudo verla completada por habernos dejado durante la primera ola de la pandemia de Covid-19. Sin embargo, fue completada con cuidado por el especialista en iluminación medieval el doctor Samuel Gras, quien además ha presentado algunos de sus hallazgos en varias conferencias y vídeos que la BNE ha compartido en abierto a través de su página web.

Poco antes de inaugurar *Luces del norte*, la BNE organizó otra exposición de menor tamaño en la Antesala de la biblioteca titulada *La luz de la Edad Media en la literatura catalana* comisariada por la experta en iluminación bajomedieval la doctora Josefina Planas (Fig. 2). La finalidad de la exposición era mostrar la gran variedad de manuscritos iluminados de lengua catalana que se produjeron en los distintos territorios de la antigua Corona de Aragón, siendo numerosos los manuscritos producidos en la zona valenciana. En esta ocasión, aunque la mayoría de los manuscritos pertenecen a los fondos de la BNE, se ha contado también con piezas procedentes de colecciones como la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial o la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.



Fig. 2. Vitrina con obras de Francesc Eiximenis de la exposició *La luz de la Edad Media en la literatura catalana*, comisariada por Josefina Planas en la Biblioteca Nacional de España (19 de febrero al 22 de mayo de 2021).

Puesto que la exposición se enfoca en la amplia producción literaria medieval de la Corona de Aragón, el famoso escritor Francesc Eiximenis no podía no jugar un papel central tanto por la variedad temática de sus escritos como por la riqueza de algunos de los manuscritos que contienen sus obras, destacando el complejo frontispicio del *Terç del Cristià* (Mss/1792), el manuscrito conocido como *Scala Dei* (Mss/92) y el tratado *Llibre de les dones* (Mss/1984). Orbitando alrededor de este eje central, se organizan tres secciones menores, cada una de ellas dedicadas a un tema específico. Como no podía ser de otra manera, la literatura religiosa y moralizante desempeña un papel fundamental, mostrándose obras tan cuidadas como el tratado moral *Somme le Roi* (Mss/6291) o el interesante *Memorial de la fe cristiana* (Mss/1796). Sin embargo, en la Corona de Aragón también se produjeron numerosos manuscritos jurídicos cuya peculiar iconografía puede apreciarse en obras como las *Ordinacions de cort* (Mss/5986) o la profusamente decorada *Ceremonial de*

consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón (BFLG, Ms. R. 14425). El interés por la literatura clásica fue una constante en la Edad Media y varios autores tradujeron textos latinos, siendo grandes exponentes de esta corriente el *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo (Mss/7540) o la traducción de Sexto Julio Frontino conocida como *L'art de cavaleria* (Mss/6293) que se exhiben en esta sala.

Ambas exposiciones reflejan el creciente interés de instituciones como la BNE por las producciones artísticas de la Edad Media, pero aún más interesante resulta comprobar que dichas muestras, a pesar de las diferencias en su tamaño, estética y contenido, han puesto especial cuidado en mostrar que la producción cultural de la Edad Media fue mucho más allá de la obsesión religiosa con la que popularmente se la relaciona. De hecho, ambas exposiciones muestran lujosos manuscritos en los que los temas clásicos son reinterpretados y adaptados a las necesidades tanto artísticas como lingüísticas de la Edad Media, haciendo patente que no solo el legado clásico pervivió gracias a la cultura medieval, sino que también se entendieron elementos de un pasado del que la sociedad medieval se sentía heredera directa.

Otro aspecto que ambas exposiciones comparten es su marcado interés por un grupo de manuscritos que engloban bajo el adjetivo de “jurídicos”. En realidad, existen numerosos subgrupos dentro de esta categoría, entre los que se cuentan los manuscritos de derecho romano y canónico, pero también compilaciones de privilegios, ordenamientos o cuidadas descripciones del ceremonial regio y religioso. Este tema está atrayendo atención en los últimos años, pues permite analizar la circulación de libros, ideas y personas en los siglos medievales y por ello otras grandes instituciones han organizado exposiciones como *A circulação do Direito na Europa Medieval: manuscritos jurídicos europeus em bibliotecas portuguesas* (2016, Biblioteca Nacional de Portugal) o *Dominus Rex: as inquirições medievais dos reis de Portugal* (2020, Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

Por último, ambas exposiciones han dedicado pequeñas secciones a uno de los temas más en boga entre los especialistas del arte bajomedieval: las grisallas. Esta técnica pictórica –a la que se han consagrado exposiciones como *Los trípticos cerrados del Museo del Prado. De grisalla a color* (2012-2013, Museo del Prado) o *Monochrome: Painting in Black and White* (2017-2018, National Gallery de Londres)– nació para romper la barrera entre la representación pictórica y escultórica, empleando en exclusiva gradaciones de gris y añadiendo solo esporádicamente ligeros toques de color. En grisalla se realizó el *Breviari d'amor* (Res/203) que se exhibe en la BNE, pero aún más impactantes por su grandísima calidad artística son las miniaturas de las *Obras* de San Agustín (Vitr/25/2) o de las *Horas de Guillaume Rolin* (Res/149) que pueden verse en su Sala Hipóstila.

Tanto por su temática como por su formato, las exposiciones *Luces del norte* y *La luz de la Edad Media en la literatura catalana* suponen un paso adelante en la difusión del legado cultural y artístico de los siglos medievales, pero aún más interesante es el hecho de que hayan servido de escaparates para mostrar la importante labor de investigación y conservación que realizan instituciones como la BNE. Solo es de desear que este y otros organismos sigan apoyando iniciativas de este tipo para que así se complete pronto el inventario del resto de manuscritos iluminados de la BNE, pues los códices italianos e hispanos que conserva en sus depósitos bien merecen salir, literalmente, a la luz.

María Teresa Chicote Pompanin
Durham University

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

En Construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Memoria del curso 2020-2021

Un año más el Seminario de Posgrado *En Construcción* pudo celebrarse en el curso 2020-2021 pese a las dificultades producidas por la crisis sanitaria del Covid-19. Este evento, el undécimo en su historia, constó de dos sesiones que giraron en torno a una problemática común: la reflexión alrededor de los debates y desafíos metodológicos que conlleva la realización de una tesis doctoral en el campo de la historia del arte o la cultura audiovisual.

De esta forma, tanto estudiantes de doctorado e investigadores como profesores convergieron en un mismo punto de encuentro horizontal y abierto al diálogo desde donde impulsar la cultura de investigación en el seno del Departamento de Historia y Teoría del Arte.

Tras la experiencia en la gestión en tiempos de pandemia de la segunda sesión del seminario de la edición pasada, este año fue imperativo organizar de manera remota la sesión de pósteres mediante la aplicación Microsoft Teams. La presentación de pósteres fue precedida por las intervenciones de una investigadora internacional *junior*, Ainhoa Gilarranz, y una profesora *senior* del Departamento, Margarita Ana Vázquez Manassero, que nos ilustraron acerca de procedimientos y herramientas metodológicas útiles para la investigación en nuestras disciplinas. En lo que respecta a la presentación de pósteres, el reto al que se enfrentó la organización para esta sesión fue el de tratar de crear un espacio virtual lo más abierto posible en el que todos los participantes pudieran exponer sus trabajos, escuchar a sus compañeros y recibir el *feedback* de los profesores invitados. Para los asistentes, además, se quiso ofrecer la posibilidad de actuar como ocurría en ediciones pasadas, esto es: moviéndose de un póster a otro, entablando una conversación o resolviendo las dudas que pudieran surgirles ante el proyecto de alguno de los participantes. Tras las citadas ponencias metodológicas que abrieron esta edición, se dispusieron en la plataforma dos salas virtuales simultáneas en las que los asistentes podían, a voluntad propia, entrar y salir, en función de sus intereses y de los debates que estuvieran teniendo lugar en cada una de ellas; así lográbamos dinamizar la sesión y promover el flujo de asistentes de una sala a otra. Ante estos presupuestos, y queriendo facilitar el conocimiento de los participantes sobre los asistentes para dinamizar la sesión, se introdujo la novedad de colgar en el blog del seminario con anterioridad a la fecha del evento un breve vídeo en el que cada participante que presentaba póster comentaba su trayectoria, la investigación que le ocupaba y la metodología que aplicaba. El alto número de asistentes, a lo largo de toda la sesión, dio cuenta del éxito de la jornada y del interés que suscitó en la comunidad investigadora.

Con relación a la segunda sesión del seminario, celebrada en formato semipresencial, se dispusieron las diversas mesas de trabajo donde los participantes fueron agrupados en torno a afinidades metodológicas o temáticas. Hasta donde fue posible, se trató de potenciar el diálogo entre investigadores de épocas y disciplinas distintas, pero con problemas metodológicos comunes. Como es costumbre en esta sesión, dichas mesas contaron con la moderación de un profesor del departamento que además ayudó a reflexionar sobre la metodología empleada y a fomentar el debate correspondiente. En todas las mesas surgió un diálogo fructífero en el que tanto los asistentes como los ponentes y profesores pudieron sacar provecho de ello, por lo que el objetivo de la organización se vio más que satisfecho.

El empleo de la aplicación Microsoft Teams no solo nos permitió contar con asistentes de España o Hispanoamérica, como en la anterior edición, sino también con participantes de muy diversas procedencias. Esto, sin duda, enriqueció el seminario al escuchar y debatir con historiadores del arte de formaciones y contextos geográficos muy diversos, proporcionando unos intercambios de ideas y un diálogo del que se nutre el tejido académico internacional.

Asimismo, durante el año académico 2020-2021, el equipo de *En Construcción* organizó dos sesiones de carácter formativo. La primera tuvo como propósito informar a los alumnos de grado que estuvieran interesados en una carrera de investigación sobre qué es una tesis doctoral, la vía para acceder a estos estudios, qué tipos de financiación existen y las diversas salidas profesionales a las que da acceso. La otra actividad resultó ser el colofón al simposio *Más que imágenes. El debate sobre la cultura visual, 25 años después*, un espacio donde se dialogó en torno a los debates surgidos en dicho simposio respecto a la cultura visual y su aplicación a las investigaciones predoctorales.

Coordinación: Álvaro Cánovas, Carla Giachello, Pelayo Huerta, Inés Molina, Eduardo M. Baudot, Melania Ruiz, David Vendrell, Lola Visglerio y Mario Zamora.

Coordinación académica: Elena Alcalá y Olga Fernández.

Página web y redes sociales: seminarioenconstruccion.blogspot.com, *Seminario_En.Construcción* (Instagram) y *En Construcción, Seminario de posgrado* (Facebook).

Sesión online de pósteres (fecha de celebración: 27 de noviembre de 2020)

I. Ponencias metodológicas

Ainhoa Gilarranz (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3): *Una metodología para descubrir a los Madrazo. El análisis de redes*.

Margarita Ana Vázquez Manassero (Universidad Autónoma de Madrid): *Más allá del «Triunfo de la pintura». Visibilizar la ciencia y sus objetos en la Historia del coleccionismo español del Seiscientos*.

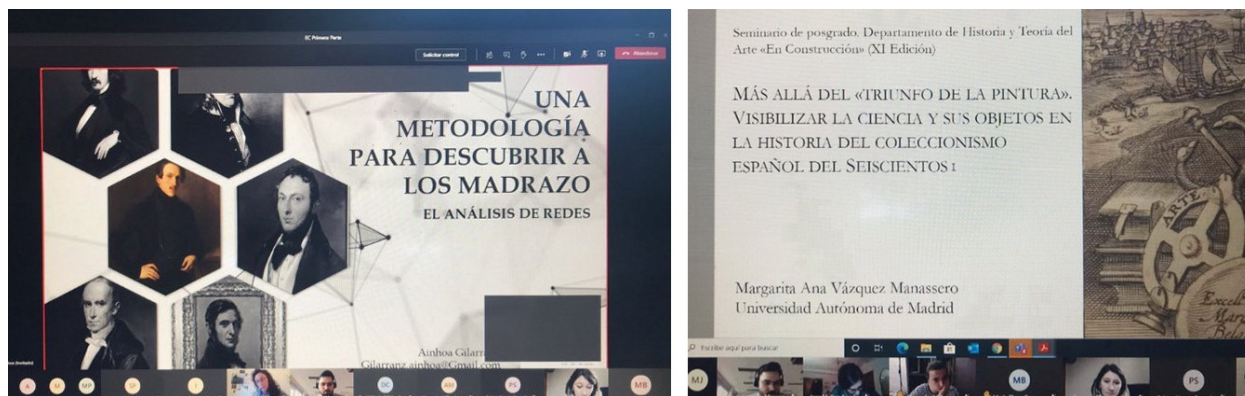


Fig. 1. Ponencias metodológicas de la sesión online de pósteres (27 de noviembre de 2020).

II. Presentación de pósteres

Sala 1. Problemas relativos a acceso y conservación de fuentes primarias, bibliográficas, objetos de estudio y cuestiones de autoría y terminología.

Modera: Melania Ruiz Sanz de Bremond.

Elena Cenalmor (Universidad Autónoma de Madrid – Museo del Prado): *La pintura al óleo en el siglo XIX en España. Tradición e innovación en los procedimientos y materiales*.

Marta del Pino Méndez (Universidad de las Islas Baleares): *Grafiti y arte urbano en Mallorca*.

Ana Belén Feijoo Valencia (Universidad Complutense de Madrid): *Los escritos de Maruja Mallo*.

Pelayo Huerta (Universidad Autónoma de Madrid): *Las hermas en la cultura visual de la Grecia arcaica y clásica: textos, contextos y narración visual*.

Guillermo Juberías Gracia (Universidad de Zaragoza): *Pintura de género e identidad nacional: Goya y la construcción de una iconografía de lo hispánico (1868-1928)*.

Miguel Ángel Nieto Márquez (Universidad de Sevilla): *Ingenieros, obras públicas y fortificaciones del Golfo de México en la segunda mitad del siglo XVIII*.

Pablo Roncero Martín (Universidad Complutense de Madrid): *Recepción, protección y reutilización de la arquitectura andalusí en la Corte de Alfonso X: Córdoba, Murcia y Sevilla*.

Luis N. Sanguinet García (Universidad Rey Juan Carlos – Phillips-Universität Marburg): *Simbologías de la puerta en el cine de Weimar*.

Abdiel Segarra Ríos (Universidad Autónoma de Madrid): *Abstracción en Puerto Rico*.

David Vendrell Cabanillas (Universidad Autónoma de Madrid): *La iconografía vascular del baño femenino en Etruria*.

Hugo Vergara Acedos (Universidad Complutense de Madrid): *Pablo Spinola Doria. III Marqués de los Balbases. Coleccionismo y cultura nobiliaria en la segunda mitad del siglo XVII*.

Alexandra Millón Maté (Universidad Autónoma de Madrid): *Murillo, el pintor antropógrafo. Aproximación a la pintura de género en la Sevilla del Siglo de Oro*.

Sala 2. Circulación y globalización, digitalidad y transmedialidad, problemas de amplitud y acceso de fuentes y objetos de estudio.

Moderadora: Lola Visglerio.

Berenice Ballesteros Flores (Colegio de Michoacán de México): *¿Las manos sucias? los bienes de los oidores de las Audiencias Hispanoamericanas, sus condiciones materiales, usos y trayectorias (1622-1680)*.

Lucía Bencomo Cruz (Universidad Autónoma de Madrid): *El tiempo en el cine de Andréi Tarkovski. Una vía hacia la imagen epifánica*.

María Ángeles Fernández Páez (Universidad Complutense de Madrid): *Políticas emocionales vulnerables. This is the remix*.

Aina Ferrero Horrach (Universidad de las Islas Baleares): *Los estudios de público como herramienta de mediación cultural. Caso de estudio: el Museo del Calzado y de la industria de Mallorca*.

Rita Franco Muñoz (Universidad Autónoma de Madrid): *Francesca Caccini. Audacia e inspiración en una 'Opera Prima': La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*.

Javier Leñador González-Páez (Universidad de Sevilla): *La nostalgia como experiencia estética en la instalación artística*.

Lisandra Leyva Ramírez (Universidad Autónoma de Madrid): *Mujeres cubanas directoras de cine. Miradas a sus filmes desde el feminismo, la Estética y la Historia*.

Irene Martín Guillén (Universidad Autónoma de Madrid): *Queering the voice. Técnicas y tecnologías del compositor/performer*.

Anita Orzes (Universitat de Barcelona): *Venecia-São Paulo-La Habana: la transformación del modelo bienal y sus redes transnacionales entre 1970 y 1991*.

Eloy V. Palazón (Universidad Complutense de Madrid): *Economías visuales del deseo gay. Cultura visual digital y financiarización de la identidad gay*.

Alejandro M. Sanz Guillén (Universidad de Zaragoza): *Rescatar un patrimonio olvidado: los libros europeos ilustrados sobre Japón (siglos XVII y XVIII) y su contribución a la construcción de la imagen de la cultura nipona en Occidente durante la Edad Moderna*.

Desirée Vidal Juncal (Universidad Autónoma de Madrid): *POST#Festival. Manierismo curatorial en tiempos trans*.

Diego Zorita Arroyo (Universidad Autónoma de Madrid): *La transformación utópica del medio poético en la poesía experimental española (1964-1975)*.

Conclusiones/puesta en común: Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid) y Francisco de Asís García (Universidad Autónoma de Madrid).

Sesión semipresencial de mesas de trabajo (fechas de celebración: 22 y 23 de abril de 2021)

Jueves 22 de abril

Mesa 1. Dispersión, conservación y degradación de los objetos de estudio.

Profesor invitado: Francisco de Asís García.

Moderador: Mario Zamora.

Pelayo Huerta, “Las hermas en la cultura visual de la Grecia arcaica y clásica: textos, contextos y narración visual”.

David Vendrell, “La iconografía vascular del baño femenino en Etruria”.

Miguel Ángel Nieto, “Ingenieros, obras públicas y fortificaciones del Golfo de México en la segunda mitad del siglo XVIII”.

Mesa 2. Revisión del canon y objetos efímeros.

Profesora invitada: Valeria Camporesi.

Moderador: Lola Visglerio.

Marta del Pino, “Grafiti y arte urbano en Mallorca”.

Luis N. Sanguinet, “Simbologías de la puerta en el cine de Weimar”.

Diego Zorita, “La transformación utópica del medio poético en la poesía experimental española (1964-1975)”



Fig. 2. Mesas de trabajo 1 y 2 de la sesión celebrada los días 22 y 23 de abril de 2021.

Mesa 3. Circulación y globalización.

Profesora invitada: Inés Plasencia.

Modera: Melania Ruiz.

Lucía Bencomo, “El tiempo en el cine de Andréi Tarkovski. Una vía hacia la imagen epifánica”.

Alejandro M. Sanz, “Rescatar un patrimonio olvidado: los libros europeos ilustrados sobre Japón (siglos XVII y XVIII) y su contribución a la construcción de la imagen de la cultura nipona en Occidente durante la Edad Moderna”.

Alexandra Millón, “Murillo, el pintor antropógrafo. Aproximación a la pintura de género en la Sevilla del Siglo de Oro”.

Anita Orzes, “Venecia-São Paulo-La Habana: la transformación del modelo bienal y sus redes transnacionales entre 1970 y 1991”.

Viernes 23 de abril

Mesa 4. Políticas emocionales e identidad.

Profesor invitado: Jesús Carrillo.

Modera: Lola Visglerio.

María Ángeles Fernández, “Políticas emocionales vulnerables. *This is the remix*”.

Eloy V. Palazón, “Economías visuales del deseo gay. Cultura visual digital y financiarización de la identidad gay”.

Javier Leñador, “La nostalgia como experiencia estética en la instalación artística”.

Desirée Vidal, “POST#Festival. Manierismo curatorial en tiempos trans”.



Fig. 3. Mesas de trabajo 3 y 4 de la sesión celebrada los días 22 y 23 de abril de 2021.

Mesa 5. Amplitud y problemas de definición del campo de estudio.

Profesor invitado: Sergio Ramiro.

Modera: Eduardo M. Baudot.

Guillermo Juberías, “Pintura de género e identidad nacional: Goya y la construcción de una iconografía de lo hispánico (1868-1928)”.

Elena Cenalmor, “La pintura al óleo en el siglo XIX en España. Tradición e innovación en los procedimientos y materiales”.

Hugo Vergara, “Pablo Spinola Doria. III Marqués de los Balbases. Coleccionismo y cultura nobiliaria en la segunda mitad del siglo XVII”.

Mesa 6. Problematicación de la “historia de mujeres”.

Profesora invitada: Elisa Garrido.

Moderadora: Carla Giachello.

Lisandra Leyva, “Mujeres cubanas directoras de cine. Miradas a sus filmes desde el feminismo, la Estética y la Historia”

Ana Belén Feijoo, “Los escritos de Maruja Mallo”.

Rita Franco, “Francesca Caccini. Audacia e inspiración en una ‘Opera Prima’: *La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina*”.



Fig. 4. Mesas de trabajo 5 y 6 de la sesión celebrada los días 22 y 23 de abril de 2021.

Sesión informativa online: ¿Estás pensando en hacer un doctorado? Jornada informativa sobre becas, contratos predoctorales y perspectivas profesionales (fecha de celebración: 1 de junio de 2021)

Moderadores: Pelayo Huerta, Inés Molina, Melania Ruiz, David Vendrell, Lola Visglerio y Mario Zamora.

Sesión predoctoral: A propósito del Simposio “Más que imágenes” (fecha de celebración: 12 de abril de 2021)

Moderadores: Álvaro Cánovas, Inés Molina, Melania Ruiz, David Vendrell, Lola Visglerio y Mario Zamora.

Lugar: Sala de Juntas del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, módulo X bis.



Fig. 5. Sesión predoctoral: A propósito del Simposio “Más que imágenes” (12 de abril de 2021).

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

Normas de publicación

El *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* de la Universidad Autónoma de Madrid es una revista reconocida en el área de Historia del Arte entre la comunidad científica española, cuyo primer número se publicó en el año 1989. Con una periodicidad anual, cuenta con contribuciones de más de 200 autores y autoras dirigidas al ámbito universitario y científico.

El texto enviado, redactado en español, inglés, francés, italiano, alemán o portugués, deberá corresponder a una investigación original, no haber sido publicado con anterioridad y no estar sometido a consideración para su publicación ni en fase de evaluación de otras revistas o publicaciones. Los trabajos se enviarán en soporte digital a la dirección de correo electrónico anuariodehistoriadelarte@gmail.com. El envío comprenderá los siguientes archivos en formato Word, además de –en su caso– las ilustraciones:

- Documento con los datos personales de cada autor/a (nombre y apellidos, dirección, teléfono, correo electrónico, situación académica e institución a la que pertenece).
- Documento con el CV de cada autor/a en un párrafo redactado con una extensión de 150-200 palabras.
- Texto del artículo con una extensión de 8.000 a 12.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman) e interlineado 1,5. Las notas se situarán en pie de página, con letra de cuerpo 10 (Times New Roman) e interlineado sencillo. El artículo irá precedido del título en español e inglés, de un breve resumen del contenido del trabajo en español y su traducción al inglés, con una extensión máxima de 150 palabras, y de entre 5 y 7 palabras clave en ambos idiomas.
- Ilustraciones. Se enviarán 20 ilustraciones como máximo. Se presentarán en color o blanco y negro, con máxima resolución en formato JPG/TIFF, y deberán ir numeradas correlativamente. La llamada en el texto adoptará el siguiente formato: (fig. 1). Los autores y autoras son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Además de enviar las imágenes como archivos independientes, se presentarán incrustadas correlativamente en un único documento Word o PDF, acompañadas de sus respectivos pies de foto, para facilitar la labor de revisión.
- Índice de ilustraciones con su correspondiente numeración y pies de imágenes respetando el siguiente criterio: Autor/a, *Título de la obra*, fecha, técnica. Medidas, ciudad, institución [nº de inventario].
- Listado de bibliografía completa con las obras utilizadas para la elaboración del artículo ordenadas alfabéticamente por apellido de autor/a. Se ruega indicar en dicho listado el doi de todas las publicaciones que lo tengan. En ese caso no será necesario indicar en el listado que la publicación está en línea ni su fecha de consulta. El listado se limitará a reflejar los títulos de bibliografía citados en las notas del artículo y no se incluirán en él las referencias a documentación de archivo que aparezcan en las notas.

Los autores y autoras de los originales aceptan estas normas al presentar sus trabajos para su publicación. La revista se reserva el derecho a introducir cambios de estilo en los textos con el objetivo de adecuarlos a las normas de edición.

Cuestiones de estilo

- En el caso de que el texto estuviese dividido en apartados, estos últimos se indicarán, sin numerar, en minúscula y en negrita.
- El uso de comillas se reservará, exclusivamente, para las citas literales de otros textos. Si la extensión de la cita es de cinco o más líneas, se diferenciará del cuerpo principal del texto en un párrafo aparte sangrado por su lado izquierdo, manteniendo el interlineado y con letra de cuerpo 11 (Times New Roman). En este caso, las citas no necesitarán la utilización de comillas. Cuando se quiera omitir parte del texto, se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes.
- La cursiva estará reservada para resaltar palabras o frases que se encuentren en otros idiomas, así como títulos de libros u obras.

- La primera nota del texto se destinará, en su caso, para agradecimientos, información sobre proyectos de investigación u otros medios de financiación y cualquier aclaración respecto al trabajo realizado. En estos casos, la llamada a nota se ubicará con un asterisco al final del título del artículo.
- Para garantizar el anonimato de los autores o autoras en el proceso de evaluación, se omitirá en el texto del artículo y en las notas cualquier referencia que pueda desvelar su identidad.

Notas y referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas, al igual que aquellas notas reservadas para cualquier comentario o aclaración, irán situadas a pie de página, insertándose el número volado dentro de la frase del texto y nunca detrás de los signos de puntuación.

A partir del próximo número de la revista, las referencias seguirán el sistema nota-bibliografía del manual de estilo de Chicago, cuyos principales ejemplos pueden consultarse en https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citation-guide/citation-guide-1.html. Cuando un mismo título se cite por segunda y sucesivas veces, se empleará la fórmula abreviada que aparece recogida en la misma guía.

En lugar de “and” se utilizará “y” cuando se nombre más de un autor/a. El mismo proceder se aplicará a otros elementos de indicación en inglés que pudieran aparecer, y que han de usarse en español (en lugar de “in” se utilizará “en”, “Traducido por” y no “Translated by”, nombres de los meses, etc.).

Normas específicas para reseñas de libros y crónicas de exposiciones

Estas secciones de la revista tienen el objetivo de ofrecer al lector o lectora una información crítica de las exposiciones y novedades editoriales aparecidas en el campo de la Historia del Arte. Los textos serán encargados a especialistas en la materia que tendrán que conjugar una parte descriptiva sobre el contenido del libro o de la exposición con otra que evalúe críticamente las aportaciones planteadas en los mismos. El equipo editor solicita encarecidamente que los autores y autoras huyan de los excesos laudatorios y planteen sus críticas con corrección y espíritu constructivo.

Los textos tendrán una extensión mínima de 1.500 palabras y máxima de 2.000, pudiéndose incluir un total de dos imágenes que sean estrictamente necesarias para la comprensión de su contenido. Los derechos de estas últimas tendrán que ser gestionados por los autores y autoras. Los textos tendrán que estar sujetos a las normas de estilo de la revista descritas anteriormente. Se recomienda evitar el uso de notas al pie tanto en las reseñas de libros como en las crónicas de exposiciones. En el caso excepcional de requerirlas, estas se limitarán al mínimo imprescindible.

El equipo editor se reserva el derecho a publicar las reseñas y crónicas que no se ajusten a esta normativa.

Evaluación y corrección de pruebas

Todos los artículos publicados están sujetos a un estricto control de calidad basado en la revisión por pares ciegos externos. Una vez evaluado, el equipo editor notificará el resultado a los autores o autoras. Al aceptar la publicación, los autores o autoras ceden al *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos sobre el trabajo en su totalidad para su edición digital en el Portal de revistas electrónicas de la Universidad Autónoma de Madrid. Las pruebas de imprenta serán enviadas a los autores y autoras para su corrección, limitándose exclusivamente a corregir errores de edición o cambios gramaticales con un plazo determinado.

Cuestiones éticas

La revista *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* se adhiere y respeta el manual de buenas prácticas éticas redactado por el Servicio de Publicaciones de la UAM, basado en gran medida en los principios establecidos por el Committee on Publication Ethics-COPE.

Aviso de derechos de autor/a

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones:

1. Los autores/as conservan los derechos de autor.
2. Los autores/as ceden a la revista el derecho de la primera publicación. La revista también posee los derechos de edición.
3. Todos los contenidos publicados se regulan mediante una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. En virtud de ello, se permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista. Puede consultar el texto legal de esta licencia en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.es>



4. Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista.

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de responsabilidad exclusiva de sus autores. El Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM) no se hace responsable de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Los originales del Anuario, publicados en papel y en versión electrónica, son propiedad del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible for the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the Anuario are the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/ Francisco Tomás y Valiente, nº 1
28049 Madrid
anuariodehistoriadelarte@gmail.com