PUNTO DE DISPERSIÓN: POÉTICAS DE LA SOSPECHA

Antonio Navarro Sánchez
Máster de Producción Artística interdisciplinar
Universidad de Málaga 2015/2016

ÍNDICE

RESUMEN 4

PALABRAS CLAVE 5

INTRODUCCIÓN O ANTECEDENTES 5

RECORRIDO CONCEPTUAL, VISUAL Y EXPERIENCIAL POR EL PROYECTO 7

- BAJO EL SATÉLITE, LA PLAYA. NIVELES DE REPRESENTACIÓN 7
- ARRAIJANAL. EL DESCAMPADO AVANZA 8
- MÁSCARAS Y DISCRETOS 11
- ENVIADO Y LEÍDO 13
- PODER Y FORMAS DE PRODUCCIÓN 14
- DESAPARECER. NO SER VISTO 15
- EL MURO. ROZARSE EN EL CAMPO DE BATALLA 16
- EL BESO 18
- LA IMAGEN Y SU DISPOSITIVO COMO COSAS PARA JUGAR 18
- BREVE ESPECULACIÓN SOBRE EL CUERPO DE ROSS Y EL MÍO 20

FICHAS TÉCNICAS 21

VISUALIZACIÓN DE UN POSIBLE DISEÑO EXPOSITIVO 29

BIBLIOGRAFÍA 33

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles).
(...)

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes. [1]

Georges Didi-Huberman

RESUMEN

El proyecto que presento a continuación se propone plantear –o surge de– una reflexión en torno a la forma en la que habitamos la ciudad y los espacios tecnológicos. A partir de determinadas experiencias e inquietudes personales, así como de diversas lecturas u obsesiones, he generado un conjunto de piezas audiovisuales que pretenden estimular la reflexión sobre cuestiones como la articulación del deseo, la sociedad del control, la visibilidad, la violencia, la representación, el ocio y otras preocupaciones que emergen en un discurso que es pretendidamente poliédrico y de referencias múltiples. Me planteo poner en práctica procesos de desidentificación que abran una compresión menos automatizada de nuestro entorno mediado por la tecnología y las imágenes. Estos procesos están marcados tanto por pulsiones y deseos personales como por una actitud fundamentada en la sospecha y desconfianza hacia aquello que captura mi subjetividad.

Este proyecto no ha tenido como fin exclusivo la producción de imágenes estéticas –y me aventuro a afirmar que la producción visual en sí no ha sido tanto un fin como un padecimiento–, sino la propia experiencia del aprendizaje, del proceso creativo y de la producción de conocimiento de la manera más conveniente –de ahí que la imagen se haga inevitable, por el potencial epistemológico que contiene. Pero habitamos un presente marcado por relaciones visuales en la que todas producimos pero pocas vemos. Y es por ello que me interesa pensar qué hace que queramos añadir más información visual al mundo. Por lo tanto no analizaré la producción desde una perspectiva de la recepción sino más bien desde la producción, desde la poética del hacer. Lo haré siendo consciente del potencial que tiene la imagen una vez es volcada al contacto con el otro, un potencial que se escapa –por fortuna– de mis intenciones, y en cuya producción de sentido entran en juego soberanías que no puedo ahora predecir. Para ello elaboraré un recorrido por los intereses, los hallazgos, y las estrategias que han sucedido durante este último año.

1 DIDI-HUBERMAN, Georges: "Cómo abrir los ojos". En FAROCKI, Harun: *Desconfiar de las imágenes.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2014.

PALABRAS CLAVE

Arte – Imagen – Tecnología – Poder – Ciudad – Ocio – Mirada – Violencia
Deseo – Cartografía – Invisibilidad – Cruising – Representación

INTRODUCCIÓN O ANTECEDENTES

Es conveniente situar este proyecto en un proceso más amplio que contiene la producción anterior, por lo que previamente realizaré algunas referencias a piezas que pueden guardar relación con el trabajo que presento en esta memoria. Me refiero al proyecto titulado *Paseo del parque,* en el que proponía un imaginario fotográfico y videográfico que documentaba el parque de Málaga. La intención era cuestionar los usos del espacio urbano y sus definiciones hegemónicas presentándolo en su representación de una manera más ambigua, dudosa e imprecisa que abriese la posibilidad de pensarnos en un contexto y colectividad *otra*.

El punto de partida de aquel proyecto fueron dos paseos idénticos que realicé por un mismo espacio en diferentes momentos. Durante el día me encontraba con una ciudad de fácil reconocimiento, en la que las prácticas de sus usuarios se corresponden más con las del ocio reglado: me cruzaba con turistas, familias… Por el contrario, el paseo de noche me ofrecía una visión de más difícil identificación. El espacio se minaba de sombras, oscuridades y escenas que levantaban sospechas sobre qué acontecía verdaderamente en el lugar, sobre su función. A partir de esta experiencia documentada centré gran parte de la producción en el recurso formal de la oscuridad, situándola en negociación continua con el espacio visible.

Me interesaba el fenómeno del cruising o cancaneo (encuentros sexuales en espacios públicos) por ser una práctica que permanece oculta dentro de una ciudad que a priori parece definida. Es una colectividad dentro de la colectividad que articula otro tipo de encuentro, otro movimiento que se aprovecha de la falta de visibilidad para cierto tipo de encuentro. La luz posibilita la mirada, y ésta infunda efectos de poder, siguiendo el análisis de Foucault sobre el poder y la vigilancia. Es por ello que esta práctica fundamentada en la falta de visibilidad se me presentó como una preciada herramienta discursiva y poética para presentar la ciudad y sus encuentros de otra manera, para sembrar quiebras en sus definiciones rígidas, y habitar sus fisuras.

Una de las piezas relevantes de este proceso es *Pugna* (2015). En ella documento uno de los hallazgos más preciados que sucedieron en mis paseos: una farola parpadeante. Es común que en los espacios de cruising se atente contra la iluminación para reivindicar las oscuridades. En este caso alguien lanzaría una piedra sobre el extremo de la farola y esta se vio perjudicada pero no vencida. Se quedó en una intermitencia entre el espacio vigilado y el oculto, una pugna que por suerte encontré en plena negociación.

De este momento previo es también el díptico sin título en el que el píxel negro derivado de la oscuridad de un túnel queda enmarcado por la piedra y la jardinería diseñada. De nuevo hay un contraste entre un espacio borrado que es representado por la oscuridad y un contexto que lo sitúa en la Historia y en el lenguaje; es esta la negociación que me interesaba indagar. Este proceso resultó en la exposición *Paseo del parque* que realicé en noviembre del 2015 en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Paseos del parque (2015)
Díptico videográfico, 10’ 42”

Sin título (2015)
Díptico fotográfico, 90 x 60 cm

Pugna (2015)
Vídeo, 03’ 55”

RECORRIDO CONCEPTUAL, VISUAL Y EXPERIENCIAL POR EL PROYECTO

BAJO EL SATÉLITE, LA PLAYA
NIVELES DE REPRESENTACIÓN

Volviendo al proyecto que presento a continuación, cuando comencé a plantearlo quise hacerlo como una continuación del trabajo previo pero sin centrarlo en el espacio del Paseo del Parque. Decidí documentar otros espacios y ver qué cuestiones y recorridos emergían. Uno de los espacios de *cruising* que capturaban mi atención fue la playa de la desembocadura del Guadalhorce, donde se habían ido acumulando una gran cantidad de troncos y ramas de árboles. Los visitantes fueron poco a poco construyendo nidos que servían como refugios privados, lugares donde ver sin ser vistos y compartir momentos de intimidad.

Imagen de la playa de la desembocadura del Guadalhorce capturada en Google Earth

Cuando decidí ir a fotografiar estos lugares, los nidos ya habían desaparecido. Un temporal hizo que estas arquitecturas se deshicieran en el mar y las únicas imágenes que dejaban constancia de la existencia de estas formas arquitectónicas precarias fueron las que conseguí sacar de Google Earth. Estos búnkeres improvisados, que hacían de nidos de amor, ahora sólo existen en la memoria de sus usuarios y en las imágenes pixeladas de la visión cenital que ofrece esta herramienta[2].

En su ensayo *En defensa de la imagen pobre* [3], Hito Steyerl aplica la noción de clase a la producción de imágenes. Según su argumentación, la imagen en alta calidad es elitista y reaccionaria, mientras que la imagen pobre, aquella pixelada y de poco peso, es la imagen lumpen, cuyo valor radica más bien en su intercambiabilidad. La baja resolución de la imagen pobre no limita la comunicación que pueda producir, sino que esta carencia misma constituye una capa más de información sobre sus condiciones de existencia. Es decir, que el bajo nivel de representación de estos nidos en la playa nos habla directamente de su posición en una ciudad con espacios jerarquizados.

Si viajamos por Google Earth percibiremos cómo la resolución cambia dependiendo del espacio que *sobrevolamos*. Veremos zonas donde los edificios están representados tridimensionalmente, y zonas donde el píxel o una mancha uniforme no dejan apreciar detalle alguno. Siguiendo la lectura de Steyerl, podemos afirmar que los intereses políticos, comerciales y militares establecen el grado de nitidez de la representación. Y estas arquitecturas precarias y periféricas no despiertan el interés del cartógrafo. Un sujeto-cartógrafo-flotante que imaginamos como un drone que unas veces captura con su cámara y otras bombardea. De cualquier modo, el desarrollo de estas nuevas tecnologías de visión cenital por control remoto genera nuevas perspectivas para la mirada que controla. Para Michel

2 Fue relevante la convivencia que tuvimos con Aurora Fernández Polanco en la que pudimos reflexionar sobre el proceso creativo en el marco de un Trabajo Fin de Master. Nos invitó a trabajar desde lo concreto y específico hacia cuestiones más genéricas. En este sentido también cabe destacar el proyecto *Teignmouth Electron* de Tacita Dean recomendado por Carlos Miranda en una de las tutorías.

3 STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2014.

Foucault la visibilidad es una trampa que garantiza el funcionamiento automático del poder [4], y cada vez son más los ángulos desde donde se nos es potencialmente mirado sin dejar un solo rincón –de nuestra mente incluso– sin escrutar.

Estos cráteres vistos desde arriba bien podrían estar representando los restos de un ataque aéreo en Siria o un espacio para el sosiego y el placer fortuito. Es la ambigüedad de estas imágenes lo que me seduce y lo que me propuse potenciar en la postproducción de una selección de nidos-cráteres. Este proceso consistió en condensar las sombrillas que habían dispersas en la playa alrededor de cada cráter de modo que la imprecisión del sentido de la imagen se multiplicara. Se hace más obvio que la representación corresponde a un espacio de placer y sosiego, pero el elemento del cráter se impone sembrando la duda y aludiendo a una posible violencia.

Imagen de la serie *Nidos* (2016)

ARRAIJANAL
EL DESCAMPADO AVANZA

Nos satisface pensar que podemos usar el simulador de Street View de Google para recorrer a pie de calle cualquier lugar de la tierra. La realidad es que sólo podemos circular por los caminos que Google ya ha predispuesto para nosotros, marginando zonas enteras fuera de los caminos oficiales o espacios que carecen de interés para quienes gestionan esta interfaz. Cerca de la desembocadura del Guadalhorce hay otra zona sin urbanizar objeto de especulaciones y proyectos urbanísticos. Se trata de Arraijanal, un descampado rodeado por un campo de golf, una urbanización, el mar y el aeropuerto cuyos aviones tienen que sobrevolar el lugar tras despegar. Este espacio es un lugar popular de encuentros sexuales en coche: a cualquier hora se encuentran numerosos conductores recorriendo el terreno en sus vehículos. Pero si decidimos visitar este lugar con el simulador de Google se nos denegará el acceso.

Quise documentar esta área discriminada de la representación de la ciudad y dejar también constancia de su práctica. De nuevo surgió el dilema ético que se hizo tan latente en el proyecto anterior: cómo trabajar documentando un fenómeno respetando la baja visibilidad que lo fundamenta. Cómo hablar de aquello que de ahí me interesa sin llegar a nombrarlo, cómo ser yo partícipe a través de mi cámara de los códigos de invisibilidad que en estas practicas sexuales se hacen tan latentes. Según Boris Groys "la dimensión política del arte tiene que ver menos con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia"[5]. El proceso creativo que he desarrollado ha estado profundamente marcado por este planteamiento. Aún cuando la imagen resultante no evidencie un posicionamiento político, en su producción se ha antepuesto siempre la ética a cualquier estética.

---

4 FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo veintiuno ed. Buenos Aires, 2008.

5 GROYS, Boris: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2015.

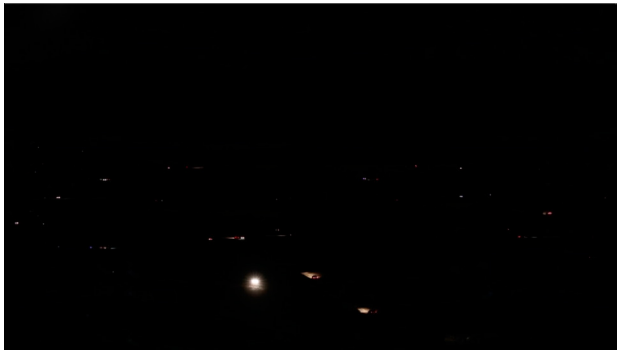
Comencé grabando a modo de plano subjetivo desde el interior de un vehículo mientras recorría la zona por la noche. La única iluminación que permite identificar ciertos elementos es la de los focos del coche. Solamente vemos tierra por delante y estamos dando vueltas en un lugar aparentemente sin interés, sin asfalto o urbanización. A lo lejos atisbamos algunas luces que sitúan la ciudad en el exterior y a nosotros en el centro de un vacío. Alguna vez nuestros focos iluminan a otro vehículo, y otras son ellos quienes nos deslumbran. Entendemos que no somos los únicos en este páramo, son más los que están a la búsqueda de algo. Vemos algunos coches juntarse.
Aprovechando el marco que se generaba en la imagen por la forma del cristal delantero investigué varias formas de montaje. El resultado es una secuencia de fragmentos del recorrido en el que los planos entran en el cuadro de la imagen por un lado y salen por el otro sucediéndose uno tras otro. Pudiera aparentar que estamos dentro de un coche en múltiples direcciones, con múltiples partes frontales. Me interesa esta ruptura de lo unidireccional del coche porque alude a cierta dispersión de la intención. A su vez podríamos decir que estamos en el interior de un panóptico móvil de realidad virtual, desde cuyo centro oscuro podemos ver el exterior en todos sus ángulos.

Este video ejecutado desde el terreno de Arraijanal, a nivel de usuario, esta pensado para ser acompañado por otro realizado desde una posición elevada sobre el mismo lugar, el cual se deriva de una preocupación por la visión cenital. Gracias a el permiso que me concedieron las personas responsables del Hotel Tryp Guadalmar para grabar por la noche desde su azotea pude conseguir documentar la imagen que me interesaba.

Esta vez los coches se convierten en puntos de luz en un plano enteramente negro. Estos puntos están en movimiento, en una incesante búsqueda en el espacio. Los vehículos –como refugios móviles, como nidos– consumen su energía en una eterna búsqueda, en una deriva continua. Este tiempo improductivo y aparentemente entrópico no parecen corresponderse con el tiempo y el movimiento que sucede en el resto de la ciudad. En la resolución formal de este trabajo estuvo presente la serie fotográfica del artista José Álvaro Perdices titulada *Black Photo Series* (1997). En estas fotografías completamente negras se contempla algún punto de luz en movimiento. Cuando uno acude al título de cada una de las imágenes puede entender que los estos son cigarros de fumadores en cuartos oscuros de bares de ambiente. Hay aquí una coincidencia en el modo de tratar la cuestión del cruising desde una perspectiva ética y poética que me interesa.

De algún modo hay un recurso formal que se repite en la mayoría de las piezas, o quizá en todas: los puntos. Puntos en la imagen. Puntos que conforman una red en movimiento de sujetos deseantes, puntos que se organizan en dispersión o se reagrupan, puntos geolocalizados que ofrecen información, cráteres o nidos como puntos en el terreno resultado de una colisión. Las moscas que sobrevolaban a *Carlos* (2015) se han hecho de manera intuitiva omnipresentes en el desarrollo de este nuevo proyecto.

Fotograma de *Arraijanal alto* (2016)



Fotograma de *Arraijanal bajo* (2016)

Imagen del montaje expositivo de *Black Photo Series* (1997) de José Álvaro Perdices

Se podría afirmar que la materia prima de trabajos como Arraijanal alto es el propio tiempo, un arte basado en el tiempo. Cito textualmente a Boris Groys:

> (...) justamente esto es lo contemporáneo: un prolongado, incluso potencialmente infinito, lapso de demora. (...) Podría decirse que vivimos una época de indecisión, de demora, un tiempo aburrido. (...) El time-based art es el que refleja mejor esta condición contemporánea. Lo hace porque tematiza el tiempo improductivo, perdido, sustraído de la Historia, excesivo, el tiempo suspendido. Es un arte que captura y exhibe actividades que tienen lugar en el tiempo y que no conducien a la creción de ningún producto definitivo.[6]

El autor de *Volverse Público* trae a colación la obra *Song for Lupita* (1998) de Francis Alÿs, artista que considero relevante en mi formación por desarrollar una práctica en la que aúna cuestiones locales con las globales, haciendo un recorrido desde lo concreto a lo general y trabajando en cuestiones políticas desde cuestiones poéticas y viceversa. En esta obra mencionada, una mujer pasa agua incesantemente de una vasija a otra en un movimiento repetitivo con carácter ritual. "Es un arte que documenta el tiempo que corre peligro de perderse como resultado de su carácter improductivo"[7]. Es un arte que documenta el eterno presente, como el presente repetitivo e infinito de los coches en deriva por Arraijanal

Fotograma de *Carlos* (2015)

Detalle de *Song for Lupita* (1998) de Francis Alÿs.

6 GROYS, Boris: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2015.

7 ibíd.

La pregunta es la siguiente: ¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?
(...)
Cuanto más contempla (el espectador), menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo.[8]

Georges Didi-Huberman

En una de mis visitas a Arraijanal decidí abrir Grindr, una aplicación de Smartphone para conocer a chicos que utiliza tu ubicación para ofrecerte el contacto con los usuarios más cercanos. Cuando la abres, encuentras en primer lugar los perfiles que tienes más cerca en distancia sobre el terreno y conforme vas deslizando el dedo hacia abajo vas alejándote del punto en el que estás. Llega un límite en el que no puedes cargar más usuarios a no ser que pagues la versión *Premium*. Esa misma tarde encontré cerca de mí el perfil de alguien que se autodefine como 'discreto'. En vez de utilizar una imagen de él, lo hizo del lugar donde estaba. Es decir, la aplicación me indicaba que a cincuenta metros estaba el lugar fotografiado y convertido en paisaje, además de la persona que lo utilizaba como máscara. Encontré sugerente este paisaje geolocalizado que aludía al punto de encuentro.

Empecé a realizar capturas de pantalla con el smartphone de todos los perfiles de Grindr que en vez de usar la imagen de ellos mismos usaban paisajes. Por un lado me movió la idea de ese espacio físico capturado en un formato vertical que alude al dispositivo móvil, lo cual desnaturaliza en cierta manera la noción clásica del paisaje. Por otro lado, está la idea de máscara. Estos paisajes sirven para ocultar la identidad verdadera de quien los usa. Esta intención se fundamenta claramente en la dicotomía 'representación' y 'cosa real representada'. Y en esta dialéctica, la máscara pretende funcionar como un obstáculo que desvía al referente, que oculta tras de sí la *verdadera* subjetividad del que pretende mantenerse en el anonimato.

Pero es posible que dentro de esta coreografía de perfiles en redes sociales sea más *verdadera* una máscara que lo que se oculta tras ella. Como diría Slavoj Zizek,

> una máscara no es nunca "sólo una máscara", dado que determina el lugar real que ocupamos en la red simbólica intersubjetiva; lo que es efectivamente falso y nulo es nuestra "distancia interior" respecto de la máscara que usamos, nuestro "verdadero yo" oculto bajo ella. El camino a una auténtica posición subjetiva, por lo tanto, va "de afuera hacia adentro": primero, simulamos ser algo, sólo actuamos como si lo fuéramos, hasta que, pasa a paso, nos convertimos en ello.[9]

Detalle de *Want to load more guys?*

8 DIDI-HUBERMAN, Georges: "Cómo abrir los ojos". En FAROCKI, Harun: *Desconfiar de las imágenes.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2014.
9 ZIZEK, Slavoj: *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood.* Nueva Visión. Buenos Aires, 1994.

Usar una máscara nos hacer *ser* realmente lo que fingimos ser. En este caso lo mismo da que sea un paisaje o la imagen de un torso desnudo, son imágenes-mercancía. La realidad es que todos nos convertimos en sujetos mercantilizados y endeudados al entrar en este juego. Cuando llegamos al límite del catálogo de perfiles, Grindr nos sugiere: *Max guys loaded. Want to load more guys? Get Premium!*

Realicé una serie de imágenes obtenidas mediante este proceso: un conjunto de paisajes en tamaño Smartphone con la distancia indicada bajo la fotografía. Aunque este políptico ha sido finalmente descartado del corpus visual definitivo de este proyecto, considero relevante mencionarlo como parte del recorrido puesto que ha participado de la reflexión y ha influido en otras piezas posteriores.

Imagen del montaje de *Want to load more guys?* (2016) en la exposición *Edit profile*

Otros tipos de máscaras para ocultar la identidad del usuario en Grindr son las fotografías de torsos: cuerpos *decapitados* y *amputados* que pretenden ofrecer lo mejor de sí mismos para seducir al resto de contactos, sin llegar a desvelar la identidad contenida en el rostro. Me interesa esta amputación voluntaria del cuerpo que cada vez es más común –los *selfies* no implican menos desmenuzamiento. Siguiendo la reflexión planteada por Hito Steyerl en su ensayo *¡Corten! Reproducción y recombinación*[10], existe un paralelismo entre el corte del cuerpo, el corte cinematográfico y todo el lenguaje económico que hace referencia al cuerpo (adelgazar, recortar, apretar el cinturón…). El cuerpo desmenuzado es un cuerpo más intercambiable, más mercantilizado, más pornográfico y más endeudado porque está marcado explícitamente por la falta.

Torso of Neil (1925), Edward Weston

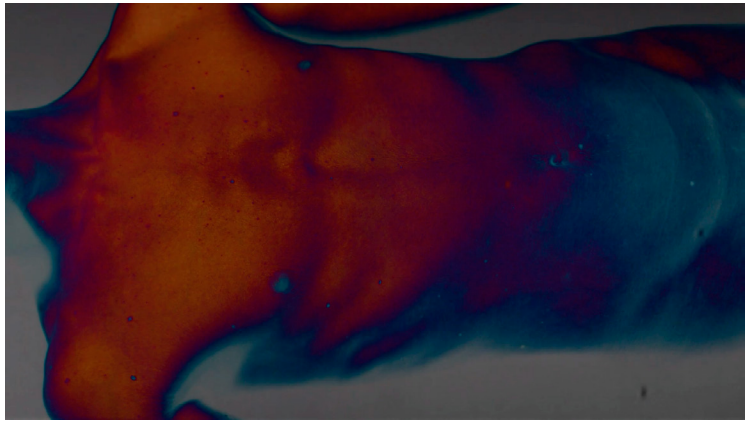
Algunos de estos torsos me recordaban a la imagen de Edward Weston *Torso of Neil* (1925) luego reapropiada por Sherrie Levine en su obra *Untitled (after Edward Weston, ca. 1925)* (1981). Esta imagen que utiliza el imaginario clásico repite un patrón de representación de la masculinidad efébica que está en todo nuestro imaginario y se repite constantemente entre los perfiles de Grindr. En esta aplicación para Smartphone, tanto los paisajes verticales como los trozos de cuerpos constituyen imágenes inexpresivas. Pueden categorizarse como lo que Georges Didi-Huberman define como 'imágenes operativas', es decir, "imágenes que no están hechas para entretener ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación"[11]. Y en este sentido, tengo la sospecha que la operación de la que participan está definida por la violencia, el vaciamiento de la memoria, la mercantilización de los cuerpos, la continua insatisfacción que promueve el consumo, el autocontrol y el auto-sometimiento. Las imágenes no son nunca neutrales, como bien afirma Cortés en *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, "sino que están atravesadas por los diferentes condicionamientos sociales, y es mediante las imágenes como se ejerce la dominación simbólica"[12].

10 Ensayo contenido en STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2014.

11 DIDI-HUBERMAN, Georges: "Cómo abrir los ojos". En FAROCKI, Harun: *Desconfiar de las imágenes.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2014.

12 CORTÉS, José Miguel G.: *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad.* Egales. Barcelona-Madrid, 2004.

Me propuse trabajar con estas imágenes y desviarles su sentido o utilidad, hacerlas propias, puesto que desconfío de ellas. Del mismo modo que extraje los paisajes de su contexto –aunque luego deseché por considerarlos inanes o poco sugerentes–, reproduje en video un torso desnudo que tumbé a modo de estatua caída. El aspecto saturado del video separa el cuerpo en dos colores principales, uno es el azul que me remite tanto a las cianotipias como a la temperatura fría, y otra de color naranja cálido. De alguna manera el cuerpo está dividido por temperaturas, cual imagen producida por una cámara térmica. A su vez, como en *Carlos* (2015), volvemos a encontrar los puntos que vuelan frente al cuerpo, las moscas que amenazan con su descomposición. Me interesaba dotar de diversos contenidos a un modelo de imagen que vuela demasiado rápida en su contexto como para ser pensada.



Fotograma de *Torso cálido* (2016)

ENVIADO Y LEÍDO

El espectáculo no es un conjunto de imágenes
sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes[13]

Guy debord

En este juego de relaciones sociales mediatizadas por los dispositivos móviles, el concepto de *disponibilidad* juega un papel fundamental. Whatsapp nos indica que nuestro mensaje ha sido leído y nos incomoda cuando no es respondido de inmediato. Estos mecanismos nos fuerzan a estar siempre disponibles y atentos a la vibración del móvil generando una subjetividad alerta. Este estado de espera está muy interiorizado, pues se ejercita continuamente a través de estas plataformas, y es verdaderamente eficaz cuando se trata de inducir miedo al terrorismo, a perder las propiedades, al dolor, al rechazo social. Está todo por venir, o todo a punto de perderse.

Estos dispositivos fomentan una "continua atención parcial", nos hace estar pendientes a la vez de múltiples tareas motivados por el deseo de no perder oportunidades. Jugamos con los objetos de nuestro interés sin perder ninguno de vista. La preparación podría ser entendida como "un lugar donde se puede operar a través de los afectos, producirlos o estimularlos de otra manera a través de tecnologías y técnicas de respuesta"[14]. Esta disponibilidad permanente es una consecuencia más de un poder que se ejerce no ya sobre los cuerpos sino sobre la dimensión pre-consciente y afectiva de nuestra mente.

13 DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. Valencia, 2010.

14 CRANDALL, Jordan: "A su disposición. La 'disponibilidad' como aparato de control". En *Estudios visuales* nº5, diciembre de 2007.

PODER
Y FORMAS DE PRODUCCIÓN

El espectáculo es la principal producción de la sociedad actual.[15]

Guy Debord

En las sociedades actuales, las formas de producción tienden a lo inmaterial a la par que los mecanismos de control tienden a su descorporeización. El poder no se posee, se ejerce, y lo hace de formas cada vez más blandas y sutiles. Las necesidades económicas que producen este poder no demandan ya cuerpos perfectos para formar parte de una cadena de montaje fordista, sino sujetos DIY[16] siempre dispuestos a consumir(se) o producir(se) en un continuo estado de insatisfacción pero con una sensación eterna de libertad y de empoderamiento.

En 1895, los hermanos Lumière filman a los trabajadores saliendo de la fábrica de artículos fotográficos de Lyon-Montplaisir. Hito Steyerl se pregunta a dónde fueron esos trabajadores. Fueron al museo[17]. Entendamos el museo en un sentido tanto literal como metafórico: los dispositivos de la representación. En una sociedad hipermediatizada y gobernada por las fluctuaciones de los mercados financieros, el binomio productor- consumidor se nos presenta a veces obsoleto. Entre el trabajador de la fábrica y el consumidor de perfiles en Facebook hay un salto paradigmático. Estos espectadores de la pantalla –de la pantalla del ordenador, del Smartphone...– están participando en el nuevo aparato de producción de la sociedad postindustrial. Sus materiales no son ya minerales para transformar en objetos sino una combinación de afectos, deseos, emociones, identidades... Esto es lo que producimos/consumimos mayoritariamente los productores precarios del siglo XXI.

Y es que el ejercicio del poder y las técnicas de sometimiento van siempre parejas a los sistemas de producción. Los avances tecnológicos implican una redistribución de las fuerzas y una rearticulación de las relaciones de poder. La invención del fusil, por ejemplo, supuso otra manera de ejercer el rigor disciplinario en los soldados. Éstos ya no serían considerados como una masa uniforme de personas en bloque, sino un grupo de sujetos individualizados con cierta capacidad de dispersión. El contacto con esta técnica favoreció otros modos de articulación del sometimiento[18]. De un modo similar, el desarrollo de las tecnologías de dispositivos portátiles como el smartphone o el iWatch recomponen las formas de ejercer el poder. Esta tecnología individualizante es productora de identidad, es el objeto con el que trabajamos en nuestra subjetivación y a través del que nos representamos. Gracias a este aparato estamos continuamente trabajando en los dispositivos de captura a la vez que nos subjetivizamos con una sensación de libertad infinita. Todo esto sin dejar de estar geolocalizados en todo momento. Cuantificamos nuestros movimientos, nuestras relaciones, nos representamos continuamente, nos convertimos en datos y los subimos a la red. Una red que surgió como algo optimista en términos de libre articulación de la comunidad y el conocimiento pero que cada vez más se acerca al sentido que porta la red de captura.

---

15 DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. Valencia, 2010.

16 *Do It Yourself* (hazlo tú mismo)

17 STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2014.

18 FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo veintiuno ed. Buenos Aires, 2008.

El aparato de las sociedades de control ya no moldea al sujeto, sino que modula manteniendo y manejando su movimiento. Los dispositivos móviles de los que hablamos son como aquella tarjeta electrónica que imaginaba Félix Guattari. Una tarjeta individual que iba levantando barreras, pero podrían haber horas en las que la tarjeta fuera rechazada[19]. Las barreras ya no importan tanto, ni los encierros institucionales, lo que importa ahora es el ordenador que señala nuestra posición y modula nuestros afectos y emociones. Estos dispositivos electrónicos individualizantes operan fundamentalmente a través de la imagen. "¿Podría ser, entonces, que la imagen estuviera complotada con la violencia sencillamente porque es un objeto inseparablemente técnico, histórico y legal?"[20]

DESAPARECER
NO SER VISTO

> El espectáculo es el capital en un grado de acumulación que se ha convertido en imagen[21].
>
> Guy Debord

La imagen es tan especulativa como el capital que muta en capitalismo financiero, ambos son siempre inalcanzables. Se multiplican y vuelan en estado libre. La promesa de participación de la fotografía como contrato civil que argumentó Ariella Azoulay está sin cumplir. Y estamos atrapados en una relación precaria con el dispositivo de producción de imágenes. La historia reciente es un devenir de pugnas por la representación: movimientos sociales como el feminismo, el anticolonialismo o el de los colectivos LGTBQ han luchado por estar en el catálogo de las imágenes atendiendo a esta noción de participación. Pero, en este momento precario, de imágenes sin referentes y referentes sin imágenes, además de una amenazante vigilancia masiva basada en la imagen, quizá la posibilidad emancipadora esté más bien en *desertar* de la representación: desaparecer. Ser *faceless* (sin Facebook), no fotografiarse, no cuantificarse. Saliendo de este dispositivo estamos menos subjetivados en términos opresivos de género, sexualidad, gusto, raza, clase, ideología, etc.

> Si la fotografía era un contrato civil entre las personas que participaban en ella, entonces la actual retirada de la representación es la ruptura de un contrato social que prometía participación pero que repartió chisme, vigilancia, testimonios y narcisismo serial, aunque también sublevaciones esporádicas[22]

La imagen es un dispositivo de captura de la subjetividad, del tiempo, del afecto, de las fuerzas productivas... Salirse de ella podría facilitar una libre subetividad no identitaria. Sólo podemos representarnos en negativo, en nuestra ausencia. Guy Debord afirmó que el espectáculo convierte todo cuanto existe en la actividad humana en *estado fluido* para poseerlo en *estado coagulado*, y ahí en su coagulación reconocemos la mercancía. La identidad es la mercancía continuamente negociada a través de los dispositivos visuales. La mirada de los otros nos cosifica continuamente negando la libre fluctuación y el cambio de nuestra subjetividad. "En la

19 "Post-scriptum sobre las sociedades de control". Recogido en DELEUZE, Gilles: *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia, 1999.
20 DIDI-HUBERMAN, Georges: "Cómo abrir los ojos". En FAROCKI, Harun: *Desconfiar de las imágenes.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2014.
21 DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. Valencia, 2010.
22 STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla.* Caja Negra Ed. Buenos Aires, 2014.

mirada del otro vemos que perdimos la batalla y que somos prisioneros de esa identidad socialmente codificada que se nos asignó"[23]. La batalla por la identidad está eternamente perdida. Optemos por desaparecer. La baja visibilidad puede garantizar la prevalencia de las libres subjetividades proyectadas frente a la identidad rígida. La baja visibilidad, como la del proceso creativo, juega en favor del "derecho de autodefinición soberana"[24].

Hace unos meses supe que un tiempo atrás había desaparecido un conocido de mis padres. La última vez que se le pudo ver fue practicando cruising en Arraijanal. Ser nada se convirtió a raíz de este dato en una obsesión que me llevó a escenificar mi desvanecimiento en ese mismo lugar. Este vídeo supone un momento de transición entre querer estar en la imagen y aspirar a desaparecer de ella, a la vez que un homenaje a esta persona siempre desconocida. Por determinadas intuiciones he decidido apartar esta pieza de la producción definitiva del proyecto actual, aunque indudablemente sirve para seguir reflexionando.

Fotograma de *Sin título* (2016)
https://vimeo.com/153170097

EL MURO
ROZARSE EN EL CAMPO DE BATALLA

Se hace latente en esta narración previa una cierta desconfianza, no solo por las imágenes que pueblan nuestra experiencia –por sospechar que participan de una operación no tan visible– sino también por las formas del disfrute y el ocio estereotipado. Esta sospecha ya existía en el desarrollo de *Paseo del parque*, por eso incidí en una forma alternativa de canalización de los deseos y pulsiones. De esta reflexión en torno al ocio surge el próximo vídeo. Éste consiste en una grabación en plano fijo desde el interior de la barra de un bar. Lo que queda capturado como sonido de la grabación son las conversaciones bajo la música en alto volumen que lo hace todo ininteligible. A primera vista lo que más resalta a nivel visual es la proyección de puntos verdes en movimiento contra la pared del bar, puntos que utilizan para dinamizar y decorar el espacio, para darle un aspecto más festivo.

Suelo frecuentar este bar y, sobre todo en los momentos de mayor embriaguez, me cautivaban los puntos verdes en su continua dispersan y concentración. Un movimiento erótico de puntos que, como en *Arraijanal alto*, se mueven a la deriva y por momentos se tocan, se rozan o se reúnen. Estos puntos guardan gran similitud con los puntos verdes de las imágenes nocturnas de guerra que todas hemos podido visualizar en televisión: luces verdes que sobrevuelan Bagdad, Alepo… Estas imágenes están guardadas inevitablemente en nuestra retina, forman parte de nuestro imaginario por la contundencia y obscenidad con la que se nos fueron mostradas. Quizá su rememoración aporte una perspectiva en la lectura de la imagen de *El muro* ('El muro' es también el nombre de este bar). Los puntos a veces se detienen unos segundos en la frente de alguien generando cierta tensión.

---

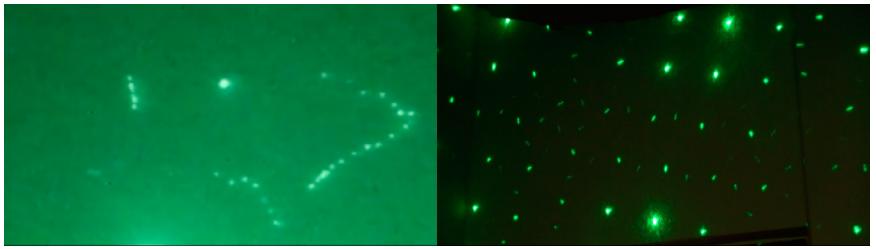
23 GROYS, Boris: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2015.
24 ibíd.

La velocidad del video está pretendidamente invertida, empieza por el final y los movimientos son contrarios al tiempo progresivo. Esta alteración de la imagen quizá no es perceptible en una primera visualización, puesto que el movimiento de estos puntos parece ajeno a cualquier noción progresiva del tiempo. Es un movimiento eterno y atemporal. Puntos verdes contra la frente de un cliente, puntos verdes contra la pared susceptible de volarla por los aires en cualquier momento.

Me interesa violentar simbólicamente un espacio que aparentemente es de placer, al igual que me propuse imágenes de la playa. En un mundo de ocio, estetización extrema y placeres inmediatos, surge el pensamiento de que quizá detrás de todo esté la catástrofe. Quizá detrás de las buenas maneras está el trastorno y tras el diseño de un objeto se encuentra lo desagradable. Tras el destierro de lo sublime a favor de lo bello terso y pulido, y tras el destierro de toda negatividad, solo podemos imaginar un estado de emergencia o una ruptura violenta "como razón suficiente para creer que se nos permite ver la realidad que yace por detrás". "Donde alguna vez tuvimos a la naturaleza y a Dios, ahora tenemos diseño y teoría conspiratoria" (42,43) Teoría conspiratoria que induce el pensamiento de que tras el diseño de la experiencia o el ocio podemos encontrar propaganda política, manipulación, crímenes, intereses creados y violencia.

En un comienzo este video fue planteado junto a otro de imágenes bélicas producidas por las cámaras de visión nocturna a modo de imágenes comparadas. Esta idea fue desechada puesto que considero que la imagen del bar funciona por sí mismo. Ofrecer junto a ella una imagen que cierre el mensaje de la pieza responde más a una presió narrativa imperante que a una reflexión propia en torno a la primera imagen. Pudiera ser que acompañarla con la imagen bélica hiciese la pieza más rotunda o contundente en su enunciar, pero también implica una rendición ante los prejuicios que tenemos sobre la capacidad que tienen los elementos visuales para producir conocimiento. Alimentaria el prejuicio y sería, por decirlo de algún modo, una falta de respeto hacia la primera intuición que tuve sobre la imagen del bar. Es por ello que el video funciona tal cual, dejándolo para que sea leído de manera independiente.

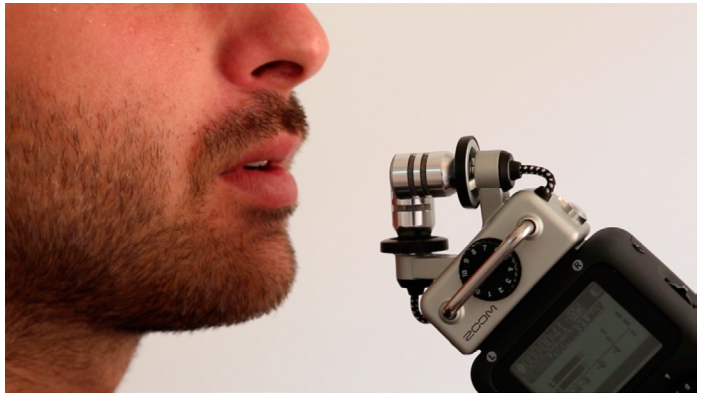
Fotograma de *El muro* (2016)



Fotograma del la versión anterior a *El muro* (2016), la cual consistía en un díptico videográfico.

EL BESO

En un movimiento similar, infravalorando en potencial alegórico y discursivo de determinada imagen en sí, elaboré un video que acompañase a las imágenes de los nidos a modo de díptivo de video-proyección. En este segundo vídeo acerco mi boca a una grabadora de sonido y cada cierto tiempo emito un suspiro, o quizá un beso. Debido a la cercanía entre los sensores de la grabadora y mi boca, y al aire que expulso al suspirar, el sonido resultante es estridente. Y con una mínima ralentización cada suspiro acaba emitiendo un sonido similar al que emitiría la detonación de una bomba. Un movimiento erótico emitido hacia un aparato electrónico que produce efectos de violencia o agresión.



Fotograma de *El beso* (2016)

LA IMAGEN Y SU DISPOSITIVO COMO COSAS PARA JUGAR

Fotograma de la versión anterior de *El beso* (2016), la cual consistía en un díptico videográfico.

Los dispositivos electrónicos que trabajan con la imagen se han vuelto omnipresentes en nuestra sociedades. Nos sumergimos en ellos y en sus redes *aislándonos* del entorno físico que nos rodea e incluso pasando por alto la materialidad misma del aparato. El mineral del cristal de nuestro Smartphone pasa desapercibido como tal, y a través de él accedemos directamente a una dimensión de apariencia inmaterial. Reconozco en mi y en las personas de mi entorno cierta relación de amor y odio, de dependencia y rechazo con estos dispositivos. Pensando en este rechazo, recordé el Movimiento Ludista que a comienzos del s. XIX se rebeló contra las máquinas porque consideraban que les arrebataban el trabajo. En este caso, los dispositivos de los que hablamos tienden a arrebatarnos la vida potencial, a canalizar nuestros impulsos vitales hacia redes alienadoras. Creamos tecnologías y nos adaptamos a sus necesidades: nos convertimos en tecnología[25]. La imagen constituye más bien una *cosa* con la que nos relacionamos, y como tal, puede constituirse como materia libre de "participar activamente en la transformación de la vida"[26]. Es decir, que la imagen es una cosa dialéctica que forma parte del mundo real, y es a través de ella cómo se articula actualmente parte de nuestro autosometimiento. La tarea de perturbar y alterar el actual estado de nuestra relación con las imágenes es propia del arte, y quiero pensar que esta tarea guarda un potencial liberador.

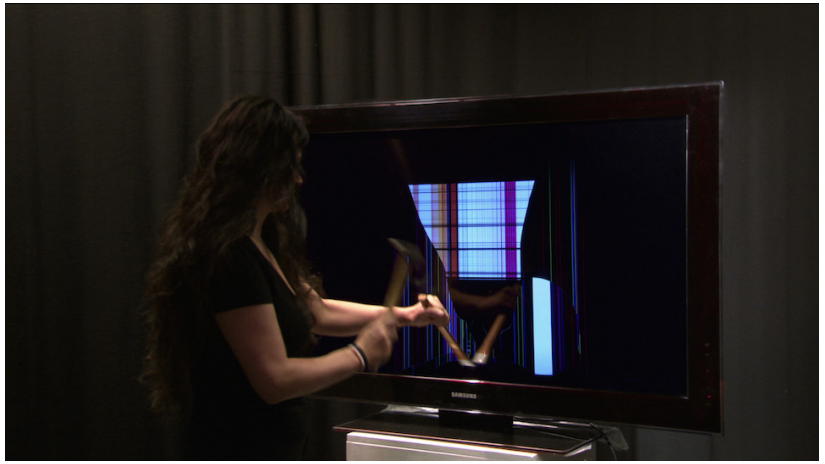
El término 'ludismo', según la teoría popular, tiene su origen en Ned Ludd, quien rompería en 1779 dos telares dándose a conocer por los artesanos que personalizaron esta revuelta. Pero es difícil no pensar, al menos por casualidad, en el término 'lúdico'. El neoliberalismo se apropia del juego por su capacidad de emocionalizar los procesos y de unificar el mundo de la vida y el trabajo. Pero en la ludificación también reside un potencial emancipador de uso libre de las cosas: de todas las cosas y de todos los ámbitos. La liberación del trabajo no pasa por el ocio, pues la actividad enajenada del primero "no puede nunca recuperarse

25 Durante las clases de Mª José Martínez de Pisón tuvimos la posibilidad de indagar en cuestiones sobre tecnología como productoras de realidad a través del análisis del cine-ensayo *The Unabomber, LSD and the Internet* (2003) de Lutz Dammbeck. A su vez se hizo se trató la idea de el artista como alguien que trabaja en desvelar los sistemas de representación.

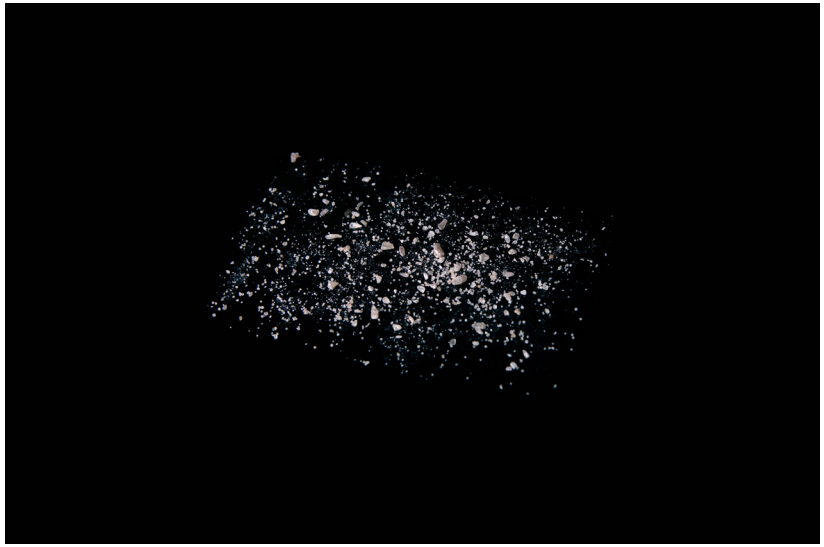
26 ARVATOV, Boris: *Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)*, en *October*, nº81, verano de 1997.

mediante la sumisión a los resultados de ese mismo trabajo alienado"[27]. Sino que pasa por la profanación de los objetos y los procesos, la recuperación de la libertad a través del juego: de lo improductivo e inservible[28] [29].

Pensé en la pieza *Strike* (2010) de Hito Steyerl e imaginé una posible rebelión contra los dispositivos con pantallas. Pensé en el cristal roto. Recuerdo haber presenciado en alguna ocasión la pantalla de un smartphone como soporte para disponer y consumir metanfetamina (MDMA), también denominado "cristal". En esta reflexión sobre el potencial de lo lúdico, esta imagen resulta sugerente y digna de recuperar puesto que constituye un gesto que desvía la utilidad del dispositivo a la vez que invita a un estado mental otro. En la imagen observamos una geografía de metanfetamina dispuesto sobre un espacio delimitado por la pantalla de mi iPhone. El título que he asignado a esta fotografía, *Chemsex (cristal sobre cristal)*, alude a el fenómeno emergente con el mismo nombre (en español se denomina 'sesiones') de orgías en apartamentos organizadas a través de plataformas como Grindr, Wapo o GayRomeo donde abundan las drogas químicas y generalmente se practica sexo sin protección durante varios días seguidos. A través de las redes sociales se va reclutando gente que va entrando y saliendo del apartamento de forma rotatoria. La reclutación es continua, siempre hay alguien más además de los propietarios del apartamento.



Fotograma de *Strike* (2010) de Hito Steyerl



Chemsex (cristal sobre cristal) (2016)

27 DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. Valencia, 2010.

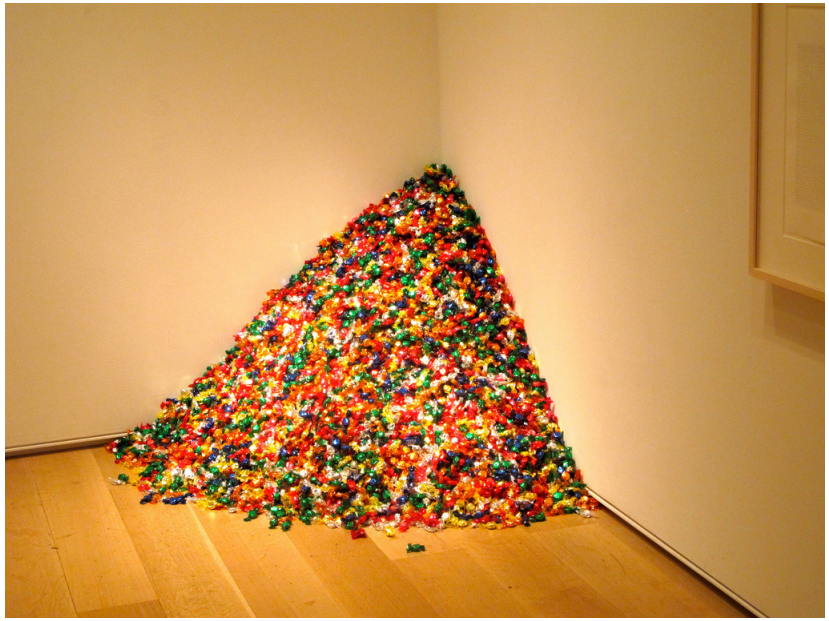
28 HAN, Byung-Chul: *Psicopolítica*. Herder ed. Barcelona, 2014

29 En sus clases, Joaquin Ivars nos invitó a un recorrido por distintos paradigmas históricos en cuanto al poder y la producción del saber. Fue relevante su invitación a estudiar el concepto de 'psicopolítica'.

BREVE ESPECULACIÓN SOBRE EL CUERPO DE ROSS Y EL MÍO

El artista Felix González-Torres realizó en 1991 una montaña de caramelos tituladas *"Untittled" (Portrait of Ross in L.A.)*. Las personas que visitaran la sala podían descomponer la leve unicidad de la forma, llevándose un caramelo y saboreando ese desvanecimiento del cuerpo de Ross; el cual desaparece dulcemente por la acción de todos.

Las estrategias críticas que desencadenó la crisis del SIDA sin duda han marcado un presente en las formas de articulación de la protesta y en refleexiones sobre la representación, pero el triunfo definitivo fue de los poderes fácticos del neoliberalismo. Los cuerpos en desvanecimiento de las personas infectadas pasaron a ser activos financieros, consumidores continuos, siempre preparados para una desaparición que no llega. El sabor dulce del caramelo y el brillo de su envoltorio me recuerdan al cristal de mi iPhone y su forma a la del complemento antiretroviral. En el presente cultural todos somos infectados convertidos en consumidores expectantes de psicoquímica. Dejar las pastillas es como salir para siempre de la red, en un acto desaparece el cuerpo físico y en otro el cuerpo social. No hay una cura definitiva, sino un suplemento para mantener a los gurantes de esta tragicomedia como sujetos fragmentados, retenidos, incompletos, y de este modo, extender su productividad, disponibilidad y deseabilidad. No hay presente sino ilusión.

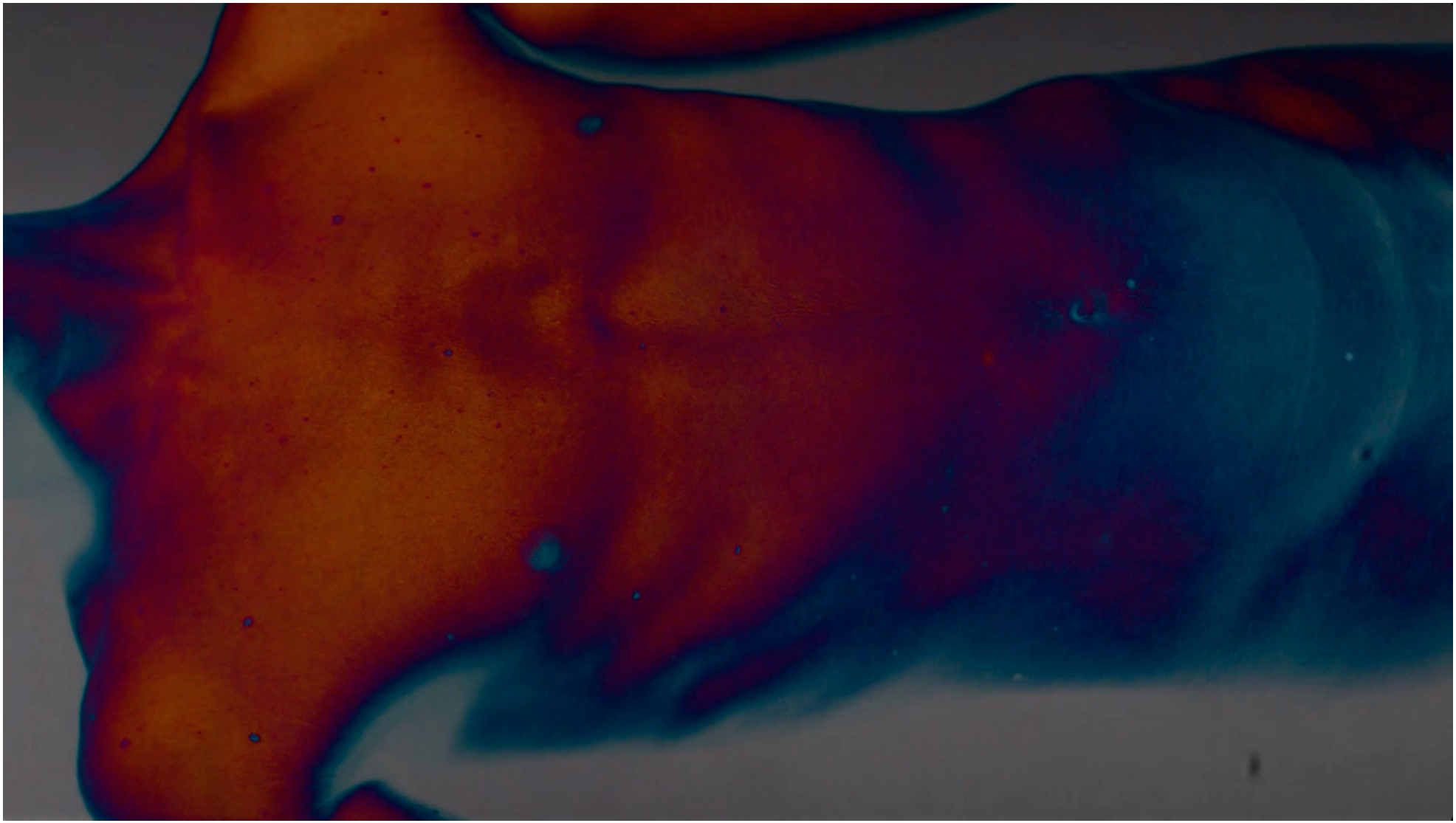


Untittled" (Portrait of Ross in L.A.) (1991) de Felix González-Torres

Nidos (2016)
Políptico fotográfico
Dimensiones variables

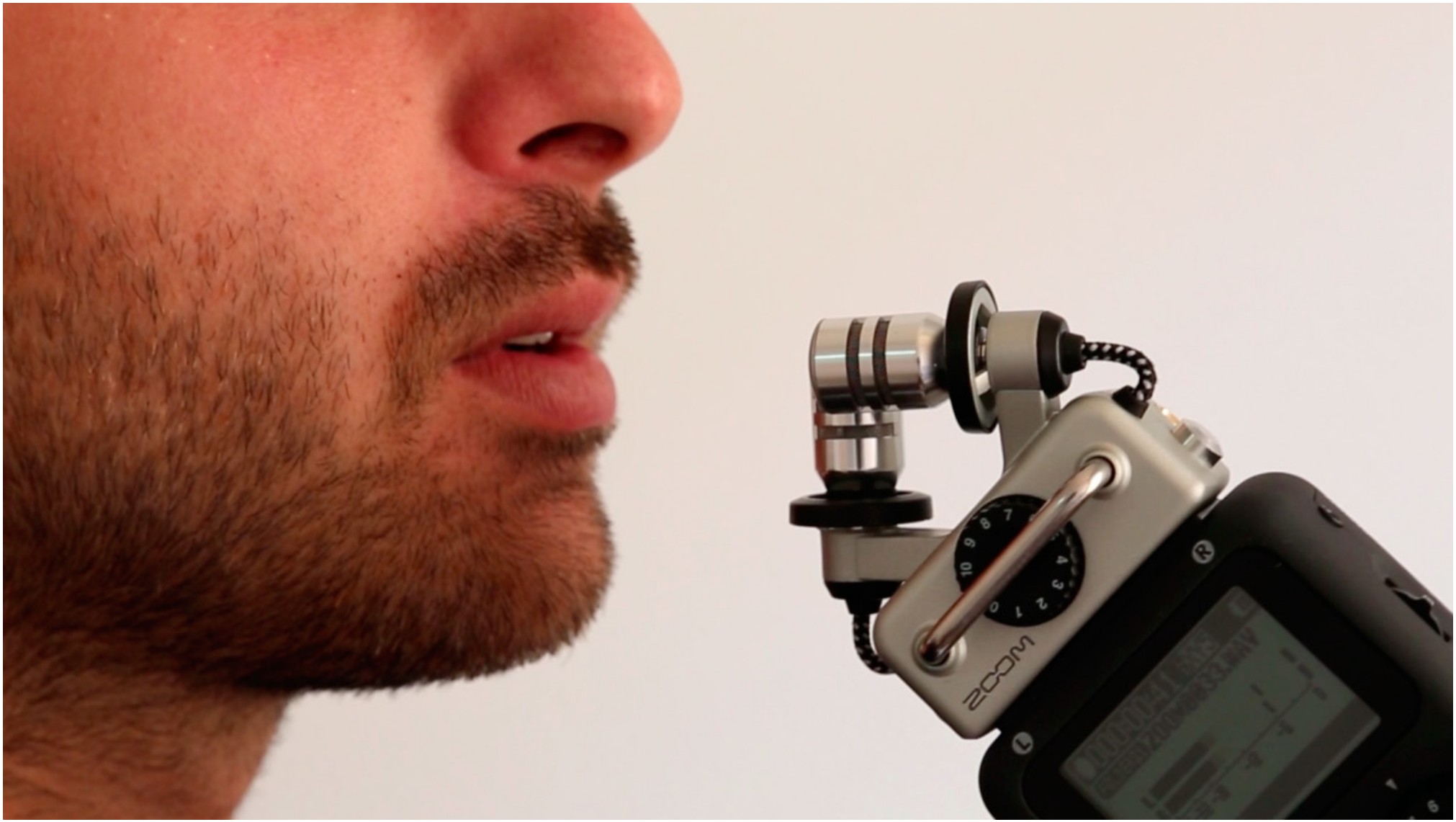
Arraijanal bajo (2016)
Vídeo, 11’ 15”
https://vimeo.com/182677497
Contraseña: master

Arraijanal alto (2016)
Vídeo, 03’ 19”
https://vimeo.com/182452779
Contraseña: master



Torso cálido (2016)
Vídeo, 01’ 44
https://vimeo.com/182452539
Contraseña: master

El muro (2016)
Vídeo, 04’ 00”
https://vimeo.com/182454789
Contraseña: master



El beso (2016)
Vídeo, 01’ 45”
https://vimeo.com/182678358
Contraseña: master

Chemsex (cristal sobre cristal) (2016)
Fotografía
53 x 80 cm

VISUALIZACIÓN DE UN POSIBLE DISEÑO EXPOSITIVO

BIBLIOGRAFÍA

ARVATOV, Boris: *Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)*, en *October*, nº81, verano de 1997

AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Gedisa ed. Barcelona, 2008

BOURRIAUD, Nicolas: *Postproducción*. Adriana Hidalgo ed. Buenos Aires, 2014

BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image.* Akal / Estudios Visuales. Madrid, 2010

BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas.* Tecnos. Madrid, 1991

DEAN, Tacita: *Teignmouth Electron.* Alias. Ciudad de México, 2012

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo.* Pre-textos. Valencia, 2010

DELEUZE, Gilles: *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia, 1999

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *¿Qué es filosofía?*. Anagrama. Barcelona, 2011

FAROCKI, Harun: *Desconfiar de las imágenes.* Caja Negra Ed. Buenos Aires, 2014

FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo veintiuno ed. Buenos Aires, 2008

FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal ed. Madrid, 2001

CORTÉS, José Miguel G.; ALIAGA, Juan Vicente.; NAVARRETE, Carmen [Eds]: *El sexo de la ciudad.* Tirant Humanidades. Valencia, 2013

CORTÉS, José Miguel G: *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad.* Egales. Barcelona-Madrid, 2004

CORTÉS, José Miguel G.: *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano.* Akal. Madrid, 2010

CRANDALL, Jordan: "A su disposición. La 'disponibilidad' como aparato de control". En *Estudios visuales* nº5, diciembre de 2007

GROYS, Boris: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Caja Negra editora. Buenos Aires, 2015

HAN, Byung-Chul: *La salvación de lo bello*. Herder Ed. Barcelona, 2015

HAN, Byung-Chul: *Psicopolítica*. Herder ed. Barcelona, 2014

PLATERO, Raquel (Lucas) [ed.] *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada.* Edicions Bellatierra. Barcelona 2012

SPECTOR, Nancy: *Felix Gonzalez-Torres*. Guggenheim Museum Publications. New York, 2007

STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla.* Caja Negra Ed. Buenos Aires, 2014

ZIZEK, Slavoj: *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood.* Nueva Visión. Buenos Aires, 1994