

Anidar en el Viento

Joan Rodríguez Fernández

2021





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



ANIDAR EN EL VIENTO
migrar como movimiento ontológico

Joan Sebastián Rodríguez Fernández

Jose Antonio
Vertedor-Romero

Facultad de Bellas artes
Universidad de Málaga
2021

Quiero agradecer a José Antonio Vertedor y José M^a Alonso por su acompañamiento durante este proceso. A mi familia y amigos por su esfuerzo y aliento. A mis amigos María, Igor, Emma y Ariel por su tiempo y generosidad.

A Pedro, por ser mi más grande y dulce apoyo.

Sin ellos este proyecto no habría sido posible.

Índice

Resumen	4
Introducción	5
Objetivos.....	5
Marco de estudio y punto de vista. El extranjero.....	6
Metodología.....	6
Desarrollo teórico	8
Lo virtual.....	9
El acto creativo como resistencia y florecimiento de lo virtual.....	10
Migrar como movimiento virtualizante.....	12
El extranjero como Otro.....	13
Análisis de la Propuesta Plástica	
Anidar en el viento.....	14
Producción.....	14
Post fotografía	15
El retrato de carnet.....	15
Protografías.....	17
El libro.....	19
La alteridad como factor constitutivo de la identidad.....	21
El glitch como traducción.....	22
el glitch y representaciones de lo virtual.....	23
El silencio del autor como lugar para un espectador activo.....	24
Espectador activo.....	25
En la piel del otro.....	27
Conclusiones	29
Referencias	30
Anexos	32

Resumen

Anidar en el viento es el resultado de un proceso de investigación teórico y plástico orientado a explorar la relación que existe entre migrar y virtualizar. Para ello se realiza una revisión de algunos aspectos esenciales de la definición que aporta Pierre Levy de lo virtual, en relación al cuerpo y en tanto movimiento ontológico. Así mismo, el movimiento de la virtualización conlleva a abordar al migrante en tanto *otredad*. Se observa en este particular modo de existencia un vínculo con el ritornelo y el acto creativo como resistencia. Por lo tanto, este proyecto busca escenificar ese estado de transición vivido por el sujeto migrante, que es, de manera simultánea, desplazamiento físico, movimiento ontológico y construcción de un modo de ver. Este texto da cuenta del hilo discursivo que acompaña y soporta los resultados del proyecto a nivel plástico, atravesados por una práctica enfocada en la post fotografía, el *Data Bending* y el arte reactivo y materializados en una videoinstalación y un libro de artista.

Palabras Clave: Migrar – Virtualidad – El otro – Post fotografía - Arte Reactivo –*Data Bending*.

Abstract

Nesting on the wind is the result of a theoretical and plastic research process aimed at exploring the relationship between migrating and virtualizing. For this, a review of some essential aspects of the definition provided by Pierre Levy of the virtual is carried out, in relation to the body and as an ontological movement. Likewise, the virtualization movement leads to addressing the migrant as otherness. A link with the ritornelle and the creative act as resistance is observed in this particular mode of existence. Therefore, this project seeks to stage that state of transition experienced by the migrant subject, which is, simultaneously, physical displacement, ontological movement and construction of a way of seeing. This text gives an account of the discursive thread that accompanies and supports the results of the project at the plastic level, crossed by a practice focused on post photography, Data Bending and reactive art and materialized in a video installation and an artist's book.

Keywords: Migrate - Virtuality - The other - Post photography - Reactive Art - Data Bending.

Introducción

Anidar en el viento es una metáfora con la que busco ser capaz de traducir una experiencia existencial. Este proyecto nace de mi propia experiencia como migrante y de las dificultades de adaptación partiendo de un territorio inhospitalario a otro. Dicha experiencia existencial está atravesada por una sensación de identidad diluida que tiende hacia lo fantasmagórico. Dicho de otro modo, de una sensación de incomunicabilidad con el entorno y por tanto de inexistencia. Esto, a su vez devino en asfixia, por sentirme anclado en un presente permanente, en un subsistir en el ahora, en la imposibilidad de proyectarme, de imaginar un futuro. Por ello este proyecto parte de una necesidad vital y se manifiesta como un medio de comunicación y reivindicación de la propia existencia. Para que cobrara peso fue necesario sumar individualidades, fantasmagorías igual que yo. En la suma de un puñado de sujetos invisibilizados busco crear la fuerza de una multitud, retratar mi propia condición a través de sus ojos y replicar su experiencia, sumada a la mía, en un solo espejo que es esta propuesta plástica. Así pues, este proyecto forma una imagen para la que fue necesario buscar las palabras, los elementos gramaticales -que siempre se escapan a la hora de expresar un sentimiento hondo- y a través de ello resistir, pues necesitaba volver a imaginar futuros posibles. Este proceso de búsqueda me ha llevado a relacionar los elementos mencionados en este párrafo con conceptos claves de la filosofía del siguiente modo:

Fantasmagoría – virtualidad - postfotografía

Ir de un lugar a otro – migrar – virtualizar

Incomunicabilidad – extranjero – otro

Inexistencia – Imposibilidad – ser para la muerte

Proyecto – *Dasein* – Virtual

Construir un lenguaje – Resistir – Ritornelo – Territorio

Dicho esto, las páginas que siguen explican el modo en que se establecen estas relaciones en el plano teórico y en el espacio expositivo.

Objetivos

Como objetivo general de este proyecto se plantea el diseño y exhibición de una instalación audiovisual y multimedia en torno a la manera en la que actúa, a mi modo de ver, el concepto de virtualidad en relación con migrar y sentirse extranjero. Lo virtual es abordado, tomando como principal fuente de estudio, el desarrollo teórico del concepto realizado por Pierre Levy en *¿Qué es lo virtual?* (1999). Para este propósito he partido de la experimentación con el formato de fotografía de carné y su des-instrumentalización – mediante la deconstrucción y reconstrucción de la imagen- en tanto retrato y en relación a la estética *glitch* y el arte reactivo. Así pues, *Anidar en el viento* se plantea como trabajo de fin de grado de la titulación de Bellas Artes de la Universidad de Málaga y da cuenta de un proceso personal dentro del cual el arte se convierte en vehículo de resistencia, al hacer posibles nuevos modos de ver, patentes en la autoobservación y el origen de nuevas conexiones con *otros* individuos desde el acto creativo.

Adicionalmente, el proyecto emplea como principales herramientas de experimentación el software v4 y la fotografía con el fin de explotar las posibilidades poéticas del lenguaje post fotográfico. Por ese motivo se indaga, en primer lugar, en las capacidades del sonido para intervenir el espacio y alterar la composición física de las imágenes, en la *imagen-movimiento* (video) y, por otra parte, en la intervención directa sobre la fotografía

impresa, su transformación y exhibición en tanto vestigio y el uso del libro como formato de organización y visualización.

Finalmente, se explora la forma en que se ha abordado la virtualización del cuerpo tanto en las artes plásticas como en otras disciplinas y, a partir de ahí, se plantea la estética *glitch*, en primer lugar, como punto de partida para formular estrategias capaces de expresar las potencias de lo virtual en el marco de la producción y reproducción del retrato, en segundo lugar, como aporte plástico pertinente a la hora de visibilizar a los sujetos sin nombre, o excluidos³ –En este caso, migrantes con unas condiciones específicas (quienes anidan en el viento)- y como vía de representación reivindicativa del *Otro* y el *extranjero*.

Marco de estudio y punto de vista. El extranjero

Como se mencionó anteriormente, el objeto de estudio del presente proyecto es la relación entre el acto de migrar y la virtualización en tanto movimiento ontológico. Para ahondar en esta cuestión y canalizar los recursos metodológicos y los procedimientos empleados, se vuelca la atención sobre *el extranjero*. Por ello, antes de entrar completamente en materia, es necesario aclarar, de manera preliminar, quién es el migrante o el extranjero.

En primer lugar, hay que decir que se toma al migrante como sinónimo de extranjero. Esto se debe a que, si bien se puede emigrar o inmigrar, el foco de atención de esta propuesta está puesto sobre el movimiento mismo, o el estado de movimiento y se hace énfasis en el desarraigo como desvinculación con el contexto, bien sea este la patria, la familia, la lengua o el propio “yo”. Por tanto, las personas que retrata el proyecto tienen una situación personal de estar en transición (migrar) y, por tanto, están desvinculadas de un modo profundo con el contexto en el que viven, en el que son, pero no están. En este sentido, el extranjero no lo es solamente por haber dejado su país de nacimiento, sino también por encontrarse en conflicto con un territorio, y este conflicto tiene que ver tanto con condiciones físicas, burocráticas o psicológicas; este punto es especialmente significativo, dado que se es extranjero en tanto que uno mismo se identifica con este concepto.

Metodología

Como punto de partida para el desarrollo de la propuesta que se presenta, se toma la decisión de construir un archivo audiovisual y escrito producto de las entrevistas realizadas a cuatro personas que han abandonado sus países de origen, y actualmente residen en Málaga, en busca de establecerse de forma permanente en España. Cabe aclarar, que las cuatro personas hacen parte de mi círculo de conocidos más cercanos, constituido desde mi llegada a Málaga (un periodo aproximado de dieciocho meses) y casualmente formado en su mayoría por inmigrantes. Por ello me gustaría resaltar que conocía de antemano gran parte de la situación personal de cada uno de ellos y los invité a hacer parte del proyecto escogiéndolos dentro de un grupo de veintiocho personas de acuerdo con la definición del *extranjero* propuesta anteriormente.

Así mismo, el grupo inicial de veintiocho personas está conformado por migrantes provenientes de países que no hacen parte de la Unión Europea y que, a pesar de entrar o residir de forma legal en España, se han visto enfrentados a circunstancias particulares

³ *Del mismo modo que la ecología opuso el reciclado y las tecnologías adaptadas al despilfarro y a la polución, la ecología humana deberá oponer el aprendizaje permanente y la valorización de las competencias a la descalificación y a la acumulación de desechos humanos (los llamados «excluidos»)* (Lévy, 1999)

(en relación con el aparato burocrático, el ámbito laboral, la Covid-19, entre otros) que han dificultado su integración dentro de la ciudad de Málaga y por extensión en la sociedad española.

Se hace énfasis en la falta de pertenencia a la Unión Europea y a la posesión de un permiso de residencia puesto que es mi propia situación y, siendo la migración un tema tan amplio y complejo, quise acercarme desde mi vivencia personal, de forma prudente y humilde, para no caer en estereotipos y evitar abordar experiencias individuales, con seguridad mucho más dramáticas y complejas, y que habría sido imposible abarcar en el tiempo dispuesto para el desarrollo de este proyecto. Así pues, enfoco la investigación en el hecho de migrar como una situación que fácilmente sitúa a los sujetos en experiencias límite, en las que se ven implicados principalmente de forma emocional y dentro de las cuales el aparato burocrático –por su lentitud y dificultoso andamiaje- se presenta más como una barrera para la integración que como un marco de amparo para quien decide comenzar una nueva vida en España.

Al grupo final de cuatro personas me sumo yo, para completar un total de cinco entrevistas que constituirán la materia prima de la propuesta plástica. La entrevista (anexo 1) fue diseñada a partir de la metodología de entrevista cualitativa. Esta modalidad de entrevista parte de una estructura base que permite establecer una línea discursiva central para el desarrollo de la conversación y permite alimentar dicha estructura principal con diferentes ramificaciones derivadas, de acuerdo con la situación y a los intereses mutuos que puedan surgir durante el intercambio de ideas entre el entrevistador y el entrevistado (Urquieta Robles, 2016).

Aunque el grupo de personas seleccionadas es mínimo, el objetivo de este proyecto no es realizar un análisis estadístico, ni siquiera con valor histórico o documental, sino precisamente ir en contra vía de los modelos de registro masivos, para poner en valor la experiencia individual como lugar de desarrollo de multiplicidad de posibilidades poéticas, y, por lo tanto, (como se verá más adelante) como escenario micro político con valor de resistencia.

En ese sentido, el registro a través de la obra que busco hacer y poner en valor es el registro del gesto, del fragmento de la historia individual, en definitiva, el registro de una sensación de transitoriedad experimentada de forma íntima y profunda. El propósito, entonces no es crear un documento audiovisual a partir del testimonio, ni concebir el retrato como un documento de identificación de los participantes del proyecto, sino alejarse de cualquier sesgo comunicativo o informativo.⁷ El vínculo que se establece en el dialogo entre creador y entrevistado, y entre la pieza y los espectadores, por medio del acto de decir, ver y reconocerse. De este modo, la practica fotográfica se dirige hacia un modo de hacer memoria, no de hacer historia. Como indica Baer (2005) mientras que “la historia es la historia objetiva, universal, de hechos incontrovertibles (...) la memoria, por el contrario, es historia vivida y seleccionada desde el presente, espontánea y particular. Por lo tanto, hay una historia, pero memorias colectivas hay tantas como grupos sociales” (p. 24). De modo que la memoria, a diferencia de la historia, incorpora las sensaciones y modos de vivir una determinada experiencia, vinculando los hechos directamente al relato personal de quien vivió o experimentó el suceso. (Urquieta Robles, 2016, 119)

⁷ “Los medios nos muestran una dura realidad, toda expresada en números y porcentajes, pero más allá de las cifras que inundan los noticieros en torno al tema, son vidas que llevan consigo una carga tremendamente potente y que poco sabemos de esas experiencias individuales”. (Urquieta Robles, 2016, p. 114)

Por medio de la materia prima resultante, que es el registro en vídeo de las entrevistas, el trabajo plástico se fundamenta en la experimentación con la deconstrucción y reconstrucción de la imagen fotográfica. Para ello se parte de entender la fotografía en tanto fragmento y vestigio, pero sobre todo como discurso. Por lo tanto, se asume que el empleo de lo fotográfico –y por extensión la imagen en movimiento- no es una reproducción de la realidad sino una interpretación, un modo de ver que alimenta la multiplicidad de la realidad (Fontcuberta, 2011). Por lo tanto, se desarrolla un proceso continuo de experimentación que aborda la fotografía en el campo expandido y a la post fotografía poniendo en relación las posibilidades poéticas de la materia digital y analógica, con el fin de fortalecer los elementos gramaticales de un lenguaje plástico personal, al tiempo que se genera la síntesis de procesos de producción plástica culminados previamente.

Desarrollo teórico

Este proyecto explora las dimensiones del cuerpo en tanto territorio y en tanto virtual. El cuerpo del migrante se encuentra en un perpetuo movimiento, sin proyección, arrojado fuera del espacio; por lo tanto, parte de un movimiento de virtualización, y se establece en el nomadismo de lo virtual⁹. En tanto virtual, el cuerpo se constituye como fantasma y el individuo se convierte en Otro para sí mismo al tiempo que es invisible para la comunidad en la que se inserta. Ser extranjero, llevar a cuestas una nacionalidad, se presenta entonces como una marca difícil de borrar, análoga a la categoría de raza y sexo, siendo estas fisiológicas y parcialmente imborrables¹⁰. Así pues, en relación con el *Otro* como concepto, el migrante, en su condición virtual y sujeto a mecanismos de control ejercidos por parte del estado se ve marginado e invisibilizado, se le restringe el acceso a al cuerpo de datos del estado, relegándolo al margen. Por lo tanto, aboco mi proceso a la deconstrucción y reconstrucción de la imagen como vía de empoderamiento sobre un modo de ver, en particular, el retrato de carnet y la manera en que asumimos la identidad a través de él. Por ello, tomo como punto de pivote el retrato de carnet, para hilar la condición del migrante con la condición de virtualidad. El retrato de carnet es una de las imágenes más comunes alrededor del mundo, puesto que el reconocimiento e identificación de los individuos por parte de los gobiernos hace que esta imagen constituya una obligación para todos los individuos en las distintas etapas de su vida. Esta tipología de imagen, por tanto, hace parte de los mecanismos de control del estado sobre la población, pero a su vez es una vía de auto identificación en la cual los individuos se ven obligados a reconocerse despojados de su propia subjetividad y fuera de cualquier referente espacial distinto del propio cuerpo (Djukich y Finol, 2012).

El presente proyecto busca desnaturalizar esta imagen y jugar con sus mecanismos para abordar el desarraigo como una manifestación del ser virtual. Un ser fuera de sí, un ser, pero no estar. El gesto de reconfigurar los parámetros de constitución y presentación de la imagen está orientado a cuestionar los modos de verse a sí mismo y de ver al otro, a fin de cuentas, en insistir en que la mirada debe ser un modelo para deconstruir.

⁹ “La fuerza y la velocidad de la virtualización contemporánea son tan grandes que exilian a los seres de sus propios conocimientos, los expulsan de su identidad, de su oficio, de su país. (...) Otros, todavía más numerosos, verdaderos inmigrantes de la subjetividad, son forzados a vivir un nomadismo interior”. (Lévy, 1999, p. 118)

¹⁰ Parcialmente, puesto que raza y sexo son conceptos, y por lo tanto artificios que dan cuenta de un modo de ver específico, y por lo tanto de estructuras de poder y sujeción sobre los individuos. (Facultad Libre, s. f.)

Lo virtual

El concepto de virtualidad¹² ha extendido su uso al común de las personas hoy día, principalmente la internet y el desarrollo de tecnologías de tele-presencia han facilitado que la idea de virtualidad haga parte del léxico común de la gente (Biosca i Bas, 2009); pero por ese mismo motivo el concepto se encuentra ligado exclusivamente a la tecnología en el marco del imaginario común. Sin embargo, ya en la antigua Grecia lo virtual fue definido por Aristóteles como potencia:

Poder o potencia se entiende del principio del movimiento o del cambio, colocado en otro ser, o en el mismo ser, pero en tanto que otro... Por poder se entiende, ya el principio del movimiento y del cambio, colocado en otro ser, o en el mismo ser en tanto que otro; ya la facultad de ser mudado, puesto en movimiento por otra cosa o por sí mismo en tanto que otro: en este sentido es el poder de ser modificado en el ser que es modificado. (*Aristóteles Metafísica 5:12 Potencia*, s. f.)

Del mismo modo, autores como Tomás de Aquino, Bergson, Spinoza, entre otros, han abordado el concepto de lo virtual, contribuyendo a la polisemia y complejidad que adquiere hoy en día este concepto (Biosca i Bas, 2009). El presente proyecto toma como eje central el análisis de lo virtual realizado por Pierre Levy. Por el autor, lo virtual se traduce en una manifestación ontológica propia de cualquier ser en transformación y en la cual el azar y el proceso paulatino de constitución (actualización) juegan un papel fundamental. Esto también se hace evidente a partir del análisis del origen de la acepción del concepto que utiliza Levy (1999) para introducir el análisis de lo virtual:

Virtus: fuerza, potencia. En la filosofía escolástica, lo virtual es aquello que existe en potencia, pero no en acto. Lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal. El árbol está virtualmente presente en la semilla. Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes (p. 10).

Como se ve, parte de la relación entre la potencia definida por Aristóteles, y la virtualidad de la filosofía Escolástica radica en la capacidad de llegar a ser otra cosa. En consonancia con ello, Levy se interesa por definir lo virtual centrándose en la virtualización como movimiento ontológico para hacer un análisis del panorama contemporáneo en relación con el cuerpo, la información y el tiempo gracias al desarrollo de tecnologías y, en consecuencia, modos de ser y actuar virtualizantes (Lévy, 1999). Adicionalmente, lo virtual se expresa como problemática a resolver. Para explicarlo, el autor emplea el ejemplo de la semilla:

El problema de las semillas, por ejemplo, consiste en hacer crecer un árbol. La semilla «es» el problema, pero no es sólo eso, lo cual no significa que «conozca» la forma exacta del árbol que, finalmente, extenderá su follaje por encima de ella. Teniendo en cuenta los límites que le impone su naturaleza, deberá inventarlo, coproducir en las circunstancias de cada momento. (Lévy, 1999, p. 11)

¹² Este documento no tiene el propósito de ahondar en un análisis exhaustivo del concepto de virtualidad. Un texto interesante para acercarse a la complejidad y la evolución histórica del término es Bas, A. B. I. (2009). Mil años de virtualidad: origen y evolución de un concepto contemporáneo. *Eiskasia. Revista de filosofía*, 28(28), 1-40.

Entender lo virtual, desde el punto de vista de Levy, implica además ver dicho modo de existencia como un *fuera de ahí* que podría contraponerse al *Dasein* Heideggeriano (Lévy, 1999). El autor nos recuerda que lo virtual a menudo “no está *ahí*”, pues cuando una persona, una colectividad, un acto, una información se virtualizan, se colocan «*fuera de ahí*», se desterritorializan. Una especie de desconexión los separa del espacio físico o geográfico ordinario y de la temporalidad del reloj y del calendario. Levy indica que la imaginación, la memoria, el conocimiento y la religión son vectores de virtualización que nos han sacado de *ahí* cuando la informatización o las redes digitales ni siquiera eran imaginables. En consonancia con ello se añade aquí la migración, por las consecuencias psíquicas en los individuos que abandonan su territorio, como el desarraigo, la marginación o la dificultad de integración.

En ese sentido la diferencia entre el *Dasein* (ser ahí) –como definición del ser humano– y el *ser fuera de ahí*, ser virtual, radica en el desarraigo. Por un lado, el *Dasein* es proyecto en sí mismo ligado a un contexto. En la *Introducción a Heidegger*, Vattimo (1998) indica que el *Dasein* expresa bien el hecho de que “la existencia no se define sólo como rebasamiento que trasciende la realidad dada en dirección de posibilidad, sino que este sobrepasamiento es siempre sobrepasamiento de algo” (p. 27), está siempre situado, está aquí. Por otra parte, la condición virtual del migrante consiste en una des-encarnación, una ruptura que se presenta insalvable entre su propia individualidad y su contexto. Pero, teniendo en cuenta lo anterior, ningún individuo puede ser sin el mundo, por tanto, permanecer en el estado de virtualización compromete al sujeto con una imposibilidad de proyectarse, de ser en el mundo, y lo convierte, en repetición dentro del movimiento hacia afuera, en identidad virtual, incapaz de actualizarse.

Ateniéndose a la definición de existencia propuesta por Heidegger, Ser en el mundo es ser en un marco de posibilidades como indica Vattimo (1998) “el ser del hombre consiste en estar referido a posibilidades; pero concretamente este referirse se efectúa no en un coloquio abstracto consigo mismo, sino como existir concretamente en un mundo de cosas y de otras personas” (p. 27). En consecuencia, si mi relación con el mundo se disuelve, mi marco de posibilidades se ve restringido al extremo, no logro actualizarme, dejo de proyectarme y vivo en un presente constante y, ese presente, es siempre imposible:

Lo virtual comienza en lo imposible, que en términos temporales equivale a hablar del presente, el presente es imposible porque ya está determinado, es, en última instancia, la morada final de lo que fue lo posible, lo virtual. Así, lo virtual se localiza en un tiempo siempre presente, donde pueden existir representaciones del pasado o del futuro. (Díaz, 2012, p. 241)

No poder proyectarse entonces, es vivir en un presente permanente, por tanto, en una virtualidad que habita el imposible, es proyecto sin capacidad de actualizarse, problemática sin resolución y en este contexto el futuro aparece como representación de una actualización inimaginable. Para expresar dicha condición es posible conectar con la sensación de vacío, de ausencia o de caos. Ante el caos la respuesta que encuentro, inspirado en *Mil Mesetas* (Deleuze y Guattari, 2002), es el acto creativo.

El acto creativo como resistencia y florecimiento de lo virtual

Deleuze aborda el acto creativo como resistencia, y en tanto resistencia, como acto político (Deleuze, s. f.). Adicionalmente, en el desarrollo del concepto de Ritornelo

subyacen los fundamentos de una teoría de creación. El ritornelo crea territorios y el territorio, en tanto construcción artificial, es constitución de un modo de ver, relación entre el ser humano y un medio²⁶. Teniendo en cuenta esto, parto de la concepción del arte en tanto acto creativo y, por lo tanto, acto capaz de crear y transformar territorios, de generar agenciamientos. En este sentido el trabajo desarrollado en este proyecto tiene un fundamento crítico y político, una posición creativa.

En la teoría de creación que subyace en la propuesta del concepto de ritornelo, desarrollada por Deleuze y Guattari (2002), encontramos una lectura del acto creativo en tanto modo de establecer un orden -territorio- ese orden se establece frente al caos. Los filósofos expresan el concepto con una metáfora:

En primer lugar, un niño en la oscuridad, sin ninguna referencia espacial, siente miedo. Para vencer el miedo canturrea. *“salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse.”* Luego, el niño dibuja un espacio en rededor suyo, establece un sistema que organiza y delimita el espacio. Afuera queda el caos. Sin embargo, *“Un error de velocidad, de ritmo o de armonía sería catastrófico, puesto que destruiría al creador y a la creación al restablecer las fuerzas del caos.”* Por último, el territorio se vuelve poroso y empieza a hacer intercambios con otros sistemas: *“Ahora, por fin, uno entreabre el círculo, uno abre, uno deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza.”* (p. 318)

Los autores presentan estos puntos como tres aspectos de una sola y misma cosa: El Ritornelo, y por ende los tres puntos mencionados no son tres momentos sucesivos de una evolución (Deleuze y Guattari, 2002). Pero como se ha visto, en todo momento se corre el riesgo de desintegrarse y este caso puede tener varias acepciones que van desde el desorden absoluto hasta la nada absoluta. Es el hecho de estar en el filo del abismo hacia esa nada, esa ausencia, la problemática a la que se ve enfrentado el extranjero, es verse inmovilizado, en medio de ninguna parte, sin proyección, sin capacidad de existencia plena (*Dasein*) es experimentar el abismo, habitar en lo virtual. Frente a dicha problemática, de índole existencial, y por su puesto parcial, el extranjero empieza a dibujar un territorio a cuál asirse, su canturreo particular es reconocer su propio cuerpo como territorio, su mundo empieza por su propio cuerpo. Y una definición de ese mundo-territorio, es lo que empieza a desarrollarse como acto político al pugnar por establecer vínculos con otros sistemas, con otros territorios, con otras subjetividades.

El ritornelo se presenta entonces como creación de territorio a partir de gestos estéticos. El migrante, enfrentado al caos, provocado por el sentimiento de desarraigo, asume su propio cuerpo como territorio y en tanto otredad, necesita mirarse a sí mismo, reevaluarse y volver en este acto, reconstituyéndose a sí mismo, desde una posición autónoma, reivindicando su existencia (en el sentido heideggeriano) visibilizando un modo de ver(se) –constituirse territorio-. Se puede decir entonces que lo virtual, en relación al Ritornelo, hace parte fundamental del proceso de creación.

Lo virtual es un espacio creado de la realidad, pero que igualmente es real y crea realidad, incluso, desde una visión cosmogónica y arcaica son más reales que la

²⁶Como indica Díaz (2012) “Deleuze y Guattari estipulan que un territorio es, fundamentalmente, una distancia crítica (siguiendo a la etología), entre dos seres de la misma especie, una distinción entre lo propio y lo ajeno”. (p. 10)

realidad (...) la virtualidad es un abismo. Recordemos que en los abismos el hombre se busca a sí mismo. (Díaz, 2012, p. 240)

El migrante, desterritorializado y virtual, antes de devenir en caos, comprende, en el límite, y en lo más íntimo de su ser, la extensión de su propia naturaleza simbólica condensada en el cuerpo. El cuerpo se constituye como territorio y los bloques de sensaciones con los que los individuos articulan un modo de ver sobre ese territorio que es su propia individualidad tiene una naturaleza política. Así pues, migrar es saltar al vacío, salir de un territorio, de un sistema de códigos a otro, ser extranjero es encontrarse en medio del caos y empezar a canturrear, para vencer el miedo. Entonces, la vulnerabilidad del extranjero -en tanto sujeto de los márgenes, no-ciudadano, otredad invisibilizada- se convierte en *virtus*, en el escenario necesario para la transformación. Dicho esto, a continuación, se abordará nuevamente la condición del migrante-extranjero, en tanto Otro, que ocupa el espacio con su canturreo y como factor que encarna las posibilidades de lo nuevo.

Migrar como movimiento virtualizante

Como se expresó en un principio, migrar es salir de un *ahí* y por lo tanto un movimiento de virtualización, una ruptura con el mundo material y simbólico conocido que, en muchos casos, termina siendo sinónimo de desarraigo. Por ello, independientemente de los motivos que lleven a un individuo a cambiar de país de forma permanente³⁰, esta situación supone una ruptura radical con el modo de vivir que el individuo en cuestión tenía, si bien, no necesariamente como buenos, sí como conocidos y fijos. Cambiar de territorio, de nación, ser extranjero y permanecer siéndolo, es pues, un movimiento radical, que, desde mi experiencia, se ha manifestado en una exacerbación de la conciencia de mi propia transitoriedad y del ingreso, o mejor, de mi salida hacia un estado de mutación permanente, dicho de otro modo, un estado permanentemente virtual. Esta virtualidad se entiende como un convertirse en otro, pues, como expone Levy (1999):

La virtualización es pasaje a la problemática, desplazamiento del ser sobre la cuestión; necesariamente pone en tela de juicio la identidad clásica, pensada con la ayuda de definiciones, de determinaciones, de exclusiones, e inclusiones y de terceros excluidos. Es por esto que la virtualización es siempre heterogénea, volverse otro, proceso de recepción de la alteridad. (p. 18)

Por otra parte, Díaz (2012) expone que:

La identidad implica una repetición, la repetición de ciertos cánones culturales que dotan a un sujeto de sentido tanto colectivo como individual, es decir, el sentido de la identidad sólo puede ser construido a partir de la acción repetible, la incidencia de hechos singulares en la cultura; por su parte, la alteridad se manifiesta como diferencia en tanto que el otro siempre es distinto. (p. 241)

Fácilmente se deduce que la virtualidad está presente como modo de existencia en todo ser que se transforma, sin embargo, en la condición del migrante hay una intensificación dada por la repetición e identificación con el estado problemático que no encuentra resolución. A fuerza de repetirse otro, ajeno al sistema en el que se ingresa y que lo lee

³⁰ El fenómeno migratorio se entiende como el desplazamiento de personas a un país o región al cual no pertenecen. Desde que el hombre es hombre siempre ha buscado la forma de desarrollar su vida en aquellos lugares que mejor le acomoden geográficamente, debiendo desplazarse miles de kilómetros para encontrar un lugar ideal, un lugar que le proporcione una mejor calidad de vida. (Urquieta Robles, 2016, p. 114)

dentro de su código como extranjero, se genera una definición de la condición tanto desde afuera, como dentro del sujeto mismo. Esa definición es problemática porque se transforma en información, es decir como algo que se comunica y debe asumirse como verdad (Deleuze, s. f.). En este marco de imposición de la verdad, la fotografía es simultáneamente uno de los medios de soporte y difusión de los modos de ver hegemónicos y escenario combativo y de empoderamiento. Como indica Sontag (2006) “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder” (p. 16).

El extranjero, el inmigrante, muchas veces carece de los medios para representarse a sí mismo, y su experiencia ocupa el escenario de lo invisible, pues no termina de pertenecer a la red en la que intenta integrarse. De un modo u otro es ajeno porque su código es diferente (lengua, sistema de valores, costumbres, modos de relacionarse, nacionalidad, tipo de documentación, entre otros). Los extranjeros, en ese sentido son marginados, excluidos como cúmulo de otredad y forman parte de un paisaje de datos devastados. Así pues, el migrante se vuelve extranjero, no encaja en el sistema en el que se inserta, no termina de pertenecer al mundo y se ve impedido, limitado o despojado de las posibilidades. Si el *Dasein* es ser proyecto, ser una serie de posibilidades, ser virtualmente otra cosa, el extranjero tiende a permanecer en el estado virtual y a permanecer anclado en el presente, en el imposible. Por tanto, el extranjero, a nivel psíquico experimente una cercanía de la conciencia plena del *ser para la muerte (Dasein)*. Solo asumir dicha posibilidad de la imposibilidad de todas la posibilidades³⁶ permite experimentar una existencia plena como *Dasein* (Sztajnszrajber, s. f.).

Estos movimientos, al igual que los movimientos del ritornelo no ocurren en una sucesión cronológica, sino que permanecen ocurriendo de manera simultánea. Por lo tanto, el extranjero no es un muerto en vida –que se ve despojado de posibilidades- sino un *Dasein* intensificado por la conciencia exacerbada de su propia transitoriedad, de la virtualidad como parte fundamental de la existencia.

El extranjero como Otro

Para analizar el rol del extranjero en tanto otredad, comenzaré por decir que el Otro como espejo es un parámetro de medida de la individualidad propia, de comparación con el esquema de valores y el modo de ver que un individuo o comunidad posee (Leko et al. (2020)). Así pues, si no hay mundo sin *Dasein*, entonces, si el extranjero es invisible, no existe en tanto *Dasein*, pues no es instrumento dentro de la mirada de los otros, no está en relación con el mundo, ya que, como indica Vattimo (1998) “En lo que se refiere a las cosas, ser no significa pues, en primer lugar, estar simplemente presentes, sino que significa pertenecer a esa totalidad instrumental que es el mundo” (p. 30).

Por otra parte, como se ha visto, en el rol existencial que atraviesa al extranjero en tanto virtual subyace la potencia necesaria del acto creativo. Estar en los márgenes, hace del extranjero un sujeto trashumante, ejemplo del saltar al vacío y de la posibilidad de lo nuevo cuando se abandona el territorio conocido que anteriormente vimos con el Ritornelo. En este momento aparece la mirada como clave de este proyecto ya que mirar al otro a través de la fotografía es justificar un modo de visión, pero, sobre todo, un modo de existencia del otro frente a la comunidad. Aun así, cabe preguntar ¿cómo interpelo al

³⁶ La muerte es para Heidegger “...la posibilidad de la imposibilidad de todo comportamiento hacia..., de todo existir.” (Heidegger, 2000, p. 258)

otro?, ¿es mi mirada parte activa del contexto, y la comparto con una comunidad? ¿pertenezco a esa comunidad?

Finalmente, la condición de vacío patente en la experiencia de vida del extranjero, proviene de un contraste extremo entre su propio código cultural y el código cultural de los otros. La distancia entre un código y otro se manifiesta en la práctica fotográfica en el espacio de la muerte de la verdad, que hace parte fundamental del sujeto contemporáneo (Fontcuberta, 2011a). En ese espacio caótico y lleno de dudas, las fotografías, al enseñarnos un nuevo código visual, “alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (p. 15). Por lo tanto, *Anidar en el viento* es la propuesta de un código visual desde sentirse otro.

Análisis de la propuesta plástica

Anidar en el Viento

El cuerpo del migrante que vive en el desarraigo, habita el movimiento. Anidar en el viento, se traduce en poseer como patria únicamente el propio cuerpo, y este, en tanto virtual, se encuentra en movimiento permanente. Esta suerte de asimilación de lo virtual con el hecho de migrar y ser extranjero me motivo a buscar en personas de mi círculo más cercano los rasgos de un sentimiento profundo de desarraigo y por tanto de virtualización. De entre estas personas escogí únicamente a aquellos que se identificaran con la condición de inmigrantes en España. Esto es, nacidos en otros países y que, en algunos casos, a pesar de poseer la nacionalidad española se siente vinculados a su lugar de procedencia y por lo tanto se identifican como extranjeros/as.

En cierta medida, *Anidar en el Viento*, constituye un autorretrato, pero al verme completamente vaciado y no encontrar en mi experiencia vital la suficiente potencia para organizar los conceptos que se iban tejiendo durante el proceso, fue necesario abrir mi propio territorio al diálogo con otros, que considero mis semejantes. Esos otros, ya viejos nuevos conocidos, hicieron las veces de espejo, respondiendo a las preguntas que yo formulaba, las mismas preguntas que a mí me inquietaban, y éramos, así, espejo uno del otro. Ellos dieron generosamente respuesta a mis preguntas, mientras que yo, mediante este texto y la puesta en escena de la imagen, ofrezco mi trabajo como espejo de sus historias, para que a su vez otros puedan sentirse identificados y participar de la construcción de esta única imagen compuesta de fragmentos. En *Anidar en el viento* yo pertenezco a la comunidad de los otros, y hablo en tanto *otredad*, asumiendo el poder sobre la condición propia, el poder de crear una imagen propia.

Producción

Para el proceso de producción parto de esquemas escritos, mapas mentales e ideogramas que configuran un mapa de las ideas. Más tarde procedo a plantear una serie de entrevistas mediante el método cualitativo. Los primeros bocetos son realizados a partir de mi propia experiencia. La entrevista, la fotografía, la escritura y el procesamiento de esta información por medios analógicos y digitales deviene en una auto-observación y en un proceso de enfrentarme como objeto de representación de diferentes mecanismos (video, fotografía, dibujo y sonido).

Tomar conciencia de lo que digo y lo que no digo, de no ser capaz de mostrarme al desnudo frente a esos mecanismos a través de los cuales pretendo convertirme en objeto

de representación me da la clave para desarrollar estrategias de interacción con los sujetos a entrevista, amigos y conocidos, en busca de un proceso de diálogo hacia la intimidad, en el que cual los dispositivos técnicos y tecnológicos funcionan como vehículo para tender puentes.

Realizando las entrevistas sentía una parte de frustración puesto que la experiencia que yo veía, que sabía que existía en cada uno, esa desterritorialización que los virtualizaba y los convertían en mis semejantes no aparecía, o se escondía entre las palabras, pero cuando apagaba la cámara, o el micrófono aparecía. Aquella frase que buscaba, la piedra angular del discurso: un gesto o un recuerdo. Llegue a la conclusión de que lo que no se dice muestra más de lo que sí se dice, que la virtualización está en eso que no aparece, pero que sabes que está detrás, en algún otro sitio, muy dentro del otro, tan dentro que está afuera; y se me escapa.

Con este principio en mente, se proyecta la disposición en el espacio de los resultados, de modo tal que los espectadores puedan hacer parte activa de ese diálogo de construcción, dentro de un espacio vivo y fluctuante. De este modo la virtualización del migrante, su imagen fantasmagórica invita a la participación del terreno de lo virtual, a ese fuera de sí, como un espacio de transformación y acción. En el silencio lingüístico, en la falta de símbolos a interpretar, queda el espacio para que sucedan cosas nuevas, para que aparezca la interacción y forje un paisaje sonoro en el que se manifiesta la alteridad.

Postfotografía



Imagen 1 Thomas Ruff. *Retrato*. 1989 | MoMA. (s. f.). Recuperado 1 de septiembre de 2021, de https://www.moma.org/collection/works/50870?artist_id=6982&page=1&sov_referrer=artist

El retrato de carnet

La foto de carnet es un residuo de las practicas propias de las sociedades disciplinares, y antecedente directo de los softwares de reconocimiento facial que han desarrollado los estados-nación según las necesidades y la tecnología que existe hoy día. Sin embargo, como se ha mencionado al comienzo del texto, el uso del retrato de carnet, como forma de control de los individuos, sigue siendo una práctica extendida a lo largo del planeta (Olivari, 2017). En ese sentido, la práctica de identificar a las personas mediante los

retratos de carnet es un gesto que evidencia la confianza en la fotografía en tanto expresión fiable de lo real. Como indica Sontag (2006):

Las fotografías fueron puestas al servicio de importantes instituciones de control, sobre todo la familia y la policía, como objetos simbólicos e informativos. Así, en la catalogación burocrática del mundo, muchos documentos importantes no son válidos a menos que se les adjunte una muestra fotográfica del rostro del ciudadano. (p. 40)



Imagen 2 *Bajo el sol negro*. Milagos de la Torre LA LA MATERIA DE LA FOTOGRAFÍA EN LAS AMÉRICAS | Artishock Revista. (s. f.). Recuperado 4 de septiembre de 2021, de <https://artishockrevista.com/2018/02/26/la-materia-la-fotografia-las-americas/>.

Sin embargo, una fuerte crítica a la noción de lo fotográfico como sinónimo de lo real se ha venido fortaleciendo, principalmente desde mediados del siglo xx, hasta ser uno de los principales focos de exploración de la postfotografía (Fontcuberta, 2011). Esto se refleja en las series *Portraits* (Imagen 1), *Bajo el sol negro* (Imagen 2), y *Humanae* (Imagen 3).



Imagen 3 *Humanae* - Angélica Dass Serber, Recuperado de M. (2021). *Rostros Mixtos y Humanae*.

En primer lugar, encontramos una serie de retratos a gran escala, para los cuales Thomas Ruff pide a sus compañeros de facultad posar con una expresión neutra. La serie busca demostrar cómo, aunque se quiera plantear una imagen objetiva del rostro humano, no es imposible mirar una imagen sin darle una interpretación, puesto que no disociamos entre imagen y símbolo (*Thomas Ruff. Retrato. 1989 / MoMA, s. f.*). Por otra parte, en *Bajo el Sol Negro*, Milagros de la Torre truca las imágenes que captura con el fin de visibilizar la intervención de la imagen que borra las señas de raza y clase de los sujetos que posan para los “minutereros”⁴⁰ del Perú. De ahí se deriva que la imagen fotográfica antes que, como documento, se presente como lectura de la realidad. (Olivari, 2017). A su vez Angélica Dass se vale en *Humanae* de un formato similar al de la foto de carnet y asigna a cada retratado un color de la escala *Pantone*®, para confrontar el concepto de raza y los términos reduccionistas de *blanco* o *negro*, así mismo, el hecho de representar personas desconocidas y de mostrarlas sin sus nombres, solo clasificados por color en la escala *Pantone*®, genera una relación interesante con lo identitario. “Entendiendo la identidad como parte de un todo que existe y muta. La individualidad, materia prima del mosaico, crea una lectura posible: ser uno y otro a la vez”. (Serber, 2021)

No hay posibilidad por lo tanto de enfrentarse de manera objetiva a una imagen, y mucho menos a una imagen fotográfica. Ya hemos observado como la fotografía es un fragmento de una imagen de la realidad, es un espejismo que sugiere más de lo que cuenta. Como expresa Diane Arbus: “Una fotografía es un secreto sobre un secreto, cuanto más te cuenta menos sabes” (como se citó en Sontag, 2006). Ahora, como se evidencia en *Bajo el sol negro* y en *Humanae*, encontramos en el juego con el sistema de representación de la foto de carnet, su deconstrucción y casi destrucción una vía de empoderamiento del sujeto sobre la imagen, un gesto que invita al empoderamiento.

Por ello, No busco conferirle a mi proyecto un valor documental, sino poético, explotar las capacidades de fantasía y especulación frente a mi autoimagen y las personas cercanas a mí, de una poética marcada por la falta de definición, por la carencia de nombres, pero sí el aporte de emociones, de sensaciones e intuiciones para acercarse a la imagen del *otro*. Pues es ese estado de búsqueda, ese estado de indefinición, la cuna en la que habita perpetuamente lo virtual.

Protografías

Alineado con las discusiones y la producción en el escenario de la postfotografía el trabajo del artista Oscar Muñoz (Popayán, 1951) se caracteriza por ser multiforme y trabajar el lenguaje fotográfico en relación con el grabado, el dibujo, la instalación, el video y la escultura. Oscar Muñoz ha reflexionado sobre la capacidad que tienen las imágenes para retener la memoria (Barbeito Andrés, 2018), por ello las protografías de Óscar Muñoz son una fuente importante de inspiración para la construcción de este proyecto. El concepto se aplica a una imagen que parte de lo fotográfico como vehículo de la memoria, de modo que el tiempo es una parte indisociable de la imagen fotográfica. Así mismo, lo fotografiado no tiene tanto que ver con unos medios técnicos específicos, sino más bien con la construcción y traducción de la memoria por medio de la luz y la sombra (Barbeito Andrés, 2018). Es así como la fotografía, o la protografía, nos habla desde el dibujo, el grabado y una constante experimentación técnica. Esto se observa en obra como *Aliento* (imagen 4) o *Narcisos* (imagen 5), un dibujo que se transforma en el tiempo, como la propia

⁴⁰ Los minutereros era fotógrafos conocidos por sacar fotografías de carnet con métodos analógicos en un minuto. El aclaramiento de la piel de los individuos en la foto, hacia parte del servicio que ofrecían. (Olivari, 2017)

materia que lo constituye y diluye los límites entre grabado, dibujo y fotografía, pero también quebrando la relación entre lo real y la realidad –en tanto discurso- de la fotografía.



Imagen 4 *Aliento*. Oscar Muñoz Aliento: Museo de Memoria de Colombia. (s. f.). Recuperado 2 de septiembre de 2021, de <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/aliento/>

En *Aliento* la participación del espectador integra un componente performativo al objeto fotográfico. Una serie de círculos de acero colgados en la pared que reflejan las cosas y las personas a su alrededor. “Al acercarse, el espectador puede verse a sí mismo. Cada vez que alguien respira sobre estos espejos, aparecen por un instante los rostros no identificados de colombianos desaparecidos. Así, la instalación de Oscar Muñoz permite que la imagen de alguien que ha desaparecido vuelva a aparecer mediante el aliento de los demás” (*Aliento: Museo de Memoria de Colombia*, s. f.). En *Anidar en el viento*, como se verá más adelante, el espectador le da vida a la imagen, a través de ese aliento que es la voz.

Por otra parte, en *Narcisos*, Muñoz emplea la serigrafía, conservando las herramientas fundamentales del procedimiento, matriz y pigmento, para la reproducción de su autorretrato. Sin embargo, en lugar del papel o de la tela, elige el agua como soporte del grafito, y este último reemplaza a la tinta y es aplicado con pincel (Barbeito Andrés, 2018). En dicha obra, al comienzo los espectadores pueden imágenes que muestran detalladamente los rasgos de algunas personas. Sin embargo, la representación mimética, comienza a desvanecerse por efecto del agua. “De este modo Muñoz, en la temporalidad que componen las diferentes piezas, nos brinda primero una cuota de realidad -que

implica un retrato-, para luego quebrar esa evidencia, pues no hay nada más ilusorio que un autorretrato que muta, se disipa o se evapora” (Barbeito Andrés, 2018).



Imagen 5 *Narcisos* - Oscar Muñoz. Recuperado de Muñoz Barbeito, Andrés, L. (2018). *Definir un fantasma*⁴³.

El libro

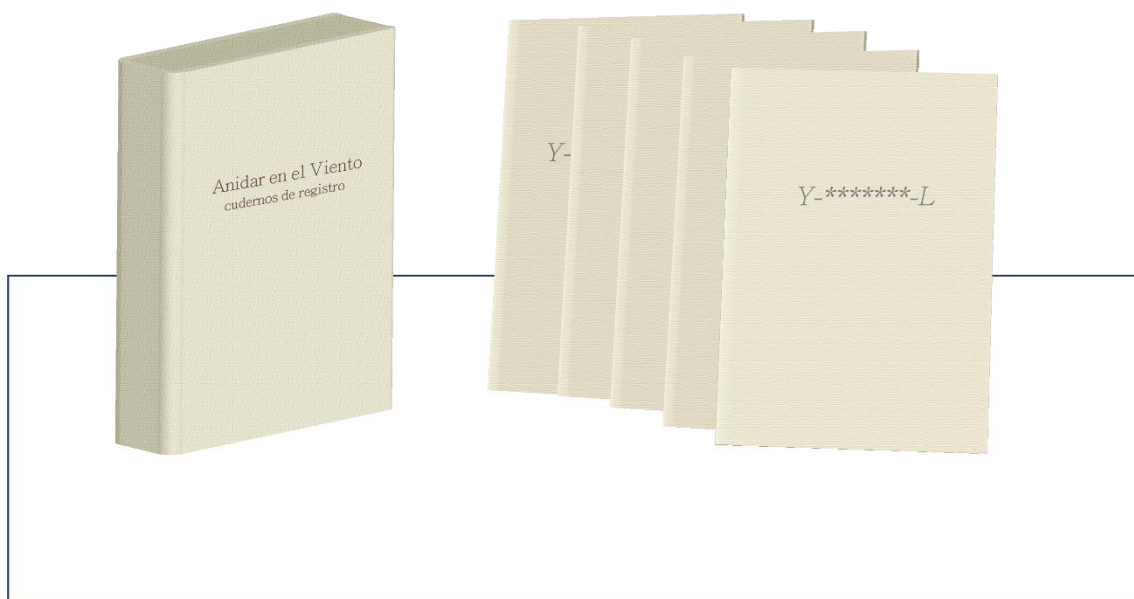


Imagen 6 *Prole Fides Sacramentum* (2020). Joan Fierro

⁴³ “Muñoz trabaja con la idea de vestigio y de conexión física a través del sistema de impresión escogido, dejando que la contingencia de esos principios se exprese. Otra paradoja del velo de realidad que la fotografía posee radica en el modo en que se ha ubicado a su imagen —fija por definición— como certificadora de lo real, ya que implica una codificación desde el momento en que detiene los instantes” (Barbeito Andrés, 2018, p. 10)

Las reflexiones y trabajos mencionados anteriormente han influido en gran medida mi formación y este proyecto. Un ejemplo de ello es la pieza *Prole, fides, sacramentum* (imagen 6), en la cual abordo el matrimonio y la memoria familiar a través de la fotografía y el grabado. El libro de artista, compuesto por transferes de una serie original de litografías de mi autoría, implica la disolución de la imagen de la novia a medida que se pasan las páginas. Para *Anidar en el viento* y, remitiéndome al trabajo de Muñoz, tomo nuevamente el mecanismo del transfer y la imagen que se diluye para crear un libro de artista, *Cuadernos de registro*, (compuesto por cinco fascículos) en el que insisto en la reflexión sobre lo fotográfico y su carácter fantasmagórico y frágil.

Durante muchos decenios el libro fue el modo más influyente de ordenar (y por lo común de reducir) fotografías, garantizando así su longevidad, si no su inmortalidad -las fotografías son objetos frágiles que se rompen o extravían con facilidad-, y un público más amplio. (Sontag, 2006, p. 18)



Cuadernos de registro. Render

Adicionalmente, la idea de mudar de piel, de estar compuesto por capas mutables, está presente en los *Cuadernos de registro*. Este está compuesto por cinco cuadernos finísimos, y en cada uno de ellos el espectador encontrará el retrato y algunos datos biográficos y anecdóticos clave de cada uno de los retratados. Cada cuaderno corresponde entonces a una historia y son en cierto modo expedientes. Las páginas que lo conforman son una única composición por capas de imágenes y palabras, impresas mediante la técnica de transfer, sobre papel japonés. A través de la acción de pasar las páginas y leer las pinceladas de información, el lector se encontrará con la tremenda levedad del papel y la impresión de fragilidad y delicadeza que posee. Rápidamente, el espectador se dará cuenta, que, al ir levantando las capas, a pesar de ir conociendo información sobre el retratado, el acto mismo de leer provoca a la desaparición progresiva del rostro que veía inicialmente. Al concluir cada cuaderno, el espectador se queda con datos como el sexo, la edad de las personas o los motivos que los trajeron a España, pero no se ofrece el nombre del retratado y en la última página no queda más que una mancha, el fantasma de un rostro. Así pues, el extranjero en tanto *Otro*, permanece en ese espacio ajeno, en el límite de lo que se puede reconocer o como un rostro.



Imagen 7 *Anidar en el Viento* - Bocetos para *Cuadernos de registro*

La alteridad como factor constitutivo de la identidad

Históricamente la voz y la imagen han estado entrelazadas, coexistiendo y conviviendo, desde tiempos inmemoriales. Se dice, eso sí, que antes que la representación en muros de cavernas y muchísimo antes de la escritura, “se produjo algo que quizás es lo que distingue de modo fundamental al hombre del animal: la reproducción intencional de un ritmo en por medio del cual la escucha deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación” (Barthes 1995, p. 246 como se citó en Urquieta Robles, 2016, p 121).

En el caso de *Anidar en el viento* me he valido de dicha noción para orientar los resultados de las entrevistas a una producción audiovisual que se enfoca en el gesto, en tanto fragmento, así la repetición de fragmentos, fotografías, movimientos, frases, constituyen un discurso no lineal, pero si cíclico, en el que el espectador hace una lectura de las imágenes a partir del gesto, la repetición, el fragmento y un lenguaje propio, ya que el sonido de la propuesta está, en gran medida, a su cargo, puesto que a través de su voz establecerán relaciones únicas de interacción con los retratos.

En este punto la imagen de la Torre de Babel se cruza en el recuerdo y la imaginación, ya que, durante el proceso de investigación, especialmente durante las entrevistas, me di cuenta que uno de los límites más difíciles de salvar es el lenguaje. Como indican Deleuze y Guattari (2002) “Las propias palabras y las lenguas, independientemente de la escritura, no definen grupos cerrados que se entienden entre sí, sino que determinan sobre todo relaciones entre grupos que no se comprenden: si existe lenguaje es sobre todo entre aquellos que no hablan la misma lengua” (p. 438). De ello se puede deducir que tener una lengua distinta es poseer un código semántico y simbólico con un sustrato cultural distinto. Es necesario recalcar que el lenguaje, en ese sentido, es una construcción cultural y un límite, por una parte, artificial, pero por otra completamente real. Volver a un lenguaje primitivo, a la torre de babel se presenta aquí como una posibilidad de establecer un vínculo con el otro, aunque sea por un momento y de manera *virtual* a través de la imagen. Reconozco al otro como semejante cuando se diluyen las barreras, reconozco al

otro como semejante simplemente porque tiene rostro, pero nuevamente aparece la pregunta: ¿Hasta qué punto reconozco ese rostro como humano?

El glitch como traducción

El lenguaje por lo tanto recalca la diferencia, está hecho “para la traducción, no para la comunicación” (Guattari, 2002). A partir de este punto, aparece el trabajo teórico y plástico desarrollado por Rosa Menkman durante su trayectoria, en él se puede reconocer un fuerte trasfondo político de la estética glitch, pues subvierte los códigos de producción e interpretación de la imagen mediática e informática (Menkman, 2011). Por otra parte, el glitch, del modo en que es trabajado por Menkman, puede ser entendido en tanto traducción. En su texto *Vernacular of file formats* (s. f.), la artista explica qué procedimientos pueden ser usados para crear el glitch, ese acontecimiento que hace visibles los vacíos en el procesamiento de la máquina. Particularmente me llama la atención, una de las vías mediante las que la artista provoca la aparición azarosa del glitch, la cual consiste en jugar con los formatos de almacenamiento y reproducción de las imágenes digitales. Así, por ejemplo, toma una imagen RAW, con todos los datos puros de la imagen fotográfica y la desliga la parte fundamental del código, en la cual se encuentra empaquetada la información principal de la imagen. Esto le permite empezar a realizar transformaciones de las imágenes, atravesando por diferentes softwares de reproducción de sonido o imagen que, al estar preparados para reconocer un tipo específico de datos y no reconocer el código fuente, provocan a lecturas azarasas – interpretaciones- digitales o *glitch*.

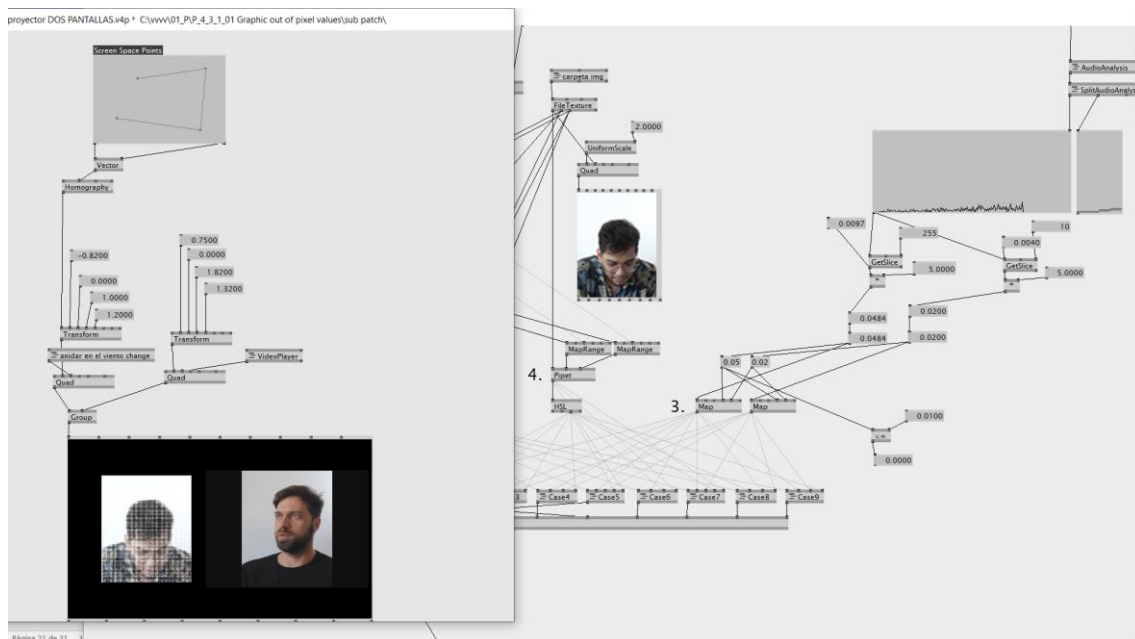


Imagen 8 Anidar en el viento- Visualización en vvvv

Por ello, aunque el punto de partida para el tratamiento de las fotografías que vendrían a hacer parte de este proyecto fue la estética glitch -puesto encontraba en el error buscado, en el vacío dentro del sistema, la metáfora apropiada para expresar la condición del extranjero, anteriormente mencionada- finalmente mediante la experimentación con el software vvvv,⁴⁴ en búsqueda de una estética del error, empecé a llevar el proceso a través

⁴⁴ Se trata de un sistema de código libre centrado en la generación de gráficos y animaciones, así como en la creación de interfaces que faciliten la comunicación entre el humano y la máquina. v4 es un programa desarrollado por Meso, una firma que, como ellos mismos se definen, está formada por un equipo de

del *data bending* y la traducción de datos. Sí bien los primeros ejercicios de tratamiento de la imagen estuvieron abocados a, en cierto modo, engañar al ordenador, obligándolo a reproducir códigos de imagen como códigos de sonido o de texto, y de este modo editar y generar alteraciones azarosas sobre las imágenes, al abordar *vvvv* conservé el elemento de la traducción como eje fundamental de creación de acción. Para ello utilicé los retratos que había realizado de forma paralela a las entrevistas, reduje radicalmente la calidad del archivo (67 x 89 píxeles), y los empleé el software para traducir la imagen creada con píxeles a vectores. Esto hizo posible configurar un código que permite que el dibujo vectorial resultante reaccione al sonido, modificando su forma, color y tamaño, atendiendo al volumen y la frecuencia de la voz y otros sonidos.

El glitch y representaciones de lo virtual

Como lugar de encuentro entre la estética glitch y lo fotográfico, ha sido determinante la influencia de la obra *Modell 5* (imagen 9) de Kurt Hentschläger y Ulf Langheinrich (Granular~Synthesis). En *Model 5*, los autores emplean la técnica de síntesis granular – que consiste, en esencia, en la creación de un conjunto de macropartículas de sonido o tiempo dispuestas en una nube sonora que puede ser generada por algoritmos (Vertedor-romero, 2020)-. De este modo crean una experiencia visual intensa e impactante a partir de la manipulación, fotograma a fotograma, de una selección de unas pocas expresiones de la cara de la performer Akemi Takeya (Vertedor-romero, 2020). La pieza, enmarcada de la línea de multimedia-monument, consiste en una proyección de vídeo sobre cuatro pantallas gigantes que muestran en primer plano la cabeza de Takeya presentándola en una vista frontal a partir de movimientos que se disuelven en una redundancia desnaturalizada (Vertedor-romero, 2020). Esto puede leerse, a mi modo de ver, tanto como una manifestación del carácter errático y contestario propio del glitch, como una producción que duda de la veracidad de la imagen –en consonancia con la postfotografía– pues genera en los espectadores un extrañamiento frente a la percepción del material audiovisual en relación a la representación de la gestualidad, las emociones y el tiempo.



Imagen 9 *Modell 5*, de Kurt Hentschläger y Ulf Langheinrich (Granular~Synthesis), 1995. Recuperado de (15 de junio, 2021) <https://vimeo.com/43744967>

exploradores creativos, diseñadores, estrategas y creadores, listos para ayudar a dar forma al futuro de las tecnologías digitales. Fundada en 1997 por diseñadores que aman las computadoras y por científicos de la computación con una debilidad por el diseño, el objetivo de esta compañía es unir disciplinas y crear hardware y software para cosas y espacios comunicativos (MESO, s.f. como se citó en Vertedor-romero, 2020, p. 126).

El silencio del autor como lugar para un espectador activo



Imagen 10 *Anidar en el viento*. Fotografía reactiva

En la pieza *4'33''* de John Cage, en la que el silencio del pianista da lugar a hacer audible el espacio y los cuerpos que hacen parte del concierto (Hernández Navarro, s. f.). Enmarcada en el ámbito de la música ambiental o la música experimental me mueve a

emplear el silencio, a nivel audiovisual para hacer necesaria la participación del espectador como activador del diálogo entre la obra y su mirada, entre el espacio y el cuerpo. En este lugar la obra se convierte en catalizador de un diálogo que prescindir de las palabras y se dirige a la promoción de los sonidos primitivos comunes a todas las lenguas y que nos vinculan como humanos. Volver a un tiempo previo a la Torre de Babel, a un no-lenguaje único gracias al cual los seres humanos son capaces de alcanzar el cielo.

Adicionalmente, el azar propio del glitch y el desecho se presentan como elementos gramaticales de mi propuesta. El azar gracias que la interacción el espectador provoca combinaciones y apariencia únicas en vivo. Sin embargo, es en gran medida un simulacro, en el que el artista actúa como dios-programador y pone un marco, unos límites para que la máquina creada opere dentro de un margen de acción. Para ilustrar esto Vertedor (2020) se refiere a las *maquinas inútiles* de Bruno Munari del siguiente modo:

“los movimientos de las Máquinas Inútiles no están prescritos ni programados por Munari, ya que el artista no defendía la rutina de la máquina, sino que las organizaba con una sola intención, la de permitirles encontrar su propia fuerza creativa. Conceptualmente, el artista las construía diseñando su peso y su forma para dirigir su comportamiento con el viento, limitar lo que pueden conseguir, fijar los grados de libertad en los que deben operar, pero finalmente es la propia máquina la que trabaja con las impredecibles fuerzas externas para accionar una determinada función. (p. 78)

Finalmente, el desecho, se involucra al pintar del revés, destruyendo la imagen, en las páginas que constituyen los *Cuadernos de registro* y en el uso de materiales de baja categoría textil como la entretela, o en el proceso buscar la pérdida de resolución extremo de la imagen.

Espectador activo

Dos ejemplos interesantes de la presencia escénica, y por tanto del rol activo del público son las obras *Your uncertain shadow (imagen 10)* y *Mess di Voce (imagen 11)*. *Your uncertain shadow*, de O. Eliasson, la participación activa del visitante es de suma importancia. Al pasar por delante de una hilera de focos de color extendidos en la base de una pared, el espectador proyecta sobre la pared blanca opuesta múltiples sombras que cambian de color, intensidad y tamaño en función de su posición. Los visitantes de la instalación “al moverse, abren o cierran el abanico de sombras y juegan simultáneamente con las leyes de proyección y con el extraño placer del “encuentro” con la propia silueta: sombras electrónicas que se abren y se cierran como interrogantes de lo subjetivo y de “lo real” desde la experiencia perceptiva” (Robles, 2014, p. 271).

En consonancia con ello, uno de los ejemplos más ilustrativos de las capacidades del sonido para materializarse en imagen visual gracias al uso de herramientas de procesamiento y traducción de las frecuencias de sonido en dibujos digitales es *Messa di Voce* de Golan Levin & Zachary Lieberman. En este proyecto se encuentra permite, a través de la interacción, el desarrollo de la presencia activa del espectador y la idea de espejo. Puesto que es instalación en la que la voz y los sonidos emitidos por los participantes son dimensionados en tiempo real mediante software de visualización interactivo (Alonso Calero, 2015). En ese sentido, la voz y por extensión el lenguaje, como proyección del yo, es también virtualización (Lévy, 1999), puesto que la conciencia de sí mismo se dirige hacia un cuerpo virtual exterior, se manifiesta como sombra, como

otredad. En el espejo, en este reconocimiento de la propia voz que cobra cuerpo en forma de imagen, como objeto otro, se manifiesta un salir de allí peculiar, que por un lado dota de un cuerpo nuevo a aquello que es producto de un cuerpo original -la voz-; y por otra parte convierte al sujeto, de forma literal y poética, en proyección, dicho de otro modo, en ser por constituir y en deseo manifiesto de crear una imagen propia en el descubrimiento del azar en juego con el deseo y la voluntad.



Imagen 10 Olafur Eliason, *Your uncertain shadow*, proyección, 2010. Recuperado de *Estética del encuentro urbano* (Robles, 2014)

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible leer la propuesta de los artistas como una forma de dotar de presencia física, o al menos visual a algo más bien etéreo, como es la voz. En este sentido, la obra manifiesta una virtualización del cuerpo, el cuerpo sonoro se traduce, se transforma en cuerpo visual. De un estado a otro ocurre una virtualización y una actualización. El ejercicio que hace parte de *anidar en el viento* proviene de esta lectura de la obra del dúo, pero en esta ocasión el cuerpo sonoro que es la voz del espectador, se materializa en el cuerpo de la imagen de otro, en cierta manera el yo del espectador se virtualiza a través de la voz para actualizarse, poseer el cuerpo del otro que mira. Ahora no solo lo mira, lo configura, pero aquél que es poseído por su voz es una imagen de sí mismo. Los retratos que cuelgan, entonces son retratos de capas de sonido e imagen, retratos de fragmentos de tiempo y de fusión de identidades.



Imagen 11 Golan Levin & Zachary Lieberman. *Messa di Voce*. 2002 Recuperado de *humana*<https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=364>

En la piel del otro

La pieza *Katharsis* de Miguel Arzuaga (imagen 12) aborda la identidad *queer* y la migración desde un foco postcolonial, además, el lenguaje de la producción audiovisual poniendo en evidencia los mecanismos con lo que se construye y logrando de este modo, interpelar e integrar al espectador y su presencia escénica dentro de las entrevistas que presenta y el espacio expositivo, ya que las reflexiones de los entrevistados son entregadas al espectador en una composición a dos pantallas -que crea un dialogo entre los dos vídeos que se reproducen de manera sincrónica- y el espectador que mira, ocupa el espacio y es interpelado por la mirada de los personajes del vídeo. Por otra parte, el *otro*, como foco de interés y la expresión de las preocupaciones más personales del propio artista se manifiestan como un autorretrato a través de otros (Leko, Artero, et al. (2020)). Así pues, la obra de Arzuaga es un detonante para la producción de este proyecto, aportando elementos técnicos y formales sumamente significativos. Algunos de estos elementos fueron a en su momento el detonante para la pieza de vídeo *Un autorretrato a través de otros*, precedente directo del proyecto *Anidar en el viento*, pero que tiene un carácter más personal ahonda en la narración como elemento compositivo dentro del vídeo.



Imagen 12 *Katharsis*. Miguel Arzuaga. Recuperado de Kristina Leko, Javier Artero, M. A. (2020). *Katharsis* (p. 60). Maringa Estudio SL.

Así pues, la pieza principal del proyecto (imagen 13) consiste en la instalación de dos hileras de paneles flotantes de entre tela. Estas telas sirven como cuerpo de la imagen, como superficie que acoge un video a dos pantallas construido a partir de fragmentos de las entrevistas. Sobre una de las filas aparentemente no hay nada, una serie de puntos inciertos y la luz blanca del proyector iluminan esta serie de paneles, que serán activados con los escasos sonidos provenientes del vídeo de segundo panel, o de la activación de la pieza que haga el espectador cuando sea consciente de que su voz tiene el poder de manipular, la constitución física de la imagen. *Anidar en el viento*, se convierte pues, en anidar en los sonidos pasajeros, en el movimiento constante, en el instante que se transforma, en la vorágine de lo que no permanece, habitar un fuera de sí constante que nos abre al dialogo, a la transformación y al reconocimiento de la conexión con los otros – espacio expositivo, sujeto representado, presencia virtual o pieza de arte-.

En el segundo panel ve proyectado un video construido a partir de fragmentos de las entrevistas. Dicho vídeo corresponde con el formato de la foto de carnet, pero aquí se ve

ampliado a un gran formato, en el que el rostro y el gesto toman preponderancia en tanto sinécdoque del cuerpo.

No hay forma de que el cuerpo deje de ser una referencia identitaria, es –de hecho– nuestra primera facción. El cuerpo, desde el ángulo social, es el rostro, un rostro a partir del cual el otro es sujetado con la mirada, reconocido. Se reconoce en tanto ha sido sujetado, en tanto ha sido mirado. El cuerpo es, parafraseando a Levinas, un testimonio de la existencia imborrable (Díaz, 2012, 231).

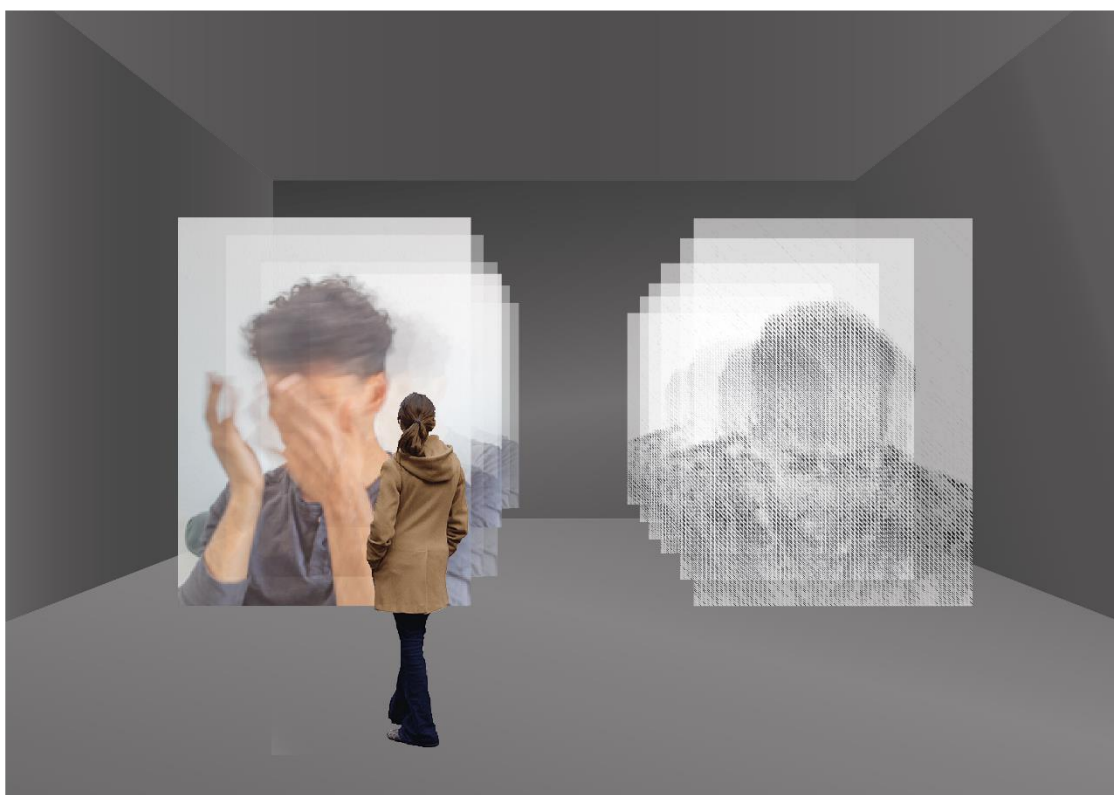


Imagen 13 *Anidar en el viento* - Alzado del espacio expositivo

Aquella sensación se ve aumentada por el hecho de que los paneles exceden la escala humana, en búsqueda de una intensificación hiperbólica de la gestualidad y la espacialidad del cuerpo en consonancia con *Model 5*. Adicionalmente, recojo la deconstrucción de la linealidad del discurso y de la gestualidad presente en las propuestas revisadas más arriba, de modo que el vídeo no corresponde con ninguna secuencia narrativa, puesto que el cuerpo y la palabra se manifiestan más bien como una serie de estímulos visuales y auditivos que hacen énfasis en la naturaleza fragmentaria del discurso (sea fotográfico o lingüístico). Así pues, en el caso de *Anidar en el viento*, me he valido de esta noción para orientar los resultados de las entrevistas a una producción audiovisual que se enfoca en el gesto, en tanto fragmento, y la repetición. Por medio fotografías, movimientos y textos, constituyen un discurso no lineal en el que el espectador se convierte en un componente fundamental de la obra.

Así que, quien observa, es enfrentado a la obra, es impulsado a hacia el empleo de un lenguaje primitivo, se encuentra abocado a activar con su propio canturreo un objeto que es virtualmente sujeto. En esta paradoja se dibuja el sentido último de la instalación, en el lenguaje virtual del canturreo, en el que reconozco al otro porque en él me reconozco a mí mismo, sin embargo, no alcanzo a ese otro en ningún momento, permanece siendo

ajeno a mí, pero a través de la reactividad de la imagen, veo, a nivel poético, como yo constituyo al otro, y a su vez, su imagen me dice algo de mi propia condición, señala mi presencia. Puesto que la reactividad de la instalación propicia para el espectador un encuentro con el dibujo de su propia voz, su tono, su frecuencia. Sin embargo, las variaciones de su voz están contenidas por el dibujo del *Otro*, retratado. Dicho esto, se puede decir que lo sonoro activa, lo reactivo remite a la piel, tanto en el libro como en la vídeo instalación está presente una piel que muda. La foto de carnet, el rostro, la lengua, la voz, etc. Son elementos análogos al camuflaje de los animales presentes en los jardines de insectos de María Fernanda Cardoso (imagen 14), son un mecanismo que los seres humanos utilizan en su vida cotidiana para pertenecer a un entorno y no ser reconocidos como extraños.



Imagen 14 Jardín de insectos Recuperado de (MARIA FERNANDA CARDOSO STUDIO, s. f.)

Conclusiones

En la actualidad, entender la virtualidad como movimiento y manifestaciones ontológicamente naturales, comunes a todos los seres y como parte fundamental de todo proceso creativo permite establecer una mirada amplia y de empoderamiento de los sujetos frente a la forma en que se entiende la identidad. Las virtualizaciones observadas conllevan una pérdida, y tienen que ver también con un riesgo, una transformación, una mutación. Todo proceso de convertirse en otro requiere un sacrificio y un paso hacia lo desconocido, esto es lo que pongo en escena como sentido de la creación y a través de lo cual espero que *Anidar en el viento* sea un gesto que despierte la empatía del público y contribuya a ver el proceso de recepción de la alteridad como movimiento inherente a la existencia.

El proceso me ha permitido abordar la postfotografía como materia y escenario de las micropolíticas y los microrelatos, Gracias a ello, se abre un panorama más preciso de

investigación en relación a las posibilidades los lenguajes de programación para la creación e intervención de la imagen-movimiento y la producción de propuestas plásticas críticas y sensibles a frente a la sujeción de los individuos y las masas a través del modo en que se representan. En ese sentido, el uso de la tecnología y la transversalidad de los lenguajes empleados (instalación y libro de artista) son factores que han hecho posible el desarrollo de una experiencia que involucra a cabalidad el cuerpo del espectador y lo hace partícipe, del objeto y el espacio artístico, en tanto sujeto activo y responsable de su mirada. Adicionalmente, el software *v4*, por su versatilidad y eficiencia, se plantea como una herramienta de investigación sólida y de gran provecho en el marco de los procesos de investigación plástica, aportando en este proyecto una mirada más amplia acerca de las posibilidades del *glitch* y las relaciones entre imagen y palabra, y cuerpo y palabra.

Finalmente, la búsqueda por comprender la *otredad* y construir todo un proceso en torno a sentirse *otro* o *extranjero* ha permitido que *Anidar en el viento* sea el culmen de una etapa de desarrollo emocional e intelectual, dentro del cual entender el cuerpo como territorio ha sido la clave para generar una síntesis de los intereses abordados durante estos años de formación y creación entre Colombia y España.

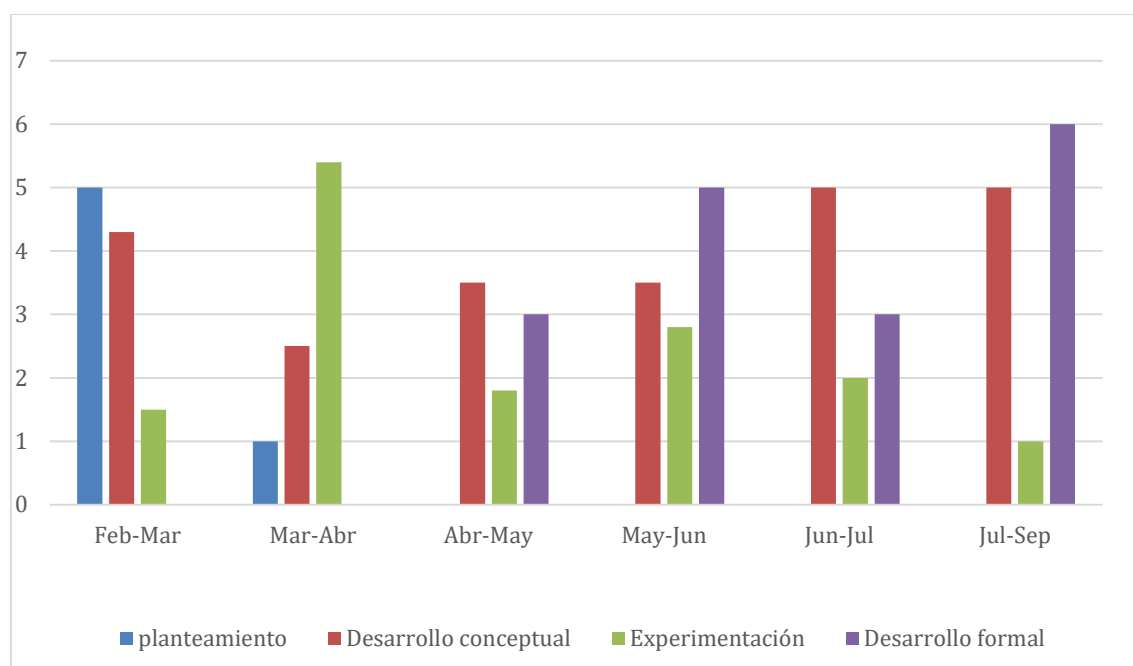
Referencias

- A Vernacular of File Formats // beyond resolution*. (s. f.). Recuperado 2 de septiembre de 2021, de <https://beyondresolution.info/A-Vernacular-of-File-Formats>
- Aliento : Museo de Memoria de Colombia*. (s. f.). Recuperado 2 de septiembre de 2021, de <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/aliento/>
- Alonso Calero, J. M. (2015). *El flujo de la escena en la interacción física: participación, virtualidad y presencia*. 551. <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/12280>
- Aristóteles Metafísica 5:12 Potencia*. (s. f.). Recuperado 2 de septiembre de 2021, de <https://www.filosofia.org/cla/ari/azc10169.htm#kn220>
- Arzuaga, Miguel; Leko, Kristina; Artero, Javier. M. A. (2020). *Katharsis* (p. 60). Maringa Estudio SL.
- Baer Mieses, A. (2005). *El testimonio audiovisual : Imagen y memoria del Holocausto*. Centro de Investigaciones Sociológicas Siglo XXI.
- Barbeito Andrés, L. (2018). Definir un fantasma. *Metal*, No. 4.
- Biosca i Bas, A. (2009). Mil años de virtualidad: origen y evolución de un concepto contemporáneo. *Eiskasia. Revista de filosofía*, 28(28), 1-40.
- Deleuze, G. (s. f.). *¿Qué es el acto de creación? (completo) - Subtitulado al Español - YouTube*. Recuperado 26 de agosto de 2021, de https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&ab_channel=LosDependientes
- Díaz, L. O. (2012). Ritornelo y Territorialidad: Trazos para una teoría de la creación en Deleuze y Guattari a partir de “Mil Mesetas”. *Revista Observaciones Filosóficas - n°14, 1991*, 1-20. <https://www.observacionesfilosoficas.net/ritorneloyterritorialidad.htm>
- Facultad Libre. (s. f.). *El género en disputa | Por Darío Sztajnszrajber*. Recuperado 26 de agosto de 2021, de https://www.youtube.com/watch?v=uwkRrgCGwiA&ab_channel=FacultadLibre
- Fontcuberta, J. (2011a). El beso de Judas. En *El beso de Judas*. Editorial Gustavo Gili.

- Fontcuberta, J. (2011b). Por un manifiesto posfotográfico. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Guattari, G. D. y F. (2002). Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia Gilles Deleuze. En *Neuron* (Vol. 72, Número 2). <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2011.08.019>
- Heidegger, M. (2000). El Ser y El Tiempo. *Tübingen: Max Niemayer Verlag, 10*, 167-170. <http://books.google.es/books?id=JfgOPwAACAAJ>
- Hernández Navarro, M. Á. (s. f.). John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4'33". *Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia*, 14.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* (M. Cubí (Ed.)). Paidós.
- MARIA FERNANDA CARDOSO STUDIO. (s. f.). Recuperado 4 de septiembre de 2021, de <https://mariafernandacardoso.com/es/>
- Menkman, R. (2011). *The Glitch Moment(um)* (G. L. and S. Niederer (Ed.)). Institute of Network Cultures.
- Nery, D. E. F.-D. D. de. (2012). *Fotografía e identidad social: retrato, foto carné y tarjeta de visita. Quórum Académico, Vol. 9, No. 1, 2012*. Red Universidad del Zulia.
- Olivari, M. C. (2017). La fotografía como construcción identitaria: operaciones y desplazamientos en la serie 'Bajo el sol negro' de Milagros de la Torre. En *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones*, (pp. 90-100). Editora, Universidad Nacional del Rosario.
- Robles, J. C. (2014). Estética del encuentro en el entorno urbano. *Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga.*, 0-359.
- Serber, M. (2021). *Rostros Mixtos y Humanas. Dos proyectos fotográficos latinoamericanos que piensan la identidad a partir de la puesta en valor de la diversidad cultural. 51(1)*, 1-15.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (S. E. Generales (Ed.)). Alfaguara.
- Sztajnszrajber, D. (s. f.). *Heidegger. Por Darío Sztajnszrajber - YouTube*. Recuperado 26 de agosto de 2021, de https://www.youtube.com/watch?v=RHJH35jPJ3w&ab_channel=FacultadLibreThomasRuff
- Thomas Ruff. Retrato. 1989 / MoMA*. (s. f.). Recuperado 1 de septiembre de 2021, de https://www.moma.org/collection/works/50870?artist_id=6982&page=1&sov_referer=artist
- Urquieta Robles, L. (2016). Historias en tránsito. *AusArt, 4(2)*, 113-126.
<https://doi.org/10.1387/ausart.17107>
- Vattimo, G. (1998). *Introducción a Heidegger*. Gedisa.
- Vertedor-romero, J. A. (2020). *Un análisis transversal de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda*.

ANEXOS

Cronograma de desarrollo y Planificación



Presupuesto

Entretela	50€
Cola natural.....	5€
Hilo blanco grueso.....	2€
Tornillería.....	4€
Papel japonés.....	30€
Disolvente de pintura.....	10€
Lino blanco.....	8€
Cartón.....	5€
Papel blanco.....	5€
Embalaje reutilizable.....	10€

Equipos provistos por la Universidad de Málaga:

CámaraRéflex.....	
Micrófono.....	
Grabadora.....	
Proyector.....	
Trípode.....	
Total.....	138€

Anexo 1

Tabla 1 (Urquieta Robles, L. (2016). Historias en tránsito. *AusArt*, 4(2), 113-126. <https://doi.org/10.1387/ausart.17107>)

Cuestionario	
1.- Motivos por los que emigró	13.- Por qué Barcelona
2.- Tiempo que lleva residiendo aquí	14.- Cuales eran tus metas al emigrar
3.- Vino solo o acompañado	15.- Que lo motiva a construir su vida aquí
4.- Que recuerda de la despedida	16.- Crees que las has conseguido
5.- Fue a por los suyos	17.- Sientes que la comunidad catalana los ha acogido positivamente
6.- Cuales fueron las mayores dificultades al venir a España	18.- En que aspectos y/o actitudes los ha percibido
7.- Sintió desprotección las primeras semanas de llegado a España	19.- Siente apoyo por parte de las autoridades catalanas en la inserción en la sociedad
8.- Fue recibido por alguien	20.- Desea volver
9.- Que sucedía social y políticamente en su país de origen	21.- Tiene fotos de sus familiares
10.- Ha podido regresar a su país	22.- Cual es la relación con éstas fotografías
11.- Nota cambios importante en lo político y social	23.- Que tan a menudo se contacta con sus familiares
12.- Siente que ganó/perdió algo al momento de emigrar	24.- Agregarías otra pregunta al cuestionario

Tres partes

A- FORMULARIO

Nombre
edad
género
sexo
nacionalidad
ocupación
ID
signo zodiacal
zodiaco chino?
origen étnico
peso
estatura

B- DIÁLOGO

¿Hace cuánto tiempo vives en España?
¿En cuántos lugares has vivido? ¿Con quién?
¿Qué te movió a venir?
¿Qué ha cambiado en tu vida desde entonces?
-Modo de relacionarse
-Amigos
-Familia
-Hábitos alimenticios
-Pasatiempos

¿Ha afectado el periodo de cuarentena y la pandemia a tu situación en España?
¿Has sido víctima de racismo en España?
¿En otros lugares? ¿Cómo ha sido?
¿Qué es la patria?
¿Cómo es el paisaje en el que has crecido?
¿Qué es la familia? ¿En dónde está tu familia?
¿Cuál es tu lengua materna? ¿Hablan otras lenguas?

PARTE C-ELABORACIÓN DE UN AUTORRETRATO

¿Cuál es tu color favorito?
¿Cuál es tu comida favorita?
¿Cuál es tu clima preferido?

Teniendo en cuenta lo que has contado ¿con que animal o ser vivo no humano te identificarías?

¿Qué te hace pensar la frase “anidar en el viento”?

Anexo gráfico



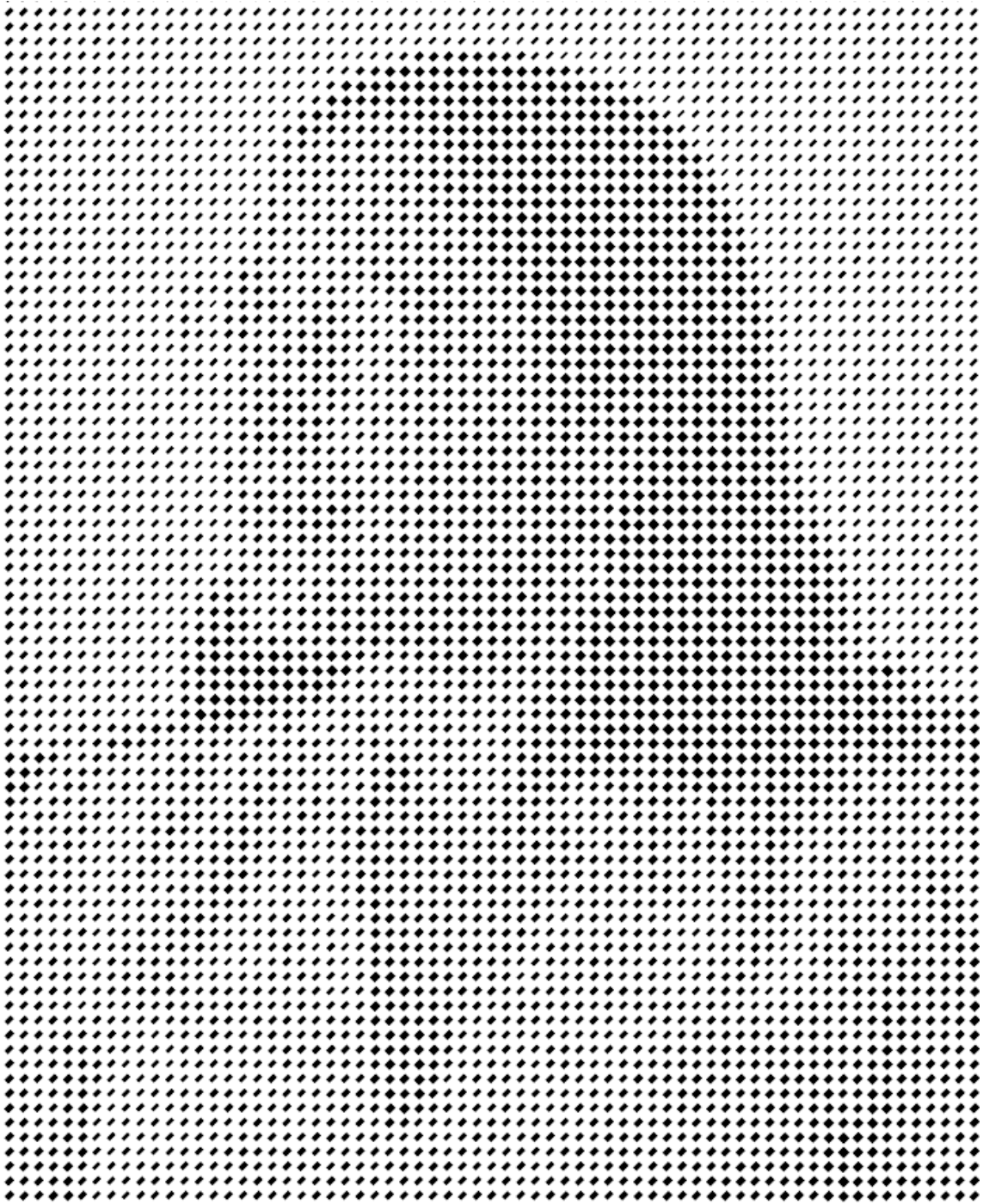
Fotografía 1. Anidar en el viento. (Detalle)

Imagen vectorial reactiva. vvvv



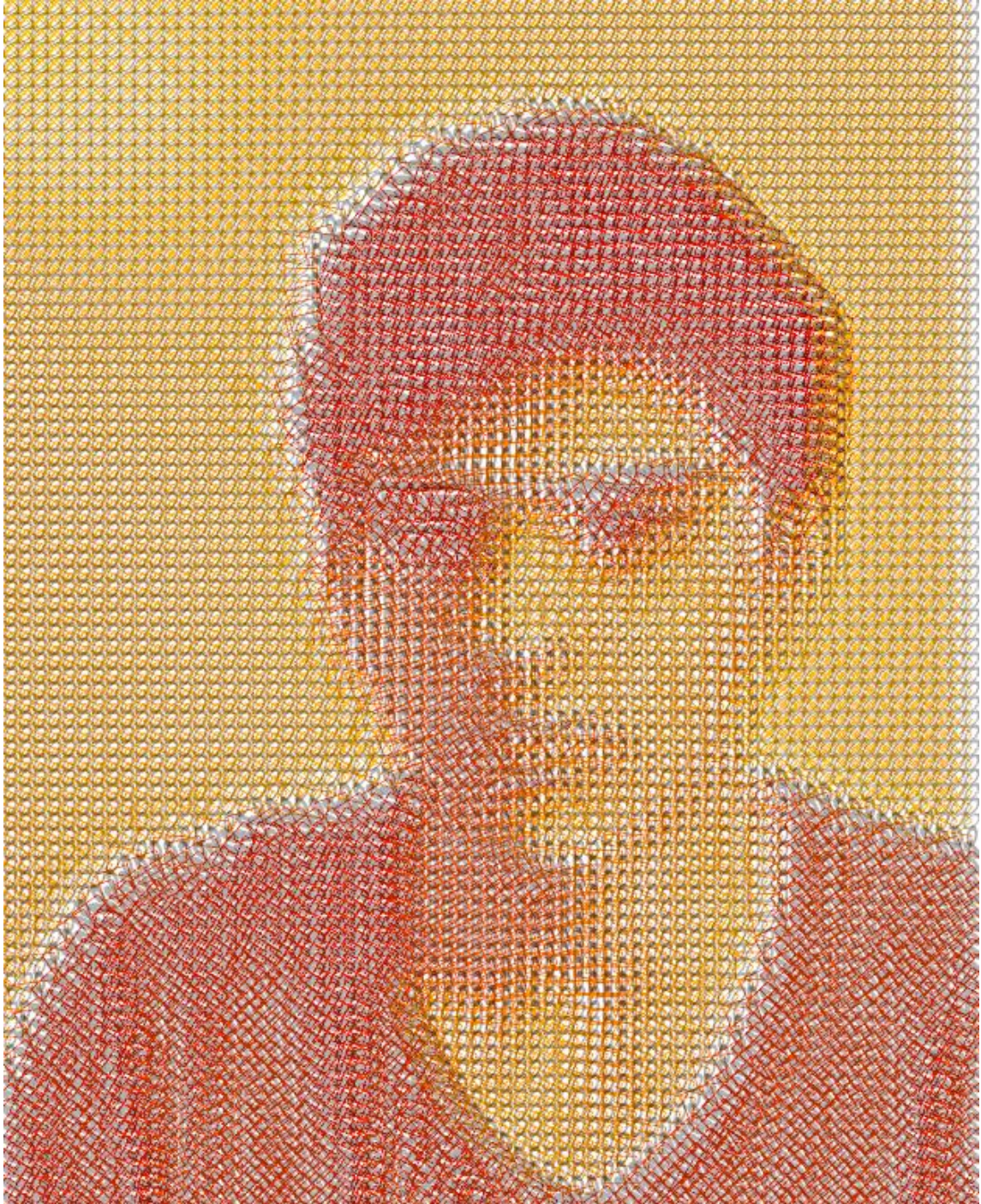
Fotografía 2. Anidar en el viento. (Detalle)

Imagen vectorial reactiva. vvvv



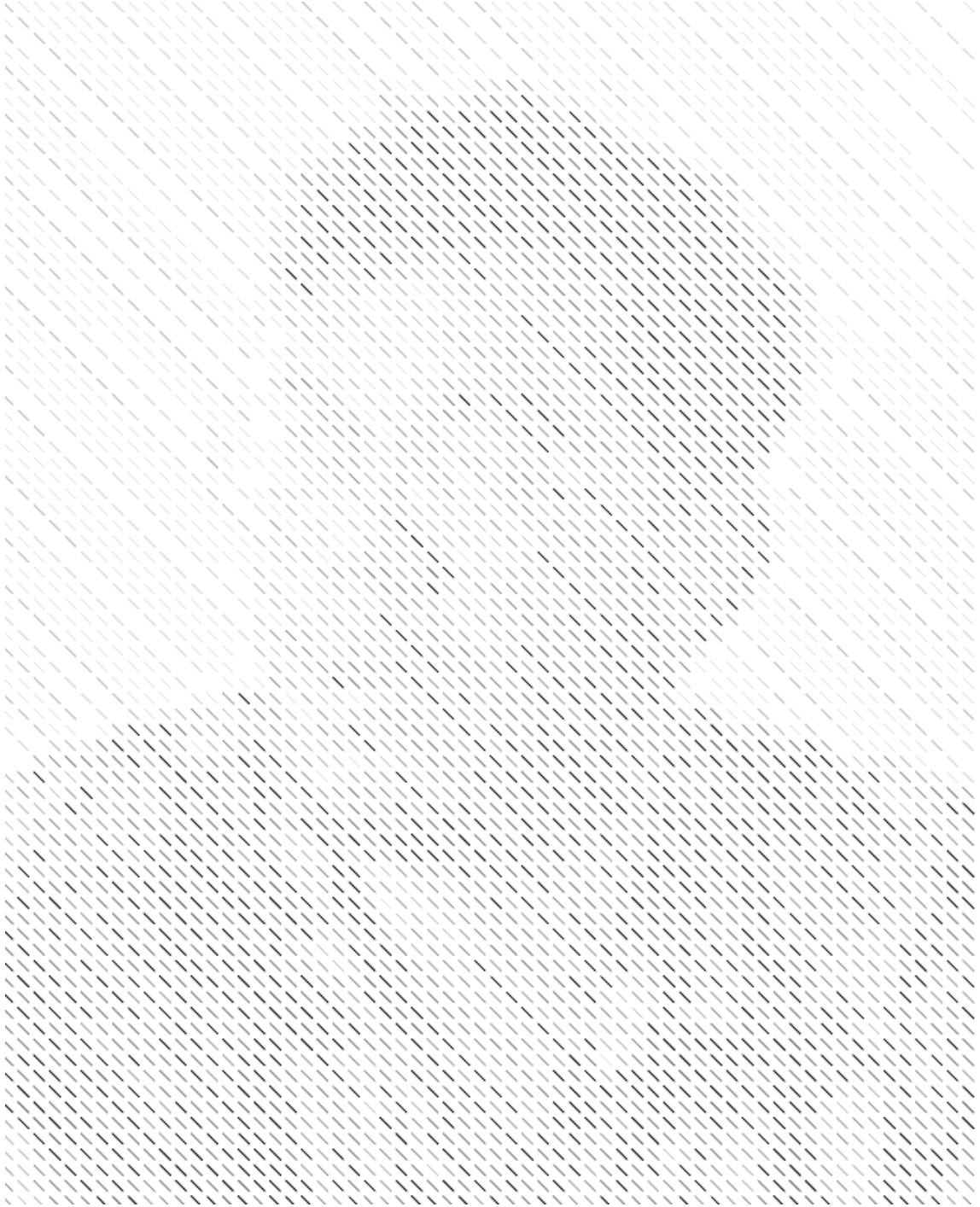
Fotografía 3. Anidar en el viento. (Detalle)

Imagen vectorial reactiva. vvvv

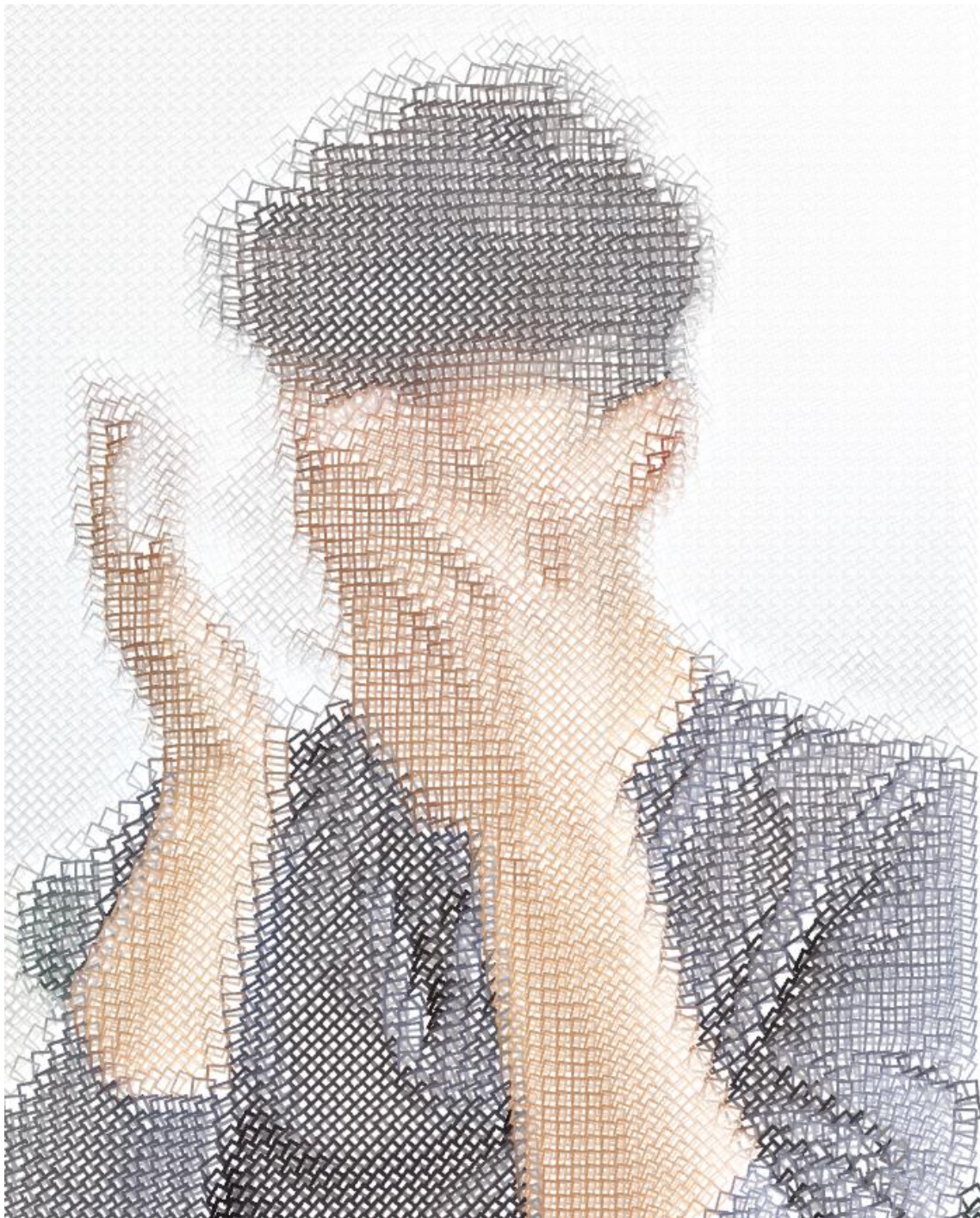


Fotografía 4. Anidar en el viento. (Detalle)

Imagen vectorial reactiva. vvvv



*Fotografía 5. Anidar en el viento. (Detalle)
Imagen vectorial reactiva. vvvv*



*Fotografía 6. Anidar en el viento. (Detalle)
Imagen vectorial reactiva. vvvv*