

Decir casa, cielo, bosque.

*Ensayo sobre la habitabilidad del mundo
en los límites de la visualidad.*



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

·Universitat Politècnica de València·
·Facultat de Belles Arts de Sant Carles·
·Programa de Doctorado en Arte:
Producción e Investigación·

València, octubre de 2021

Tesis doctoral presentada por: Alejandro Granero Ferrer

Dirigida por: Dr. Miguel Molina Alarcón
Dr. Elías Miguel Pérez García

Quisiera agradecer su ayuda a:

M. M. M.
R. M. E.
M. C. J. L.
M. S. M. M.
M. A. M. M.
C. C. S. S.
C. M.

RESUMEN

La presente tesis doctoral, titulada *Decir casa, cielo, bosque. Ensayo sobre la habitabilidad del mundo en los límites de la visualidad* aglutina la investigación llevada a cabo durante el período comprendido entre febrero de 2018 y julio de 2021. Esta investigación se inscribe en la práctica artística, por lo que recoge diferentes procesos, gestos y proyectos desarrollados durante estos años. Partiendo de nuestra condición de “habitantes del afuera” y “hablantes del decir” hemos transitado diversas realidades cuya aprehensión resulta imposible de llevar a cabo por medio del ver. A lo largo del trabajo hemos constatado la imposibilidad de acceder a un acontecer puro, abordando este hecho a partir de la distancia insalvable entre mundo y lenguaje. Una brecha que ha sido trabajada, especialmente, en base a la configuración visual de la realidad y al privilegio del sentido de la vista en nuestro contexto cultural. A través del estudio de las visualidades hegemónicas occidentales hemos atendido a la crisis de la epistemología visual y al asentamiento de una falla en el conocimiento visual del mundo. De alguna manera, ello nos ha permitido preguntarnos por otras formas de habitabilidad que comprendan estos factores. Para llevar a cabo este planteamiento hemos construido un relato fragmentario en el que proponemos formas de articular lo que escapa al ver y en el que exponemos los diferentes procesos

artísticos llevados a cabo. Todo ello se expone en relación con determinados enunciados de los regímenes visuales que ordenan y configuran nuestra mirada. La forma en la que este relato fragmentario ha sido construido trata de no preconfigurar el sentido de la investigación desde un marco conceptual previo. En este mismo sentido, el relato no busca alimentar diferenciaciones binarias entre teoría y práctica o entre creación y no-creación, artístico y no-artístico. La escritura empleada no se da al margen del propio trabajo, sino que, como parte del mismo, busca privilegiar la naturaleza variada del relato y la pluralidad de voces y procesos que han intervenido en la investigación. En definitiva, a través de múltiples textos, procesos y experiencias hemos podido explorar otras lógicas visuales al margen de los principios de claridad, transparencia y legibilidad. Ello nos ha permitido desarrollar un ejercicio de investigación en base a la práctica artística, ensayando diferentes formas de habitar, aprehender, decir y ver el mundo.

Palabras clave:

práctica artística, visualidades hegemónicas, habitar, decir, ver.

RESUM

La present tesi doctoral, titulada *Dir casa, cel, bosc. Assaig sobre l'habitabilitat del món en els límits de la visualitat* aglutina la investigació duta a terme durant el període comprés entre febrer de 2018 i juliol de 2021. Aquesta investigació s'inscriu en la pràctica artística, per la qual cosa recull diferents processos, gestos i projectes desenvolupats durant aquests anys. Partint de la nostra condició d'“habitants dels afores” i “parlants del dir” hem transitat diverses realitats, l'aprehensió de les quals, resulta impossible de dur a terme per mitjà del veure. Al llarg del treball hem constatat la impossibilitat d'accedir a un esdevindre pur, abordant aquest fet a partir de la distància insalvable entre món i llenguatge. Una bretxa que ha sigut treballada, especialment, sobre la base de la configuració visual de la realitat i el privilegi del sentit de la vista en el nostre context cultural. A través de l'estudi de les visualitats hegemòniques occidentals hem atés la crisi de l'epistemologia visual i l'assentament d'una falla en el coneixement visual del món. D'alguna manera, això ens ha permés preguntar-nos per altres formes d'habitabilitat que compreguen aquests factors. Per tal de dur a terme aquest plantejament hem construït un relat fragmentari en el qual proposem maneres d'articular allò que escapa al veure i on exposem els diferents processos artístics duts a terme. Tot això s'exposa en relació amb determinats enunciats dels règims visuals que ordenen i configuren la nostra mirada. La forma

en la qual aquest relat fragmentari ha sigut construït tracta de no preconfigurar el sentit de la investigació des d'un marc conceptual previ. En aquest mateix sentit, el relat no busca alimentar diferenciacions binàries entre teoria i pràctica o entre creació i no-creació, artístic i no-artístic. Així mateix, l'escriptura emprada no es dona al marge del treball, sinó que, com a part d'aquest, cerca privilegiar la naturalesa variada del relat i la pluralitat de veus i processos que han intervingut en la investigació. En definitiva, a través de múltiples textos, processos i experiències hem pogut explorar altres lògiques visuals al marge dels principis de claredat, transparència i llegibilitat. Això ens ha permés desenvolupar un exercici d'investigació sobre la base de la pràctica artística, assajant diferents maneres d'habitar, aprehendre, dir i veure el món.

Paraules clau:

pràctica artística, visualitats hegemòniques, habitar, dir, veure.

ABSTRACT

This doctoral thesis, entitled *Saying home, sky, forest. Essay on the habitability of the world at the limits of visibility* brings together the research carried out during the period between February 2018 and July 2021. This research is inscribed in the artistic practice, so it gathers different processes, gestures and projects developed during these years. Starting from our condition of “inhabitants of the outside” and “speakers of saying”, we have traversed different realities whose apprehension is impossible to carry out by means of seeing. Throughout the work we have noted the impossibility of accessing a pure happening, approaching this fact on the basis of the unbridgeable distance between world and language. A gap that has been worked on, especially on the basis of the visual configuration of reality and the privilege of the sense of sight in our cultural context. Through the study of Western hegemonic visualities, we have attended to the crisis of visual epistemology and the establishment of a failure in the visual knowledge of the world. In a way, this has allowed us to ask ourselves about other forms of inhabitation that harbour these factors. In order to carry out this approach, we have constructed a fragmentary narrative in which we propose ways of articulating that which escapes seeing and in which we expose the different artistic processes carried out. All of this is presented in relation to certain statements of

the visual regimes that order and configure our gaze. The way in which this fragmentary account has been constructed tries not to preconfigure the meaning of the research from a previous conceptual framework. In this same sense, the narrative does not seek to feed binary differentiations between theory and practice or between creation and non-creation, artistic and non-artistic. The writing employed does not occur at the margins of the work itself, but rather, as part of it, seeks to privilege the varied nature of the narrative and the plurality of voices and processes that have been involved in the research. In short, through multiple texts, processes and experiences, we have been able to explore other visual logics outside the principles of clarity, transparency and legibility. This has allowed us to develop a research exercise based on artistic practice, testing different ways of inhabiting, apprehending, saying, articulating and seeing the world.

Keywords:

artistic practice, hegemonic visualities, inhabiting, saying, seeing.

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	13
<i>Notas Primeras</i>	31
<i>Sumario de contenidos</i>	161
<i>Notas Segundas</i>	167
<i>Sumario de referencias</i>	237
<i>Notas Terceras</i>	245
<i>Conclusiones</i>	293
<i>Bibliografía</i>	323

INTRODUCCIÓN

Algún tiempo antes de iniciar esta tesis empecé a cuestionar mi propia mirada. Por aquel entonces empecé también a sentirme apelado por una serie de discursos que apuntaban a la necesidad de escapar de ciertas lógicas hipervisuales¹. Unos textos de los que se desligaba una invitación por decrecer y desacelerar la efervescente producción visual, por inventar otras formas de estar en el mundo al margen de esa sobreexposición.

Algunas de estas formas habían sido ya apuntadas por ciertas prácticas artísticas que, a partir de la década de los sesenta, desarrollaron diversas estrategias con las que afrontar una incipiente fatiga visual. Sin duda, muchas de estas estrategias influenciaron la forma de acercarme a la práctica artística, la investigación y la propia escritura.

Todo ello me condujo al progresivo abandono de unas posiciones escoradas hacia lo prospectivo para aterrizar, poco a poco, en lugares más parciales, informes y difíciles de visibilizar. Transitarlos conllevó una readaptación de la mirada, pero también de la voz. Así fuimos renunciando, poco a poco, a la pulsión por querer describir con rigor los términos de algo que siempre excedía toda geometría.

¹ Algunos de ellos los podríamos encontrar en textos como *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas* (Baudrillard, 2007), *Generación post-alfa* (Berardi, 2006), *La sociedad de la transparencia* (Byung-Chul 2013), *La máquina de Visión* (Virilio, 1989) o *Estética de la desaparición* (Virilio, 1998).

Tomando como punto de partida la elaboración de un marco teórico preliminar en el que nos ocupábamos de los enunciados que ordenan nuestros modos de ver, decidimos proseguir nuestra investigación mediante el ensayo de diversas prácticas artísticas. Nuestro trabajo se encaminó así hacia otras formas de relación con aquellas realidades no configurables desde las posiciones hegemónicas de los regímenes de visualidad.² Entrelazado con ello, quisimos incorporar a la línea de trabajo el interés hacia aquellas otras formas de habitar el mundo que tuvieran la capacidad de albergar en su seno aquellos paisajes ajenos a estos preceptos hegemónicos.

Podríamos decir por tanto que la motivación para iniciar este proceso parte de la inalcanzabilidad de aquellos espacios escotómicos³ que se resisten a su completa cognoscibilidad.

O dicho de otra manera, plantear esta investigación como una vía de explorar las posibilidades de habitar el mundo renunciando a la idea de un acontecer puro.

² Como veremos más adelante, estas posiciones se articularán alrededor de un anhelo de transparencia, claridad, legibilidad, orden, accesibilidad...

³ El término escotómico deriva de "escotoma", que significa un oscurecimiento de la visión. A diferencia de la ceguera, el escotoma referiría la presencia de una mancha de oscuridad o área ciega dentro del campo de visión. El término es utilizado por Lacan dentro de su esquema perceptivo. El uso que aquí hacemos de él lo tomamos de Miguel Ángel Hernández Navarro, quien lo utiliza como punto ciego en la visión para referirse a esa falta, a la existencia de una zona de invisibilidad en la visión que no puede aprehenderse.

Por lo que se refiere al enfoque de esta investigación, si bien hemos apostado por no realizar una jerarquización diferencial entre unos procesos más reflexivos, teóricos o conceptuales y otros más materiales, concretos o tangibles, sí queremos reconocer que nuestra capacidad para ensayar estas imposibilidades se ha visto privilegiada gracias a operar desde la práctica artística. Asimismo, parte del eje discursivo que vertebra la investigación se organiza alrededor de la dimensión epistemológica que rige todo régimen de visualidad, imbricado necesariamente con todo régimen de saber.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Lo primero que quisiéramos remarcar acerca de los objetivos que nos hemos planteado en este trabajo es que más que responder a determinados interrogantes, buscan abrir la respuesta en su propio cuestionamiento. Más que generar resultados, buscan generar pliegues, sobrevolar incertidumbres, circundar opacidades. Por ello, nuestro objetivo general ha sido el de ensayar voces y procesos que, a través de la escritura y la práctica artística nos permitan transitar esas imposibilidades a las que referíamos líneas arriba. Un objetivo que podría enunciarse como:

- Ensayar algunas imposibilidades del ver a través de la práctica artística y la escritura.

Para poder llevar a cabo este objetivo hemos diseñado un relato fragmentario que recoja la investigación realizada. La forma en la que este relato se articula conforma un conjunto de notas en las que damos cuenta de los múltiples procesos planteados.

A partir de aquí planteamos otros objetivos específicos, asociados a las diferentes partes en las que se estructura la investigación.

- En primer lugar nos planteamos articular un relato en el que exponer y relacionar los diferentes procesos artísticos con determinados enunciados de los regímenes del ver. Aquí también nos preguntamos por otras formas de habitabilidad que tengan en consideración la condición escotómica inherente al acto de aprehender la realidad.
- En segundo lugar nos ocupamos de explorar ciertos juegos de nominación con los que conceder hallabilidad a aquellos paisajes en relación a la distancia abierta entre mundo y lenguaje.
- En tercer lugar nos proponemos analizar la configuración de algunos de los regímenes que ordenan nuestro ver, poniendo el foco en sus principios hegemónicos y en el funcionamiento de sus lógicas internas.

MARCO TEÓRICO

El marco en el que se contextualiza esta investigación se ocupa, mayormente, del estudio de los regímenes de visualidad. Así, nuestro enfoque se centra en diversas fuentes⁴ que analizan los modos de ver en determinados contextos de nuestra cultura⁵. Uno de los elementos centrales recae en la crisis de la visión de finales del siglo XVIII y principios del XIX, heredera de los modos de ver premodernos que habrían asentado la base de la metafísica occidental y de la epistemología moderna. La visualidad resultante quedará incompleta y agujereada por la existencia de múltiples escotomas ligados a las tecnologías políticas del cuerpo. De esta manera, nos ocupamos de la manera en la que ciertos modos de ver se constituyen y cómo la configuración del observador se rige por diferentes fenómenos que lo definen en función de unas relaciones específicas.

⁴ Algunas de estas fuentes las encontramos en textos como *Una introducción a la cultura visual* (Mirzoeff, 2003), *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Jay, 2007) o *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX* (Crary, 2008a).

⁵ Nos referimos a la cultura occidental, entendiendo la problemática que el término “occidental” o “cultura occidental” conlleva implícita, en tanto relación de poder a través del conocimiento como fundamento para la dominación respecto al otro. Occidente expide verdad al tiempo que habla por el otro, por lo que podríamos afirmar que occidente ve por el otro y se apropia de su visión. No obstante, el desarrollo de este debate queda al margen de este trabajo, por lo que dentro de esta problematización del término podemos concretar que nuestra adscripción al marco occidental está motivada no sólo por el área geográfica de estudio, sino por los fundamentos del pensamiento correspondientes a la tradición europea sobre los que se ha construido la noción de lo “occidental”

Digamos que a rasgos generales, este es el esquema del marco teórico en el que se inscribe la presente investigación.

A modo de paréntesis podemos señalar que este marco llegó a ser materializado en un texto donde además de estas cuestiones también tratamos algunos de los aspectos relativos a la reconfiguración de los modos de ver en función de las tecnologías de la imagen digital y sus nuevas lógicas de circulación. No obstante, finalizada su redacción sentimos la necesidad de encontrar otro encaje para el texto que estuviera más parejo y equilibrado respecto a las otras partes del trabajo en las que se desarrollaba la práctica artística. Para integrar el material de este marco dentro de la tesis se tomaron dos decisiones. Por una parte reducir su extensión y reordenar algunos de los contenidos entrelazados con los procesos artísticos para hacerlos dialogar; y por la otra, elaborar un apartado en el que exponer este contexto “teórico”. De esta manera, dejamos reservados para futuras investigaciones aquellos aspectos que se alejaban demasiado del conjunto de la investigación y nos quedamos con aquellos mayormente relacionados con la dimensión epistemológica de la visualidad y la definición de las lógicas hegemónicas.

METODOLOGÍA

Aunque ya hemos dejado apuntadas algunas consideraciones metodológicas, quisiéramos detenernos aquí para exponer de manera más amplia las principales decisiones tomadas a este respecto.

Es común encontrar un planteamiento en el campo de la investigación artística que apuesta por un modelo donde los contenidos están estructurados jerárquicamente en torno a una primera parte que actuaría a modo de cuerpo teórico o conceptual de la exégesis, donde se introducirían y contextualizarían los conceptos clave de la investigación. Seguidamente encontraríamos una revisión de los precedentes clave en el campo de la práctica que servirían para comprender las relaciones entre estos precedentes y la práctica realizada. Por último encontraríamos una tercera parte donde se describiría el proceso de la práctica y donde encontraríamos los métodos y los trabajos creativos que conforman la investigación (Hamilton y Jaaniste, 2010).

Sin embargo, nuestra posición se ha organizado en base a otras necesidades como la de dejar que el texto se desarrolle sin la presencia previa de un marco que pretenda dar las claves para su desciframiento. Apostamos por tanto por una estructura que permita, de alguna manera, transitar el texto sin preconfigurar

ni delimitar sentidos. Nuestra posición responde, asimismo, a la necesidad de no alimentar una diferenciación binaria entre procesos teóricos y prácticos, creativos y no-creativos, artísticos y no-artísticos... Esto es, la necesidad de no entender algo así como la “práctica” desde algo así como lo “teórico”.

Debido a estas necesidades decidimos destinar las dos primeras partes al relato de la investigación, entrelazando los diversos procesos y materiales que han intervenido en su desarrollo. Aparecen por tanto los proyectos realizados en conjunción con las diferentes idas y venidas que han permitido llegar a ellos y viceversa; mostrando las reflexiones, lecturas y consideraciones que estos proyectos han permitido explorar.

Tras el planteamiento de estas dos primeras partes llegamos a una tercera parte que enmarca, en el campo de los regímenes visuales, el conjunto de la investigación. Allí la lectura de las partes previas puede ser completada con un texto que se despliega, no como una clave con la que descifrar lo anterior, sino como una suma de capas que amplían y complementan la lectura global.

Por otra parte, quisiéramos señalar que el relato de la investigación ha sido redactado mayormente a partir de notas. Es cierto que esta decisión nos ha distanciado de algunas de las premisas convencionales de la ortodoxia académica. Sin embargo, nuestra posición como investigadores nos ha obligado a encontrar una

fórmula propia que no nos limitara en el ejercicio de redactar el “informe” de nuestra investigación. Por el contrario hemos escogido aquellas fórmulas que nos sirvieran para encontrar un encaje satisfactorio con los objetivos planteados.

La naturaleza de estas notas es diversa y a lo largo de ellas encontramos materiales, recursos y referencias poliédricas. La elección de este tipo de escritura fragmentaria se justifica en la capacidad para albergar y reflejar una pluralidad de voces y procesos que intervienen en una investigación de este tipo. Sin duda ello comporta un mayor requerimiento por parte de quienes acceden al texto, pues no se enfrentan a una lectura rectilínea, sino sinuosa y atravesada por los múltiples intersticios que se generan entre las diferentes notas. Creemos que este planteamiento suma en beneficio del discurso propuesto, abriendo las posibilidades de acceder y transitar algo que, por su propia condición, no permite su cerramiento tras unas fronteras claras y delimitadas.

Consideramos por tanto que la narración se teje a lo largo de las diferentes notas, pero también de los vacíos que unen y conectan unas con otras, que hacen reverberar los diferentes elementos comunes al conjunto del texto. Por ello, las notas carecen de título, pues no son elementos cerrados y aislados que puedan articularse como entidades independientes y ajenas al conjunto. No obstante, para facilitar consultas puntuales u otras posibles lecturas hemos realizado un índice alternativo —denominado

“sumario de contenidos”— en el que damos cuenta de los principales conceptos que se desarrollan a lo largo de su desarrollo. Este sumatorio de conceptos funciona como una pequeña esquematización global del texto que permite establecer nuevas conexiones a las ya planteadas.

Por último quisiéramos señalar uno de los elementos que atraviesan el enfoque metodológico y que tiene que ver con la escritura utilizada para desarrollar el informe de esta investigación. Desde nuestra posición es importante entender que no se trata de un vector que se dé en paralelo a la propia investigación, sino que forma parte de ella misma. A lo largo del texto aparecen múltiples voces y registros. Se conjugan así fragmentos más narrativos con otros más convencionales desde el punto de vista academicista. Las referencias a otras autoras y autores se entrecruzan con testimonios y reflexiones en primera persona. No en vano, consideramos que todo es relato y que todo relato no deja de ser una construcción atravesada por ficciones y subjetividades. Pensamos que un lenguaje blindado a los vacíos no es menos ficticio ni menos subjetivo que aquel que no aspira a explicarlo todo, pero seguramente sí sea más angosto que aquellas otras vías que no buscan comprimir sus márgenes, sino abrir, generar un mayor intercambio y espaciar un acercamiento mayor entre la investigación y quienes accedan a su lectura.

ESTRUCTURA DE LOS CONTENIDOS

La estructura de este trabajo se articula, por tanto, alrededor de varias compilaciones de notas que recogen y articulan la investigación llevada a cabo. La decisión de haber escogido esta ordenación del texto obedece, como ya hemos señalado, al planteamiento metodológico. Desglosamos, a continuación, algunas de las claves de cada una de las partes que componen la estructura propuesta.

La primera parte ha sido compilada bajo el título de “Notas Primeras”. En ellas se recoge el relato del grueso de la investigación en su más amplio sentido. Conseguir mostrar los procesos desarrollados en esta fase ha comportado la toma de algunas decisiones específicas. Hemos optado por una narración poliédrica que ya hemos justificado metodológicamente. Además, hemos tenido que decidir cómo mostrar la pluralidad de elementos planteados en el texto. Es habitual que suela darse esa “mostración” acorde a un modelo basado en un informe textual y una figura visual, sin embargo, esta opción no nos satisfacía. Por así decirlo no nos sentíamos cómodos con el principio que requería a toda realidad disponer de una “imagen” para ser corroborada y considerada como tal. Sin embargo, en este punto no se trataba tanto de evitar contradicciones sino de resolver el

encaje de esta mostración. Así, hemos decidido dejar fuera de estas notas toda ilustración, reservándolas para conformar unas segundas notas, y limitando nuestro relato a la narración textual.

Con esas imágenes hemos construido una segunda parte recogida en las “Notas Segundas”. No obstante, conviene introducir un pequeño matiz a este respecto, pues si bien con “imágenes” aquí nos estamos refiriendo a representaciones icónicas en términos puramente visuales, conviene señalar que el término imagen se presta a una mayor complejidad. Siguiendo en ello a Mitchell podemos entender la imagen como un elemento ambiguo con el que denotar tanto un objeto físico, mental o una entidad imaginaria entre otras múltiples concepciones (2017). Cabría entender entonces la imagen como un complejo ensamblaje de elementos, como una situación en la que la propia imagen hace su aparición. Con ello queremos incidir en el hecho de que a lo largo del texto se plantean constantemente imágenes en su más amplia concepción, lo que nos lleva a señalar la presencia de imágenes “verbales”, “imaginarias” o “mentales” en todo el conjunto del trabajo.

Por todo ello, queremos apuntar el uso de “imágenes” en estas notas segundas como figuras ensambladas en términos icónicos. De esta manera, nuestra apuesta en esta segunda parte no responde tanto a ilustrar los proyectos y procesos planteados en la primera, sino a hacer resonar algunos de los conceptos ya expuestos a través de la “imagen”. La manera en la que hemos procedido

incide en cierta imposibilidad de configurar, acceder o aprehender determinadas realidades a partir de parámetros visuales.

Si en las “Notas Primeras” presentamos esa imposibilidad y la desarrollamos a partir de un lenguaje “escrito”, aquí hemos evidenciado esa misma imposibilidad a través de un lenguaje visual y su relación con la palabra. Las imágenes que presentamos allí apuntan a la inaccesibilidad de aquello que supuestamente tendríamos que poder ver. La condición de estas imágenes es por tanto la de no ser capaces de ofrecer aquello que aparentemente muestran para ver. Su presencia como contrapartida visual al texto permite establecer un juego entre la imagen y unos enunciados que resaltan esas tensiones internas. A partir de la fórmula “he aquí” este juego se articula en torno a la nominación de un mundo que, presentado siempre ante los ojos de quien lee, se resiste a su aprehensión. Insistimos con ello también en la imposibilidad de completar y capturar por completo la lectura, en aceptar que hay algo que nos es negado y escapa.

La tercera parte, compilada bajo el título de “Notas Terceras”, ofrece un espacio desde el que complementar la lectura de las partes anteriores. Estas terceras notas se ubican en un plano donde se ofrece una muestra de las lecturas realizadas dentro del estudio preliminar que ya referenciamos. Éstas se nutren de campos como la filosofía, la historia del arte o los estudios visuales con el objetivo de analizar la configuración de los modos de ver en nuestro contexto cultural.

La utilización de las referencias que intervienen en el texto se combina con un registro que busca ser lo más fidedigno a la voz de las autoras y autores citados. La presencia de estas voces ya no busca tanto generar un diálogo entre nuestra voz y otras voces, sino trazar un recorrido esquematizado y asimilable que explique, de manera sencilla, algunas de las claves con las que analizar la configuración de las visualidades hegemónicas en Occidente. Tras la lectura de estas notas, creemos que es posible realizar una comprensión del trabajo con una perspectiva más amplia del conjunto. No obstante, y precisamente por ello, hemos decidido ubicar esta parte tras las anteriores. Para no condicionar una lectura que limitase, a priori, su interpretación y para privilegiar la dimensión artística del relato de la investigación.

I. NOTAS PRIMERAS

He decidido explorar la siguiente investigación a través de la propia escritura, tratando de perseguir hallazgos e incertidumbres.

La voluntad de comenzar este relato obliga a configurar un punto de partida. Ante la imposibilidad de definirlo, toda elección acaba, de alguna manera, validándose a sí misma. Los caminos transitados no se organizan en torno a un nodo central, sino que se entrecruzan en la profundidad de la maraña, generando un sistema de permeabilidad e intercambio. Sirva este intercambio de flujos, este entrecruzamiento de posiciones, para preservar los lugares transitados, especialmente sus áreas de sombra y sus puntos insondables.

Pensando en esa idea de tránsito quisiera traer aquí unas palabras pronunciadas en una comunicación para el IV Congreso de Investigación en Artes Visuales organizado por ANIAV. En ella me ocupaba de la investigación llevada a cabo en el proceso de creación de un proyecto cuyo principal propósito era, de alguna manera, abordar la imposibilidad de colmar desde la plenitud el anhelo de hogar.

La comunicación giraba en torno a la maqueta de un pasillo. Un espacio de paso que se abría al ojo por uno de sus extremos y cuyo punto intermedio estaba marcado por una pequeña lámpara que permanecía encendida durante unos segundos. Durante el intervalo luminoso podía contemplarse el espacio y la clausura del umbral, culminado en una puerta cerrada que frustraba el deseo ocular de querer averiguar lo que se ocultaba tras ella.

La construcción de la maqueta se caracterizaba por un lenguaje mimético que pretendía recrear una experiencia arquitectónica capaz de albergar y generar un afecto de familiaridad. Así, a través del contacto con lo familiar se redirigía la percepción hacia la idea de hogar. Al mismo tiempo se generaba un principio de tensión entre la invitación a adentrarse hacia el hogar que efectuaba el pasillo y la expulsión a la que la puerta cerrada conducía. De manera que el cerramiento se transformaba en la imposibilidad de residir dentro de este espacio. La puerta no conducía sino al mismo umbral, a las puertas de la propia puerta cerrada.

En última instancia, lo que quedaba por ver, y que era aquello que la obra no mostraba, no era sino aquello no-mostrable, inalcanzable e inaccesible. La fuerza de empuje contra el mismo límite. El emerger de esta inalcanzabilidad del hogar, en su sentido más amplio, como forma de expresar el convencimiento de ser únicamente habitando en la intemperie, en un mundo dispuesto como preámbulo.

A modo de cierre resultaba oportuno citar las palabras de Arturo Leyte que señalaban que “no hay un lugar, una figura o un modelo de habitar que sea original frente a otros, porque en general no hay origen y en ese «no haber» reside precisamente el habitar, el desarraigo, la expulsión recurrente.” (en: Heidegger et al., 2015, p.85)

En relación con lo anterior, me vienen a la cabeza las primeras y contundentes líneas con las que Josep Maria Esquirol (2008) comienza su ensayo sobre la vida humana titulado *La penúltima bondad*:

“No nos han expulsado de ningún paraíso. Siempre hemos estado fuera. En verdad, y por suerte, aquí *el paraíso es imposible*. Nuestra condición es la de *las afueras*. Unas afueras muy singulares, pues no están definidas a partir de ningún centro. (...) *La condición humana* es la de las afueras del paraíso imposible.” (p.7)

Desarrollada a lo largo del libro, esta posición apuntaría al abandono de la idea de plenitud como centro en torno al cual pensar la condición humana. Una plenitud que comportaría la anulación de la conmoción, la emoción y el deseo, y consecuentemente conduciría a un aburrimiento inacabable y a una vida sin vida. Esta lógica paradisiaca con la que pensar la condición humana podría esquematizarse en torno a la reconstrucción de “una situación inicial *antes de la caída* (Génesis), llamada «paraíso», o una situación previa a la propiedad privada y al contrato social, denominada «estado de la naturaleza» (Rousseau), o una situación utópica o *posthistórica* que se daría cuando la historia se hubiese completado (Hegel-Kojève)”. (p.15). Una posición desde la que pensar un “inicio absoluto o un final definitivo y perfecto” (p.15) y por tanto entender la vida como un momento intermedio.

Asimilar la intemperie.

Vuelvo a leer la conferencia que Martín Heidegger diera en 1951 en la ciudad de Darmstadt con el título de *Construir, habitar, pensar*. En ella se desarrolla el concepto de espacio a partir de la necesidad de aprender a habitarlo desde una concepción que lo diferencie de su planteamiento cartesiano y de su determinismo científico. El texto nos invita a entender el espacio no desde una perspectiva abstracta, en la que éste sería definido matemáticamente, sino desde una dimensión humanista. Heidegger alcanza así la concepción del espacio no como un objeto exterior o una vivencia interior, no como un añadido o como un además, sino como lo propio del ser humano que reside junto a las cosas. “Los mortales son; esto quiere decir: habitando aguantan espacios sobre el fundamento de su residencia junto a cosas y lugares. Y sólo porque los mortales, conforme a su esencia, aguantan espacios, pueden atravesar espacios”. (Heidegger, 1994, p.138)

En el marco de esta conferencia, el sentido de construir es equiparado al de habitar. Ambos podrían pensarse como un custodiar las cosas en torno a su esencia — para Heidegger, ser sobre la tierra comportaría al mismo tiempo serlo bajo el cielo, en una comunidad de mortales y ante los dioses—. Toda construcción tendría la capacidad para generar espacio. A través suya el espacio se abriría como paraje, haciendo espacio al propio espacio. El espacio sería concebido así como algo espaciado, “algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera” puesto que “la frontera no es aquello en lo que termina algo, sino (..) aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es”. (Heidegger, 1994, p.135-136)

Intento pensar en mi hogar, en ese espacio delimitado por un techo y unas paredes singulares. Me digo a mí mismo que los hogares que habito nunca son míos, que siempre son de los demás. Sin embargo, con un poco de tiempo, uno siempre acaba haciendo propio cualquier rincón. Bastan un par de esquinas.

Anoto en un cuaderno la idea de construir una maqueta de mi casa. Tal vez no sea sino un intento de apropiarme del lugar a través de su construcción.

Volver a la maqueta me hace pensar, de alguna manera, en una suerte de mecanismo por medio del cual, al abordar un mundo empequeñecido, éste se volvería más accesible y permitiría desdibujar las leyes de la distancia y la proximidad.

Después de una búsqueda rápida en Internet, descubro que la etimología de la palabra “maqueta” procede del término *macchia*, que a su vez deriva del término latino *macula*. Pensar la cuestión de la maqueta como dos modos indistinguibles de habitar un mismo lugar. Desde la mancha y desde lo immaculado.

Tradicionalmente, toda maqueta lo ha sido siempre en relación a un espacio de mayores dimensiones. Si la escala es el rasgo definitorio de ese distanciamiento-acercamiento, entonces debe existir algo parecido a unos posibles límites.

Al llegar a casa retomo la idea de construir la maqueta de mi propia casa. Decidido explorar sus límites optando por realizar su construcción en el interior del propio hogar. A partir de aquí, escojo una escala que será imperceptiblemente menor. Digamos que 1:1,001.

Una casa encajada dentro de una casa. Como un extraño juego de imperceptibles dimensiones. Como una sutil variación difícilmente notoria para quien habita entre unas paredes apenas un par de centímetros más pequeñas.

Hasta qué punto su construcción es realizable es algo que pongo en duda. Me preocupan las puertas y las ventanas. Por ahora no se me ocurre manera de solventar la cuestión.

Quizás, detrás de este interés no se halle tanto un acercamiento al hogar sino la pulsión por querer hallarse con su límite. Un intento de dejar atrás el mundo habitable. Una tentación ascética. Una huida de la familiaridad para alejarse de toda mancha humana. Quizás la maqueta no sea sino la construcción de un “refugio al borde del mundo habitable que no ofrece más cobijo que nuestra íntima angustia e inseguridad. He ahí justamente lo más auténtico o íntimo. Su vértigo es su perímetro tan reducido”. (Ruiz de Samaniego et al., 2011, p.28)

Hacia el final de su conferencia, Heidegger incorpora al texto el ejemplo de la casa. Retomando su argumentación sobre la configuración del espacio, nos recuerda que el construir no configura el espacio como extensión medible y cuantificable, sino que “al producir las cosas como lugares, está más cerca de la esencia de los espacios y del porvenir esencial «del» espacio que toda la Geometría y las Matemáticas”. (Heidegger, 1994, p.139)

En un texto de Félix Duque titulado *De cabañas marginales y eremitas intermitentes: sobre la condición de posibilidad del habitar* leo el siguiente recorrido en torno al habitar que transcribo a continuación.

“1) *Habitar* es un verbo transitivo: como ya vimos, sólo se habita de veras estando más allá, dentro o fuera de *sí*: yo habito una casa con (o sin) otros; si tomamos rigurosamente en serio el verso de Persio, veremos que *tecum habita* denota una acción que se anula a sí misma: nadie puede habitar a solas consigo mismo; ese «a solas» delata ya una falta, una privación.

2) Pero, además, *habitar* es locativo: remite en todo caso a un *lugar* (por cierto, *locus* está estrechamente emparentado con el griego *lóchos*: el «lecho», especialmente referido al parto); un lugar en el que *habitualmente* se está y *se es*.

3) Ese lugar en el que se habita *se tiene* y *te tiene*: no son dos “cosas” yuxtapuestas, sino un límite con dos bordes; literalmente, un *con-tacto*.

4) Por consiguiente, el habitar es una acción en la que uno se va haciendo a sí mismo, a fuerza de roces, fricciones, operaciones en las que se va fraguando un entorno.

5) Según eso, el ser del hombre (el único que de veras *habita*) no es algo meramente dado, ni meramente adquirido, sino una acción que se va sedimentando, en la

que el entorno se va convirtiendo en *circunstancias*, o sea en estancias circundantes, en las que uno se siente a sí mismo.

6) Por todo ello, *habitar* es construir, edificar (*aedificare*, esto es: hacer una *aedes*, una *sede*: del griego *hédos*, «morada»).

7) Y, en fin: ¿qué es lo que se construye, qué es aquello en donde uno habita? Ya lo hemos dicho, pero quizá sin profundizar lo suficiente en su sentido: se construyen *lugares*, se habita *en* un lugar. Pero el lugar no es una «cosa», sino el *vacío*, el *espacio* desembarazado, limpio de maleza, de espesura: el receptáculo dentro del cual una vida *tenga lugar*. Pero, como tantas veces se ha insistido ya en ello, ese *vacío* no se da, sin más, sino que se construye *parcelándolo*, *tabicándolo* y *techándolo*. Por eso hablaba antes el lenguaje, de antiguo, de *habeo* y *hápo* como «enlazar». Hacer espacio es ensamblar, conjuntar... vanos, establecer entradas y salidas.” (en: Ruiz de Samaniego et al., 2011, p.49-50)

Más adelante, Duque desarrolla su reflexión sobre el proceder arquitectónico del vaciamiento. Siguiendo el “Libro segundo” del *De architectura* de Vitrubio, presenta el principio de la casa en relación con la posibilidad de un vacío acotado. “Para Vitrubio, este factor de *autolimitación*, este «vaciado» que permitió la habitabilidad procedió de la entraña misma de lo *inhabitable*: la espesura del bosque y la fuerza conjuntada de las tempestades y el viento” (en: Ruiz de Samaniego et al, 2011, p. 57). Pienso ahora en ese vacío que se abre entre ramas, hojas y troncos. Una mancha de vacío como origen del hogar. La casa, así, en línea descendiente de aquel vaciamiento en la espesura del bosque.

Quienes hemos vivido en mi casa familiar sabemos que en sus entrañas se halla la imagen de un bosque. En torno a él hemos crecido, habitado y envejecido.

El gran formato de esta imagen genera una atmósfera inmersiva. Sobre un lienzo de lino imprimado a base de siena tostado se han ido depositando pinceladas, no muy cargadas, en las que predominan los tonos ocres y tierras con algunos matices rojos. La escena, presentada principalmente en los dos tercios superiores, recuerda a aquellas naturalezas románticas de principios del siglo XIX. A ambos lados de un camino se levantan árboles sobre el declive de un terreno boscoso. El centro de la composición, ligeramente desplazado del centro geométrico, se encuentra dominado por una extensa mancha carente de pintura en la que la imprimación todavía está al descubierto. La presencia de esta gran área de oscuridad consigue sujetar y articular la totalidad de la escena en torno a ese gran vaciamiento.

Durante años pensé que era la casa la que albergaba en su interior el bosque. Ahora comprendo que era al revés. Que era el bosque el que construía la casa a partir de su vaciamiento.

Soy mirado por el gran lienzo. Su oscuridad me invita a transitar los caminos del bosque, a perderme alrededor de ese vacío. A través de sus sombras me adentro en los lindes de su propia penumbra.

Frente a este vacío creo enfrentarme de alguna manera a lo escotómico.

Podríamos entender el concepto de “lo escotómico” a propósito de la fractura de la evidencia de lo visible producida con la disolución del paradigma del observador clásico a finales del siglo XVIII. Con la emergencia del nuevo paradigma, el cuerpo del observador se posicionará como productor de su propia percepción. Abandonará su rol pasivo y pasará a definirse como productor de la experiencia a partir de su nueva dimensión fisiológica. En el seno de estas transformaciones, la mirada clínica hacia el interior del ojo desvinculará la percepción de la luz respecto de una fuente luminosa y hallará el punto ciego en el que el nervio óptico se inserta en la córnea. Ello supondrá, en suma, la revelación de una falla y un vacío en el conocimiento visual. Esto es, la presencia de un escotoma, la presencia de una mancha que oculta y no permite colmar la plenitud de la visión.

El paisaje de esta falla, de esta distancia, tan sólo revelaría ese indicio. Una pequeña semiapertura sobre la que orbitaría la atención del ojo y que actuaría a modo de rastro que arrebatara cuanto hay para ver al mismo tiempo que ofrece pistas de que eso mismo ha sido escondido. Visiblemente escondido.

Paisaje y escotoma.

Visto desde su interior, el bosque despliega su dimensión infinita.
Se vuelve catálogo laberíntico.

Leyendo a Ortega y Gasset (1914) en un pasaje de *Las Meditaciones del Quijote* doy con las preguntas que quisiera formularme: “¿Con cuántos árboles se hace una selva? ¿Con cuántas casas una ciudad? Selva y ciudad son dos cosas esencialmente profundas, y la profundidad está condenada de una manera fatal a convertirse en superficie si quiere manifestarse. (...) El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible.” (p.69)

Vuelvo al bosque del lienzo. Salgo del camino en cualquier dirección y asciendo algunos metros por su ladera. Con la ayuda de una cinta delimito un área de unos cuatro metros cuadrados. He aquí un intento de aprehender la dimensión invisible del bosque. He aquí un intento por delimitar lo informe y extenso en una pequeña parcela. Un intento de observar en detalle aquello que no veo.

En su obra *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Svetlana Alpers desarrolla la defensa de una tradición diferenciada del perspectivismo cartesiano como práctica normativa del arte occidental del siglo XVII. A diferencia del contexto italiano, focalizado en las reglas de la perspectiva, el arte del norte de Europa se detendría en la descripción detallada de las superficies. Si bien la fijación del perspectivismo habría privilegiado la representación del propio espacio por encima de los objetos que había en él, el contexto noreuropeo habría exacerbado esa desnarrativización de las representaciones en base a su afán descriptivista. Así, la definición, la concreción y la precisión se perfilarían como epítome de esta tradición a la hora de describir un mundo mucho más objetual, físico y material.

Esta desnarrativización fue clave en la transformación por la que “se pasó de leer el mundo como un texto inteligible (el «libro de la naturaleza») a mirarlo como un objeto observable pero carente de significado” que “Foucault y otros han considerado el emblema del orden epistemológico moderno” (Jay, 2007, p.46). Siguiendo este planteamiento, se entiende la conversión del orden científico en un sistema “ordenado y uniforme de coordenadas lineales abstractas” (p.47), ya no configurado como un escenario narrativo, sino como una superficie hospedante de procesos objetivos. En última instancia —y según Martin Jay— ello abriría el campo visual a una cosmovisión científica, en la que ya “no se interpretaba el mundo desde el punto de vista hermenéutico como un texto divino, sino que lo concebía situado en un orden espacio-temporal matemáticamente regular, lleno de objetos naturales que sólo podían observarse desde afuera con el ojo desapasionado del investigador imparcial”. (Jay, 2003, p.228)

Regreso a la parcela del bosque y empiezo a describir esos metros cuadrados de mundo observable. Me descubro a mí mismo como un observador desplegado frente a una infinidad de objetos regulares y naturales. Construyo una arquitectura nominativa en la que albergar esta parcela del mundo. Un archivo laberíntico con infinitos taxones, categorías, órdenes, clases, claves, divisiones y subdivisiones.

Me vienen a la mente estas palabras de Juan Martín Prada (2018) en las que reflexiona acerca de ciertas realidades incapacitadas para poseer una imagen y acerca de la inviabilidad de elaborar esa imagen en función de su dimensión: “(..) son infinidad los proyectos que han apostado por prácticas casi paródicas de representación de lo innumerable, o de lo que difícilmente podría ser reducido a una imagen, de lo que aquel imposible mapa a escala 1:1 imaginado por Borges en su breve texto —*El rigor de la ciencia*— sería, desde luego, paradigma”. De lo que en definitiva se trataría sería de “conceder hallabilidad a las imágenes, en lo que podría ser sarcásticamente interpretado como una vuelta a ancestrales juegos de nominación de lo visible” (p.21).

Intentar definir cualquier tipo de taxonomía se vuelve una tarea de gran complejidad en la que hay que atender a la diferenciación de los elementos presentes pero también a la forma de expresar esa diferenciación. La multiplicidad de criterios hace que, por ejemplo, nominar cada una de las rocas encontradas se convierta en un abanico de infinitas posibilidades. Estas podrían ser ordenadas por colores, por composición, por dureza, por parecido entre ellas, por presencia de organismos vivos sobre su superficie, por tamaño, por edad geológica, por el nivel de erosión al que han sido sometidas, por el número de aristas que presentan, por su densidad, por la profundidad a la que se encuentran, etc. Y dentro de cada una de estas categorías podrían definirse tantísimas otras subcategorías. Cuáles de ellas presentan una mayor homogeneización cromática, cuáles de ellas presentan tonos fríos y cuáles tonos cálidos, cuáles de ellas presentan algún elemento cromático ajeno a su rango medio, cuáles de ellas son metamórficas y dentro de estas cuáles son foliadas y cuáles no foliadas, cuáles de estas últimas son corneanas, cuarcitas o serpentinitas, etc. Arbitrariamente podríamos seguir profundizando a cada nivel y abrir otros tantos. Distinguir cuántas especies vegetales encontremos. Y desde ahí desplegar un mapa de angiospermas, gimnospermas, espermatofitas, monilófitas, licófitas, pinófilas, traqueófitas, eufilófitas, etc. Desplegar categorías paralelas acordes al grado de descomposición de las hojas sobre el suelo, a su posición respecto a los puntos cardinales, a su pertenencia a ramas cuaternarias,

terciarias, secundarias y primarias y a su vez cuáles de estas presentan ramos acrotómicos, mesotómicos o basitómicos. Y desde ahí pasar tal vez a atender al número de insectos que habitan sobre la superficie foliar. Cuántos de estos sobre su anverso y cuántos sobre su reverso. Cuántos de ellos presentan aparatos bucales masticador, cuántos masticador-lamedor, cuántos chupador, cuántos cortador-chupador, etc.

Haciéndose eco de Georg Simel en *Filosofía del paisaje*, Josefina Gómez Mendoza señala que “«nuestra consciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje». Es nuestro concepto unificador el que conforma el paisaje: (...) «El material del paisaje, tal como lo suministra la mera naturaleza es tan infinitamente múltiple y cambiante de un caso a otro, que también serían muy variables los puntos de vista y las formas que encadenen esos elementos en una unidad de sensación». Para Humboldt es una «temeridad» descomponer el mundo físico en sus diversos elementos: «porque el gran carácter de un paisaje, y toda la escena imponente de la naturaleza, depende de la simultaneidad de ideas y de sentimientos que agitan al observador». El poder de la naturaleza se revela en el cuadro, como conexión de impresiones y de emociones cuyos efectos se manifiestan en una vez. Es el cuadro conjunto el que caracteriza al paisaje. El sentimiento del paisaje significa precisamente lo general de ese paisaje, no la sensación efímera ni lo que corresponde a algún elemento particular del mismo. El sentimiento moderno de la naturaleza se concreta pues en paisajes. Los paisajes son particulares y delimitados, la parte de un todo más amplio que se convierte en «totalidad independiente» (en: Ansón et al., 2008, p.16).

Recojo cinta y abandono mi posición en el bosque. Me retiro a pie del camino para comprender la imposibilidad de su paisaje. Vuelvo a Ortega y Gasset (1914) y leo: “Desde uno cualquiera de sus lugares es, en rigor, el bosque una posibilidad. (...) Lo que del bosque se halla ante nosotros de una manera inmediata es sólo pretexto para que lo demás se halle oculto y distante” (p.71). Y más adelante sigue: “Los árboles que antes veía serán sustituidos por otros análogos. Se irá el bosque descomponiendo, desgranando en una serie de trozos sucesivamente visibles. Pero nunca lo hallaré allí donde me encuentre. El bosque huye de los ojos. (...) El bosque está siempre un poco más allá de donde nosotros estamos. De donde nosotros estamos acaba de marcharse y queda sólo su huella aún fresca. (...) Los árboles no dejan ver el bosque, y gracias a que así es, en efecto, el bosque existe. La misión de los árboles patentes es hacer latente el resto de ellos, y sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque” (pp.70-72).

De alguna manera, todo ello me recuerda a la noción benjaminiana del “inconsciente óptico”, que definiría la capacidad para ver más allá de lo que conscientemente sabemos que estamos viendo. Una desigualdad entre el espacio de lo visible y el de lo cognoscible que en definitiva permitiría alcanzar un conocimiento ubicado en la ceguera y en la no-visibilidad.

Se desvanecen los paisajes. Unos sustituyen a los anteriores. Todo se ha vuelto superficie y ha quedado reducido a una masa informe de colores.

Por más alto que lleguen nuestros ojos, el horizonte siempre avanza con nuestra ascensión. La lejanía se vuelve límite, frontera innegociable. Sin embargo, la posibilidad de contemplarla en su forma liminal se traduce en la posibilidad de poder narrarla, de poder darle un nombre. Y es a través de esta determinación como adquiere su presencia. Pero al mismo tiempo, ese decir se convierte en un hacer decir, como si al pronunciar la lejanía la obligáramos a devolvernos la palabra, a manifestarse en el eco, a afirmarse a sí misma.

En su *Tratado de la lejanía*, Antonio Prete (2010) señala que “contar la lejanía es conferir presencia a lo que a la presencia escapa. Pensar la lejanía es proporcionar una configuración y un ritmo a lo invisible, una lengua a lo inalcanzable. Dar cabida a lo extremo” (p.13). Es así como Prete relaciona la lejanía con la línea del horizonte en tanto emplazamiento en el que lo lejano “se hace presente, sin dejar de ser lejanía, bajo la forma de límite”. (p.57)

Encuentro una serie de fórmulas matemáticas que permiten calcular a qué distancia se encuentra el horizonte. Una de ellas se basa en el teorema de Pitágoras, de manera que sabiendo el radio del planeta Tierra — considerando este cuerpo como una esfera perfecta— y conociendo la altura del punto de observación, es posible deducir la distancia desde ese punto hasta el punto del horizonte. El resultado de estas deducciones puede expresarse según la ecuación

$$d = \sqrt{2rh + h^2}$$

donde r es el radio de la tierra y h la altura del observador. No obstante, para distancias donde la altura del observador es considerablemente menor que el radio de la tierra (6371 km) —lo cual es válido para cualquier punto de la superficie terrestre e incluso para cualquier vuelo comercial— puede despreciarse la suma final relativa a la altura del observador. De manera que la fórmula restante puede expresarse como

$$d = \sqrt{2rh}$$

Hay que tener en cuenta que cuando el valor de h es significativo respecto a r , la aproximación de la ecuación simplificada pierde su validez.

Entro en la Wikipedia y leo acerca del efecto de refracción de la luz en relación a la distancia a la que se encuentra el horizonte. Allí se señala que si la Tierra careciese de aire, las ecuaciones a las que anteriormente hacíamos referencia serían perfectamente válidas. Sin embargo, debido a que la Tierra posee una atmósfera, cuya densidad varía en función de la temperatura y la presión, la apariencia del horizonte se ve afectada por la variación de grados en los que la luz es refractada. Así, cuando las masas de aire enfriado se encuentran en capas bajas o cercanas a la superficie del agua o la tierra, la refracción provoca que la dirección de la luz se vea refractada hacia abajo, lo que posibilita a su vez que la luz siga viajando por la superficie durante algunos kilómetros más. Esto puede provocar un aumento de la distancia real del horizonte respecto a la calculada exclusivamente de manera geométrica. Así, en condiciones atmosféricas estándar, la diferencia respecto a los cálculos podría suponer aproximadamente una variación del 8%. Ello se podría traducir en el incremento que un observador de 1,70 metros de altura experimentaría al llegar a visualizar la lejanía más allá de la lejanía, concretamente unos 300 metros más allá de lo que sus ojos alcanzarían a ver en ausencia de aire.

Según el método integrado, y sabiendo el perfil de densidad de la atmósfera, es posible calcular la distancia del horizonte teniendo en cuenta la refracción atmosférica a partir de

$$d = R_E (\psi + \delta)$$

donde R_E es el radio de la tierra, ψ es la distancia del horizonte y δ es la refracción del horizonte. La distancia del horizonte (ψ) puede ser determinada mediante la fórmula

$$\cos \psi = \frac{R_E \mu_0}{(R_E + h) \mu}$$

donde h es la altura del observador sobre la superficie, μ es el índice de refracción del aire sobre la altura del observador y μ_0 es el índice de refracción del aire sobre la superficie terrestre.

La refracción puede ser determinada mediante la integral de

$$\delta = \int_0^h \tan \phi \frac{d\mu}{\mu}$$

donde ϕ es el ángulo del rayo de luz respecto a la línea que atraviesa el centro de la tierra. Los ángulos ψ y ϕ están relacionados por

$$\phi = 90^\circ - \psi$$

Tratando de imaginar un horizonte sin aire me imagino contemplando el paisaje lunar desde la propia luna. Así, desde la asfixiante cima de la *Selenean Summit*, el horizonte lunar puede contemplarse con certeza a una distancia de 193,57 km. Desde la del *Mons Huygens*, puede contemplarse a 138,23 km. Desde la del *Mons Bradley* a 120,79 km, a 89,39 km desde la del *Mons Vitruvius*, a 69,74 km desde la del *Mons Vinogradov* a y a 10,20 kilómetros desde la del *Mons Agnes*.

Siguiendo estas reflexiones en torno a la lejanía recupero un proyecto titulado *Far away from home* en el que Sonia y yo trabajamos hace algún tiempo. En este proyecto retomábamos la tradición fotográfica de trasladar un telón pintado a través de pueblos y ciudades sobre el que sus habitantes eran retratados. Esta práctica tuvo su momento álgido entre finales del siglo XIX y principios del XX. Heredera de una tradición romántica, buscaba acercar los rostros fotografiados a los lejanos y desconocidos paisajes que iban desde lo sublime a lo exótico y cuyo atractivo residía precisamente en su condición lejana. Hace ciento cincuenta años, las selvas africanas, las estampas asiáticas o las banquisas polares podrían significar para un ciudadano occidental ajeno al nacimiento del turismo contemporáneo un lugar extraño que tan solo tenía cabida como ensoñación. Hoy en día, superados casi cien años del inicio de la carrera espacial, nuestros horizontes exceden los confines de nuestro planeta. La lejanía se ha trasladado a distancias inimaginables e irrepresentables por su basta magnitud. Actualmente, la sonda Voyager I, lanzada el 5 de septiembre de 1977 es el objeto construido por el ser humano más lejano a la Tierra, encontrándose, a fecha de 11 de febrero de 2021, hora 09:21:12 UTC, a 22.776.252.968 km del planeta Tierra. En su trayectoria, las cámaras fotográficas que lleva a bordo nos han proveído de nuevos horizontes, de una cercana lejanía y una lejana cercanía que suman metros de luz a cada segundo.

Partiendo de estos nuevos horizontes, *Far away from home* utilizaba como escena del telón fotográfico que habíamos construido una de las imágenes del cometa 67P/Churiumov-Guerasimenko tomadas por la sonda Rosetta, la primera misión diseñada para orbitar y aterrizar sobre un cometa. La semejanza de las imágenes de este cometa con ciertos paisajes montañosos de nuestro planeta generaban cierta extrañeza visual. Frente a estas rocosas montañas los transeúntes eran invitados a posar para fotografiarse sobre lejanas ensoñaciones.

Dice Antonio Prete (2010) que “el azul es el color de la lejanía”.
(p.137)

Una de las ideas que sustenta el estudio de Jay sobre la epistemología visual de Occidente y el peso de la vista en el mundo griego antiguo parte de los planteamientos de Hans Jonas, para quien el carácter distintivo del sentido de la vista se estructuraría en función de tres propiedades. La simultaneidad en la presentación de lo múltiple, la neutralización de la causalidad de la afección sensible y la distancia.

El sentido de la vista permitiría abarcar una multitud de elementos y unidades coexistentes y conformantes de un campo visual unitario que se mostrarían presentes de manera simultánea. A diferencia de los otros sentidos, que percibirían la realidad construyéndola a partir de una secuencia temporal desligada del espacio y sintetizada en paralelo al avance del estímulo, la vista lo haría desde un estado de reposo. Accedería a la dimensión temporal de la “presencia actual” como una experiencia diferenciada del “ahora”: del fugaz instante que deviene en un desaparecido “antes”. Una temporalidad que “no se experimenta como un paso de contenidos que dejan su sitio a nuevos contenidos en el río de sucesos, sino como la permanencia de ese flujo” (Jonas, 2017, p.202). Ello permitiría establecer una “separación entre la existencia permanente y el suceso transitorio de la afección sensible” (p.193), donde la vista sería el único sentido capaz de distinguir “entre lo que se modifica y lo que permanece, y por tanto entre devenir y ser” (p.202).

En segundo lugar, deberíamos tener en cuenta, según Jonas, que la relación entre lo visto y el observador, no estaría condicionada por el hecho de ver. Es decir, que el ver no implicaría intercambio alguno. A diferencia de otros sentidos, la vista se vería liberada de toda situación dinámica en la que se produjera una irrupción de causalidad en la relación. La acción de estar viendo no implicaría ninguna acción por parte del observador ni por parte del objeto observado, dejando liberado al sujeto de aquello que ante sus ojos es presentado visualmente. El objeto “me está presente sin atraerme a su presencia” (p.204). Su contenido está completamente neutralizado, depurado de toda huella de actividad causal.

El cómputo de esta neutralización comportaría una serie de ganancias y pérdidas. Entre las ganancias se encontraría el concepto de objetividad. Es decir, la entidad de la “cosa tal y como es en sí misma a diferencia de la cosa tal y como me afecta” (p.204). Adicionalmente, ello permitiría la entrega de la imagen a la imaginación, en tanto estaría capacitada para prescindir de la presencia real del objeto original por completo. Entre las pérdidas se encontraría ese mismo principio regulador de la neutralización, es decir, “la eliminación del nexo causal del testimonio visual” (p.205). Fruto de esa desconexión de lo contemplado respecto de su contemplador, la percepción quedaría exenta de cualquier relación causal con la cosa percibida, lo que en última instancia conllevaría la desactivación y la pérdida de toda la fuerza primaria de la realidad.

Esta neutralización implicaría la necesidad de completar el testimonio de la vista con otros como el del oído y el tacto. Así, para no falsear la realidad, se haría necesario esta suma de sentidos que completarían la sensación de la experiencia. Jonas señala, en especial, la capacidad de moverse y el sentido del tacto, mediante el cual se produciría “el encuentro originario con la realidad *qua realidad*” (p.205). “La *capacidad de movimiento de nuestro cuerpo* en general no es una ayuda a la que se recurra *post hoc*, sino que es ya un factor de la constitución original de la vista y del mundo visto, por mucho que esta génesis quede olvidada en el resultado consciente” (p.210). Esta participación del *movimiento* en la contemplación visual comportaría por tanto la constatación de que la percepción depende de la acción.

En contra de la tradición dominante, según la cual la noción del sujeto teórico podría separarse de la *praxis* y del conocimiento sensible, y según la cual la sensibilidad sería propia de las facultades pasivas, Jonas señala que no sería sino la motilidad —la actividad del propio cuerpo— la que propiciaría la constitución sensible del espacio en el que el sujeto se desenvuelve. Es decir, que “no seríamos capaces de «ver» si no nos hubiésemos movido antes. Por ejemplo, no veríamos el mundo ordenado en profundidad según un esquema definido, a la par que extendiéndose y alejándose de nosotros sin límites, pero de modo siempre determinable, si no fuésemos más que criaturas dotadas de vista, esto es, si no

fuésemos también criaturas que se pueden mover en el espacio y que ya se han movido antes en él” (p.213).

Ni la simultaneidad ni la neutralidad serían finalmente posibles sin la distancia, puesto que “algo múltiple solo puede ser representado de modo simultáneo si no se agolpa en mi más inmediata cercanía” (p.207). Así, la distancia permitiría dotar a la observación de una libertad para el juicio de aquello que se ve, para la contemplación del mundo. El modo en que esta distancia se experimentaría al ver sería a través del espacio intermedio. “La comparecencia a través de una distancia abre por tanto la distancia misma como algo que me es dado cruzar si así lo deseo, me invita al movimiento hacia delante y pone a mi disposición el espacio intermedio” (p.208). Una distancia visual que otorgaría cierta ventaja en tanto ampliación del horizonte de información y anticipación en el saber.

Este marco de posibilidad que ofrecería la distancia me hace acordarme de Kaspar Hauser, aquel joven impedido para articular el mundo cuya mirada no era sino una mirada sin lenguaje, un estar pegado al mundo y un carecer de distancia respecto a éste.

En un capítulo de *Ser y no ser: Figuras en el dominio de lo espectral*, Alberto Ruiz de Samaniego reflexiona acerca de la figura de este extraño joven aparecido el 26 de mayo de 1828 en la plaza central de Nuremberg. Su presencia irrumpió venida de la más absoluta periferia, como una sombra escapada del otro lado del horizonte. Ese otro lado que, sin embargo, no sería ningún paraíso, sino la cueva en la que Hauser fue alimentado y lavado durante sus primeros años de vida por un desconocido al que nunca pudo ver. Si hubo una expulsión no lo fue por tanto “de”, sino “a”. A la existencia, a la luz que lo privaba de su exclusión visual.

En términos lacanianos, Kaspar Hauser ejemplificaría un “puro sujeto anterior a la subjetivación” (Ruiz de Samaniego, 2013, p.200), no signado y carente del yo. Al no haber pasado por el estadio del espejo no podía experimentarse a sí mismo como persona. Al no poder relacionarse con su propia imagen especular no contaba con la dimensión de sí mismo.

Hauser, presencia en constante venida, solía utilizar la expresión “entrar en el mundo” para referirse a su salida al exterior, a su “primer despertar a la conciencia de la vida verbal y mental” (p.205). Extraviado e incapacitado para acceder al mundo como hogar, Kaspar Hauser transita sobre unos límites del mundo que no son sino los límites del lenguaje. Esta es la experiencia que “Kaspar, criatura del silencio, no pudo hacer”: la experiencia de una cierta separación con el mundo que el lenguaje permite;

“ser capaz de acceder a una representación abstracta y simbólica del mundo” (p.209). “De ahí su sensación de alienación y aislamiento, de observar siempre el mundo como desde fuera, sin comprenderlo ni poseerlo o habitarlo” (p.210).

Kaspar no puede decir cielo, decir bosque. “Se muestra incapaz de acceder al poder primordial de la nominación y las palabras: incapaz, asimismo y también por ello, de pasar del reino de los objetos y de las imágenes al mundo de los conceptos y de los nombres” (Ruiz de Samaniego, 2013, p.210).

Fruto de su incapacidad para habitar y tomar una posición en el mundo, Kaspar sufre de manera angustiosa las sensaciones. Ruiz de Samaniego (2013) nos dice que siente “repugnancia visceral hacia el paisaje o la naturaleza” (p.218). Kaspar respondía con gritos de horror a lo que su mentor legal, Paul Johan Anselm von Feuerbach, concebía como una vista de gran belleza. Kaspar, de hecho, era incapaz de distinguir ningún objeto a través de la ventana. Ante sus ojos se desplegaba tan solo una amorfa e informe mancha de colores mezclados. “No vive más que en el sueño romántico de la experiencia espontánea, intensa o natural. (...) Kaspar nos muestra que nada se puede encontrar en la experiencia carente de lenguaje. Tan sólo un mundo, vegetal y vacío” (p.220).

“Estamos tal vez aquí para decir: casa,
puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana,
todo lo más: columna, torre... pero para decir, compréndelo,
oh para decir así, como ni las mismas cosas nunca
en su intimidad pensaron ser.” (Rilke, 1986, p. 112)

Con el texto de la Elegía Novena de Rilke, Ruiz de Samaniego apunta a nuestra condición de hablantes del decir, para señalar la imposibilidad de acceder a un acontecer puro. “No hay, entonces, más experiencia real (...) que ésta misma de sentir la separación cuando se cree traicionar a la experiencia con la palabra (2013, p.221)

De alguna manera, el caso de Hauser recuerda al interés que a mediados del siglo XIX se habría dado por una visión pura que pudiera trascender todo significado con el fin de poder percibir no más que masas de color en su estado plenamente físico —algo que podría aplicarse a figuras como Ruskin, Monet o Cézanne entre otras—. Una especie de pretensión por alcanzar un estado de inocencia con el que apartar cualquier elemento constituyente del funcionamiento de la mirada; una inocencia que “reclamaba para el ojo una posición de ventaja desprovista del peso de los códigos históricos y las convenciones del ver, una posición desde la cual la visión pudiera ejercerse sin la obligación de disponer su contenido en un mundo «real» y reificado” (Crary, 2008a, p.131).

A partir de una conversación con Mar surge la posibilidad de llevar adelante un proyecto que explore la figura del zahorí. Desde hace un tiempo tengo interés en realizar una aproximación en torno a la dimensión visual que envuelve este particular método de encontrar agua. Mar se muestra interesada en investigar ciertas sensibilidades humanas que trasciendan la dimensión de lo meramente científico. Aunque me mantengo escéptico, me parece una oportunidad para acercarme a una forma de visión ligada al cuerpo, basada ya no en un punto de observación elevado y detenido, sino en el movimiento del observador sobre la tierra. Una forma de observar signos visibles a través de la sensibilidad corpórea. Una forma de observar unas corrientes de agua distantes, dinámicas e invisibles. En cierta manera, una forma de contemplar un paisaje oculto bajo el territorio.

La primera idea es construir algunas de las herramientas que tradicionalmente se han utilizado para encontrar estas corrientes subterráneas. Mar, que ha estado en contacto con algunas personas cercanas a los métodos zahoríes, conoce la forma y la manera de proceder para su construcción. Decidimos probar en primer lugar con las varillas metálicas en forma de “L”, para lo que compramos tubos y varillas de hierro, cobre y latón. Tras su fabricación decidimos probar otro método para el que necesitamos algunas ramas de olivera en forma de “Y”, que conseguimos de camino a *Cova Petxina*, el lugar donde llevaremos a cabo nuestra primera toma de contacto con estos útiles. Allí Mar conoce algunos puntos, ladera arriba del río Albaida, donde el agua aflora del suelo de forma natural.

Nuestra primera fase de estudio se aleja en cierta medida del propósito inicial de buscar los flujos de agua ocultos bajo el suelo. Motivados por un afán, digamos empirista, nos lanzamos a la operación de comprobar y testear la efectividad de las herramientas y sobre todo nuestra capacidad y sensibilidad para el hallazgo de las vetas de agua.

En un momento dado Mar se descalza y mete sus pies dentro del nacimiento de agua. En una de sus manos sostiene una varilla mientras que en la otra sostiene mi mano. De la misma manera, una de mis manos está entrelazada con la de Mar mientras que la otra sostiene la varilla restante. El procedimiento es simple. Si soltamos nuestras manos, las varillas se separan. Si volvemos a juntarlas, las varillas se cruzan.

Más allá del posible puente eléctrico que creemos haber generado me reconforta pensar en el contacto con el río que fluye bajo nuestros pies, en la corriente que atraviesa nuestros cuerpos, en el juego que hemos inventado.

Aunque no importe demasiado, digamos que la interpretación de los resultados obtenidos en nuestra experimentación son difíciles de definir a la par que poco concluyentes.

De camino a casa reflexiono sobre la experiencia, el encaje del diálogo con Mar, las dudas respecto a los métodos, el funcionamiento de las herramientas, la dificultad para percibir y vislumbrar el agua subterránea... Me mantengo escéptico. Sin embargo, reparo en la importancia de este proyecto, que ya no se reduce a la acción de dos varillas encontrándose, sino que se dirige hacia lo que hay más allá del gesto de la detección. La idea de fe se deposita sobre mis pensamientos. Me digo a mí mismo que es necesario creer que se puede encontrar agua para poder encontrarla, que sólo queriendo encontrarla se puede dar con ella. Al llegar a casa anoto las siguientes palabras: “Tener fe: creer en algo todavía no visible”.

Digamos que el observador clásico quedaría definido mayormente por el marco del perspectivismo cartesiano. De acuerdo con Jonathan Crary, este observador podría representarse en el interior de la cámara oscura, donde se hallaría inmovilizado y detenido ante la experiencia visual en la que el intelecto sería el encargado de examinar las ideas representadas ante ese ojo interno. Esta sería la base de la epistemología moderna, que en definitiva supondría un observador descorporeizado y privado de su fisicidad.

Para Descartes los órganos oculares no serían los encargados de la visión. Esta recaería sobre el intelecto. La desconfianza depositada en los órganos sensoriales, derivada de la distinción entre ciertas cualidades primarias como la localización, distancia, tamaño o forma y otras secundarias como la luz y el color, radicaría en la inviabilidad para presuponer una concordancia entre el mundo experimentado visualmente y el mundo real. Es por ello por lo que Descartes rechazaría el papel primigenio de la vista en el procedimiento de la intelección. A este respecto es interesante señalar la concepción corpuscular de la luz a través de su examen mediante el sentido del tacto, el cual sí constituiría una vía de mayor acercamiento a la realidad.

En una ilustración de ciertas ediciones de *La Dioptrique* se puede observar un ciego sosteniendo dos varillas acompañado por un perro lázaro. A través de una analogía planteada entre la visión y el tacto de los bastones de un ciego, Descartes plantea una suerte de “transmisión instantánea del estímulo mediante la presión, vista o sentida, sobre el órgano sensorial” (Jay, 2007, p.63) que se transmitiría de la misma manera en la que la resistencia de los cuerpos se encontraría con una persona ciega por medio de sus bastones. Es decir, que del objeto al ojo no se transmitiría nada material, sino únicamente la presión conducida por el medio. De esta manera, se produciría una especie de traducción o duplicación correspondida entre una *res extensa* definida geoméricamente a través de una retícula regulada por una matemática divina y un sentido interior geométrico innato. Ello construía una teoría de la verdad como correspondencia, dando por sentado que la geometría natural de la mente sería congruente con la del mundo real.

Vuelvo a salir con las varillas de metal a buscar agua. Me acompaña Marina, a la que le pido que haga alguna foto para documentar el proyecto. Sin embargo, a medida que transcurre nuestro paseo, ratifico que ya no me interesa detectar una veta de agua, sino pensar la búsqueda como el tránsito por un paisaje oculto y explorar su potencia simbólica. Intentando sonar solemne y convencido, le digo a Marina que sin la voluntad de querer encontrar agua no se puede salir a buscarla. A Marina parece no importarle mi tono trascendente. Se lo agradezco en silencio. Ella insiste en que si sigo practicando, algún día podré llegar a encontrarla.

Al llegar a casa recibo un mensaje de Marina.

[20:14, 27/1/2021]: Eres muy sensible Alex yo sé que vas a encontrar agua cuando quieras

[20:15, 27/1/2021]: Contigo al lado nunca pasaremos sed

El abuelo de Sonia fue zahorí, así que la llamo para ver qué me puede contar. Comparte conmigo algunos recuerdos sobre su abuelo y su vida en el campo. Me dice que hablará con su madre y su abuela. Ellas conocen mejor y de primera mano las experiencias relativas a la búsqueda del agua. A la mañana siguiente me reenvía ocho notas de audio en las que su madre relata, con cariño, la historia de su padre.

“Todo empezó en la futura construcción de una masía de un primo de mi madre en la Montalba, un grupo de *masos* de la Vall d’Alba. La finca no tenía agua potable ni de ninguna manera y había que hacer un pozo que abasteciera la masía y el terreno ya que era una loma y tenía bastantes bancales de frutales.

En la Vall d’Alba había zahoríes de siempre y mi tío llamó a un señor, yo tendría sobre unos seis años, y lo vi muy mayor, delgado, raro. Pero bueno, el caso es que el señor no se equivocó ni en el sitio ni en la profundidad del pozo. Mi padre, al verlo, pues se asombró y quiso probar. Entonces le dijo que cogiera una piedra y que le atara un cordel, que la sujetara con los dedos y que no la apretara y la piedra se movería en la dirección de la veta del agua. Y bueno, así lo hizo él y vio que sí, que podía verlo también.

Cuando localizó el pozo este hombre, lo que hizo fue... la dirección la sabía, y entonces para saber la profundidad empezó a ponerle unas monedas, unos chavos antiguos y cuando se acabó el movimiento de la piedra, era la profundidad. No se equivocó, fue una cosa asombrosa. El pozo se hizo. Había mucha agua y a la profundidad. Fueron dieciocho metros, es que era muy profundo porque como era montaña.

Mi padre, pues claro, a partir de ahí, él hizo sus intentos. Iba probando por aquí y empezaron a llamarlo primero unos primos que se habían hecho un *maset* aquí detrás, una villa, decimos nosotros, y querían un pozo, porque como eran ilegales aquí en la

marxalería, no había agua potable. Entonces empezaron a llamarlo y bueno, al principio mi madre se reía mucho, todos nos reíamos con lo de la piedra, porque lo veíamos. Como era una cosa fuera de lo normal nos reíamos, y le decíamos que era broma, no sé qué, pero a él lo seguían llamando y él nunca erraba.

Fue a todos los alrededores de por aquí, lo llamaban, él iba, lo hacía, le hacía el pozo, había agua. Claro estamos cerca del mar y tampoco es tan raro. Pero él cuando era agua que estaba parada lo sabía porque daba vueltas la piedra. Si la piedra corría, cuando más acelerada estaba, la veta más agua llevaba. Eso me lo explicó él, y cuando más lenta iba es que era poca agua.

Mi madre dejó de reírse de él y de todo porque ya vinieron a buscarlo para hacer una urbanización en un plan más serio y le ofrecían mucho dinero. No se atrevió, no se atrevió porque él, él sí que lo notaba. Él decía que notaba como un hormiguelo cuando había agua y que lo notaba y que él estaba muy seguro. Pero a grandes cosas nunca lo hizo, hizo todo a amigos, familiares, nunca, nunca lo cogió como... como para dinero y para arriesgarse, pues no, no lo hizo, no se atrevió, pero dejó de reírse la familia. Todos probamos, y a nadie nos hacía, nadie podíamos, solo fue él.

Lo que se me ha olvidado decir es que estamos cerca del mar, hay agua embalsada del mar, pero mi padre siempre encontró agua dulce. Todos los que hicieron un pozo donde él dijo, con la veta que él, tuvieron mucha agua y dulce.”

En las épocas de sequía, cuando las reservas hídricas del Estado descienden a sus mínimos, algunos campanarios y tejados se abren camino sobre las decrecientes masas de agua embalsada.

Otros tejados jamás emergerán. Fueron premeditadamente destruidos para que sus tejas jamás volvieran a ser recordadas.

Cuando una cota de coronación supera la altura del tejado más alto del pueblo, éste queda totalmente sumergido bajo el agua.

Bajo las piedras discurre el azul de los ríos. Un paisaje que se pierde en sus propios efluvios. Ocultándose. Inundándose.

Durante el siglo XX se construyeron cientos de pantanos a lo largo de la geografía española. Bajo sus aguas, muchos pueblos fueron borrados del mapa. Antonio Gil Olcina (2004) escribe en *Perduración de los Planes Hidráulicos en España*: “España no ha conocido durante el siglo XX sino planes hidráulicos, y, salvo uno, todos eran acordes con sus respectivos contextos. Tal ocurrió, luego del Avance de un Plan General de Pantanos y Canales de Riego de 1899, con el Plan General de Canales de Riego y Pantanos de 1902 o ‘Plan Gasset’, sus aditamentos de 1909, 1916, 1919 y 1922, las actuaciones de las Confederaciones Sindicales Hidrográficas, y, a tenor de sus propias denominaciones, con el magno I Plan Nacional de Obras Hidráulicas incluido en el Plan Nacional de Obras Públicas de 1940; todos ellos tienen en común, además del carácter estrictamente hidráulico, la fidelidad al ideario regeneracionista y su elaboración en el marco jurídico de la Ley de Aguas de 13 de junio de 1879, vigente por más de un siglo, hasta 31 de diciembre de 1985”.

Cuando el agua entra en el valle va manchando lentamente el paisaje. Al principio de un color marrón sucio. Luego, el color del agua va virando hacia los azules y los verdes. Con el tiempo, los sedimentos se depositan sobre el fondo en forma de una capa oscura de lodo.

“Si los paisajes expresan el carácter particular de una región —dice Gómez Mendoza— es que están cargados de historia y la morfología del paisaje está contenida en ella. (...) Si los paisajes son también la historia de los pueblos, entonces les confieren identidad. «La historia de un pueblo es inseparable de su paisaje (y éste) se convierte así en una referencia histórica fundamental, en un signo visible de identidad colectiva de los pueblos», decía Ortega y Gasset.” (en: Ansón et al., 2008, p.17)

Navegando por algunas páginas web encuentro varios listados de pueblos que fueron anegados tras la construcción de embalses y pantanos. El tono es como de agencia de turismo. Archivo en mi teléfono algunas notas e imágenes.

Empiezo a pensar la forma de realizar unas pequeñas piezas cerámicas sobre estos lugares. Instalo en mi ordenador el *Google Earth* y me dedico durante días a visitar algunos de los pantanos que tengo anotados en mi teléfono. Con la ayuda de *ArxGIS*, un software de Sistemas de Información Geográfica, empiezo a recopilar datos a partir de fotografías satelitales con los que poder elaborar una serie de mapas cartográficos.

Las dos únicas figuras masculinas a las que Vermeer consagró un cuadro entero fueron *El Geógrafo* y *El Astrónomo*. Como señala Svetlana Alpers (1987), ambos “eran por su profesión realizadores de mapas” y “entre uno y otro abarcaban los cielos y la tierra” (p.182). En su libro *Las técnicas del observador*, Crary afirma que ambos cuadros podrían representar el modelo de visión de la cámara oscura relativo al observador clásico. Los dos observadores, cartógrafo y astrónomo, se encontrarían abstraídos en sus respectivos exámenes del mundo desde el interior de una habitación cuya única apertura a dicho mundo sería la ventana abierta frente a ellos. En su observación del mundo regular, poblado de objetos visibles, ambas figuras focalizan su mirada sobre las diferentes superficies de representación en las que trabajan. El conocimiento del mundo exterior no se daría, por tanto, mediante el examen sensorial directo, sino a través de la representación y la proyección. A través del conocimiento de una *res extensa* para cuya aprehensión sería necesaria la propia división entre un sujeto interiorizado y un mundo exterior.

Señala Gómez Mendoza que “la visión elevada, desde un alto, ha sido y es uno de los protocolos de oficio del geógrafo. Elevarse (...) para advertir los hechos esenciales de la geografía humana, con la misma mirada que permite desentrañar los rasgos morfológicos, topográficos, hidrográficos, de la superficie terrestre” (en: Ansón et al., 2008, p.19).

Desde aquí arriba se puede intuir la inmensidad del territorio. Sin embargo, sería engañoso creer que puede observarse lo que subyace bajo este cielo. Digámoslo una vez más: desde esta torre no se sabe ningún paisaje a observar. Sus paredes tan solo reafirman nuestra incapacidad para ver.

Durante semanas me dedico a levantar con mis manos algunos de esos paisajes inundados. Con la ayuda de una aguja traslado las curvas de nivel a planchas de gres blanco de apenas un milímetro de grosor. Cota a cota voy elevando montañas, dando forma a valles, barrancos y playas.

Recupero la lectura de *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías. En esta obra, Trías desarrolla la hipótesis de que lo siniestro constituiría la condición y el límite de lo bello. Lo siniestro, por tanto, debería estar presente bajo la forma de una ausencia.

La primera parte del libro de Trías (2016) arranca con los dos siguientes aforismos.

El primero de ellos, de Rainer Maria Rilke dice así: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”.

El segundo, de Schelling dice: “Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado”. (p.33)

En cierta medida esa disposición de lo siniestro es la que aparece sobre la superficie de las maquetas cerámicas. Lo terrible, apenas revelado, se oculta bajo sus agradables formas y colores vitrificados.

Algunos de los vecinos que una vez habitaron los hogares sumergidos confiesan que el mirar duele.

Sigue Trías (2016), “podría afirmarse lo siguiente: es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata pues de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible” (p.45).

“Pues a veces no me aguanto. A veces, cuando veo a la gente en el muro, parada y haciendo fotos y tal o haciendo fotos del *Gilbo*, las *Pintas* o el *Yordas* reflejado en el agua, a veces no me aguanto y paro, y se lo digo. Digo ¿sabéis lo que hay reflejado bajo el agua y lo que significó esto? Pero bueno, yo pienso que la gente cuando ve un pantano... un pantano no es un lago. Debajo hay mucho sufrimiento, y no solo mucho sufrimiento, sino mucha destrucción”.

Extraigo el testimonio anterior de un documental sobre el caso de Riaño titulado *Mi valle* y dirigido por Lores Espinosa y Mario Santos. Quien habla es Luis Ángel González, vecino de Riaño y miembro de la *Coordinadora para la defensa de los Valles Amenazados por Grandes Embalses*.

Durante días orbito alrededor de la palabra “destrucción”. Me pregunto cuál es la dimensión de su presencia en estos últimos años. Según pienso esto, me encuentro con una excavación arqueológica de camino a casa. Me acerco a uno de los arqueólogos y le pregunto el porqué de la profundidad de las antiguas ciudades respecto a su actual elevación. Me cuenta que en la antigüedad no era habitual realizar procesos de desescombros. Que sobre los restos de una casa se construía otra, y sobre los escombros de esta otra. Y que así, con los años, las ciudades iban emergiendo lentamente, ascendiendo poco a poco hasta la superficie que ahora soporta nuestros pies.

Estoy trabajando en la producción de un fotolibro. En su interior tan solo veremos nubes. Visionando materiales de diferentes procedencias para su realización me encuentro con una frase manuscrita en la que leo "*Many changes are taking place*". Decido que ese será su título.

Empiezo a recopilar nubes. Pasadas unas semanas albergo una colección de más de cien ejemplares que guardo en una carpeta. Las más antiguas se remontan a finales del siglo XIX y sobre estas se van sucediendo nubes de casi todas las décadas hasta la actualidad. Estratificadas unas sobre otras puede diferenciarse una gran variedad cromática que va desde los tonos sepia y blanco y negro hasta los tonos azulados, rosáceos y anaranjados.

Abro mi teléfono y anoto: “Dos nubes nunca son iguales. Una misma nube no es dos veces la misma”. Acto seguido pienso en la paradoja de Teseo, que la circularidad cíclica del río de Heráclito permite formular ahora en forma de nube.

Cambian las nubes y con ellas nuestros tejados.

Decido escribir un breve texto que funcione como sinopsis del fotolibro. El texto es el siguiente: “Cap dels núvols que apareix en aquest llibre ha estat sorgit de cap oceà. Cap cirrus, altocúmulus, nimboestratus, estratocúmulus o cumulonimbus sorgeix a les seues pàgines. Cap molécula de vapor ha originat cap gota d'aigua ni cap cristall de gel. Lliures de tot procés de condensació, de tot corrent de convecció, de tot procés de sobresaturació i superrefredament, s'alcen per sobre dels ulls, per sota del sol i la llum, i la vida que baix d'ells queda amagada”.

El material del que he obtenido esta colección de nubes procede de diferentes fondos filmográficos. Se trata de nubes que no proceden del cielo, sino de la tierra, del polvo, del cemento, los ladrillos y cascotes volatilizados. Su formación se debe al colapso de cientos de edificios que, o bien por efecto de máquinas o de explosivos, fueron reducidos en cuestión de segundos a escombros.

Cuando pienso en las nubes que se ven desde las ventanillas de los aviones lo hago desde el silencio. Desde un silencio que suena parecido a sumergir la cabeza bajo el agua. El sonido de estas otras nubes es, en cambio, ensordecedor por saturación, por exceso de estruendo, por colapso.

Una suerte de neutralización dinámica barre las nubes, las ciudades, los paisajes.

En un libro titulado *El aire y los sueños*, Gaston Bachelard propone una lectura poética de la nube basada en su dinamismo, en su capacidad cambiante, en su ensoñación visual. De acuerdo con Bachelard (1997), la nube nos ayudaría a soñar la transformación: “la contemplación de las nubes nos pone delante de un mundo donde hay tantas formas como movimientos; los movimientos le dan formas, las formas están en movimiento y el movimiento las deforma siempre. Es un universo de formas en continua modificación” (p.242).

Una modificación que tomaría lugar sobre la superficie de la imagen y bajo su presencia diluida en la facultad imaginante.

Un elemento citado por Jay en referencia a la transformación del campo visual sobrevenido con la crisis de la visualidad moderna fue la reconfiguración del urbanismo de las principales metrópolis europeas. El ejemplo paradigmático es el de la haussmannización de París, capital de la Europa decimonónica, durante la década de 1850. De acuerdo al espíritu racionalista del segundo imperio, se decidió reconstruir la ciudad según los principios de visibilidad y transparencia que parecían estar inspirados en algunos de los preceptos del perspectivismo cartesiano. En 1853, se produce la primera topografía y cartografía de esta urbe, que aparece como una superficie dispuesta al examen racional. Con el derrumbamiento de calles y edificios se destruían algunos de los vínculos que unían a los habitantes con su contexto. La nueva ciudad, levantada durante las décadas de 1850 y 1860, resultaba altamente ilegible para unos ciudadanos confundidos.

Me encuentro con algunas personas para hablar del proyecto del fotolibro. Una de ellas me cuenta que, en su contexto cultural, estas imágenes serían fácilmente interpretables como imágenes de guerra. Otra incide en que lo interesante del proyecto no son las nubes en sí mismas, sino los edificios, las ciudades que se derrumban tras ellas. Intuyo que quiere decir también lo que con su destrucción se desvanece. Es cierto que el límite entre mostrar y no mostrar, entre decir y no decir, obliga a un difícil equilibrio y que la distancia entre ambos puntos siempre mediará incompleta. En cualquier caso les digo que este libro no deja de ser, al menos aparentemente, un libro de nubes.

Revisando papeles doy con unas notas que incluyen la descripción de otro proyecto:

“Una *Piper Pa-25* sobrevuela la línea de costa frente a la mirada de los allí presentes. De su cola cuelga una gran lona blanca. Los ojos que aguardan desde la arena no consiguen apreciar sobre ésta ningún mensaje, comunicado o eslogan publicitario. Tan sólo eso, una lona blanca que ondea tras una avioneta y se pierde sobre el mar”.

Tras leer estas líneas tengo la sensación de encontrarme frente a una ensoñación en forma de imagen ausente. Al preguntarme por las posibilidades de esa superficie no hallo forma de concebirla sino como eso mismo, como una superficie en blanco. No tanto en el sentido del *White on White* de Malevich o del *Erased de Kooning Drawing* de Rauschenberg, sino más bien en el de aquel maravilloso mapa que ilustrara *The Hunting of Snark*, relato de Lewis Carroll publicado en 1874. Al acordarme de esta ilustración decido reconsiderar la lona blanca como mapa, añadiendo en el centro de su superficie cuatro palabras escritas con letras muy pequeñas e imperceptibles. Desproporcionadamente pequeñas en comparación con la dimensión de la lona. No obstante, mediante el uso de unos catalejos o prismáticos, puede leerse en su interior “¿Cómo escapar del territorio?”.

Algunos mapas se despliegan como un amasijo de líneas laberínticas. Transitar el territorio se transforma entonces en una forma de perderse en él.

Me pregunto qué puede querer decir “escapar del territorio”. Pese a haberla formulado, no creo que llegue a comprender por completo la dimensión de la pregunta. En algunos momentos me aproximo a ella como una tentativa de escapar a la retícula cartesiana, de volver a ese vaciamiento, a ese espaciamento desde el que coligarse con el propio espacio. Algo así como abrirse al afuera, entregarse a lo abierto. Otras veces me parece más interpretable como un interrogante con el que perforar el pliegue, con el que excavar una grieta por la que dejarse caer. Desplegar el laberinto y salir de él.

“Desaparecer”, “perder”, “salir” ... otras acciones podrían emplazarse en el lugar que “escapar” ocupa en este mapa. No obstante quisiera dejar constancia que este “escapar” no pretende una huida o una fuga, sino un pasar de dentro afuera. Esto es, realizar un salto subrepticio “hacia”. Un soltarse de aquello que nos mantenía sujetos, lo que en última instancia podría interpretarse como una forma de perder esa idea de centro, de abandonar la sujeción, de devenir des-sujeto. Literalmente, el significado etimológico de “escapar” referiría a salir fuera de la capa. La *cappa* que en su sentido figurado podría ser entendido como ese lugar de protección, como ese lugar donde custodiar algo a buen recaudo.

Pensando en la ilegibilidad de la pregunta lanzada sobre los posibles bañistas, contemplo la posibilidad de traducirla, de formularla en otros idiomas con la finalidad, al menos la intención, de volverla más inteligible. Pruebo con el traductor.

Wie kann man dem Gebiet entkommen?

Hur kan man fly territoriet?

Miten paeta alueelta?

Hoe uit het gebied te ontsnappen?

Jak uciec z tego terytorium?

Как сбежать с территории?

領土から脱出するには？

Cuando pienso en este mapa lo pienso como un mapa que atraviesa el cielo y se pierde en el horizonte. Como un mapa que aparece y desaparece con el giro de las estrellas. Como un mapa que no se pliega sobre la mesa sino que se despliega sobre el cielo.

Y sin embargo, a veces, su superficie no es más que la condena a la que algunas profundidades se ven conducidas en su voluntad de manifestarse.

Paralelamente al vuelo de este mapa, planteo la idea de generar una serie de construcciones que funcionen como escapatorias de la superficie, como vaciamientos del territorio. Unos pequeños lugares en los que poder sentarse a descansar, en los que poder mimetizarse con todos aquellos árboles que caen en mitad del bosque sin que nada ni nadie perciba su caída.

En la antigüedad, el cielo habría sido leído como una suerte de texto primigenio. Sobre su superficie podía leerse el advenimiento de las lluvias, la llegada de las migraciones, la reproducción de los rebaños o la proliferación de los alimentos. Lo que pasaba arriba parecía coincidir con lo que ocurría abajo. El reconocimiento de patrones en el tránsito de planetas, lunas y estrellas permitía hacer del dinamismo celeste una fuente sobre la que interrogar los ciclos vitales en la tierra. El cielo se mostraba así como un mapa para la habitabilidad de la tierra; las estrellas como antiguos signos de un lenguaje inefable; el universo mismo como una interrogación inagotable.

Decir mapa, decir cielo.

Fruto de nuestros paseos londinenses, Sonia y yo realizamos hace algunos años un proyecto basado en explorar la navegación astronómica para desplazarnos por la ciudad. Cansados de la recurrente ayuda que nos ofrecía *Google Maps*, procedimos a desinstalar esta aplicación y sustituirla por otra pensada para observar el cielo nocturno e identificar constelaciones, planetas y otros cuerpos celestes. De alguna manera, aspirábamos a experimentar una navegación próxima a la que hicieran servir en la antigüedad, utilizando la bóveda celeste como única superficie cartográfica. Inventábamos así un juego con el que distraer las tardes de verano y los aburridos y largos trayectos de metro. De alguna manera, nuestra navegación no era tanto una forma de encontrarnos en la ciudad sino de extraviarnos en ella. Una forma de experimentar el alejamiento y el acercamiento en torno a las estrellas.

Recuerdo un trayecto por la *Picadilly Line* en dirección norte. Dejábamos atrás *Rusell Square*, *Finsbury Park*, *Turnpike Lane*... en un periplo astral que aquella tarde se encaminaba hacia *Kaus Australis*, la estrella más brillante de las que conforman la constelación de Sagitario. Ante la pasividad de los otros viajeros a los que poco parecía importarles la envergadura de la travesía, Sonia y yo nos esforzábamos, no con pocas dificultades, por mantener el rumbo del vagón hacia nuestro destino final.

Otros días jugábamos a componer escenas más o menos pastoriles con las figuras que formaban las constelaciones. Buscábamos un lugar tranquilo en alguno de los parques, al amparo de los árboles y la poca hierba fresca que todavía podía encontrarse.

En determinadas ocasiones utilizábamos nuestra particular carta de navegación para tratar de encontrarnos a nosotros mismos desde otros lugares. Así es como descubrimos que bajo mi ombligo se escondía la Estación Espacial Internacional y que tras los ojos de Sonia flotaba el plasma convectivo del sol.

Desde hace años Sonia ha hecho de Londres su residencia habitual. Le escribo para preguntarle por *Astral London*. Sonia responde diciéndome que “lo primero que te asalta en la ciudad contemporánea es la duda, o mejor dicho la sospecha de que algo está sucediendo y tú no te estás enterando. Alguien, ellos, los otros, se lo están pasando bien y a ti, *outsider* tímido, pueblerino trémulo, tan solo te es permitido verlos en su tránsito, en sus idas y venidas de lugares que desconoces. Visto en perspectiva, creo que la pieza responde de alguna manera a ese sentimiento. A la aceptación de no tener un destino, sino el tránsito como único divertimento. Hay que entender que esta es una pieza naif; básicamente tomamos una tecnología hecha para una cosa y la usamos para otra, como un juego contra la desazón de la alienación contemporánea.”

Dice Bachelard (1997): “Si se reflexiona precisamente sobre la lección de dinamismo imaginario que nos dan las constelaciones, se percibe que enseñan una especie de absoluto de la lentitud. De ellas puede decirse: se advierte que han girado, no se las ve nunca girar. El cielo estrellado es el más lento de los móviles naturales. En el orden de la lentitud, es el primer móvil. Esta lentitud confiere un carácter dulce y tranquilo” (p.225).

DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

Escribir un final.

DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

I. NOTAS PRIMERAS

SUMARIO DE CONTENIDOS

.35	Hallazgos Incertidumbre	.57	Descripción bosque Mancha
.36	Escritura		Bosque
.37	Anhelos del bogar Desarraigo	.58	Vaciamiento Casa
.39	Afuera Paraiso	.59	Mirada Vacío
.40	Intemperie	.60	Escotoma
.41	Espacio M. Heidegger	.61	Crisis visión observador
.42	Construir Habitar	.62	Paisaje Escotoma
.43	Hogar	.64	Bosque
.44	Construir lugar		J. Ortega y Gasset
.45	Distancia y proximidad	.65	Bosque Naturaleza invisible
.46	Mancha	.66	Delimitar el bosque
.47	Límites		S. Alpers
.48	Maqueta	.67	Descriptivismo Superficie
.49	Casa Variaciones imperceptibles	.68	Desnarrativización Cosmovisión científica
.50	Construcción imposible		Bosque
.51	Huida Tentación ascética	.69	Mundo observable Taxonomización
.52	M. Heidegger Casa	.70	Hallabilidad Juegos de nominación
.53	F. Duque Habitar Vaciamiento	.71	Nominación de lo visible
	Vaciamiento	.73	J. Gómez Mendoza Paisaje Correspondencia
.55	Bosque	.74	Bosque Ocultación
.56	Casa Bosque	.75	Inconsciente óptico
		.76	Desvanescencia del paisaje

.77	Horizonte	.101	Interpretación de resultados
.78	A. Prete Lejanía	.102	Incertidumbre Fe
.79	Distancia al horizonte Ecuaciones	.103	J. Crary Observador clásico
.80	Refracción lumínica Alteración de la lejanía	.104	Descartes Percepción
.81	Modelo integrado para el cálculo de la distancia al horizonte	.105	Correspondencia Bastones ciego
.82	Horizontes	.106	Potencia del gesto
.83	Far away from home Paisaje Lejanía	.107	Encontrar agua Mensaje de Marina
.85	Color de la lejanía	.108	Zaborí
	H. Jonas	.109	Testimonio Lolín
.86	Visión Simultaneidad, neutralización, Distancia Movimiento	.111	Agua embalsada
.90	Kaspar hauser Distancia	.112	Tejados Destrucción
.91	A. Ruiz de Samaniego Kaspar Hauser Límites lenguaje	.113	Cotas de coronación
.93	Incapacidad para la nominación	.114	Pérdida del paisaje
.94	Repugnancia visceral al paisaje	.115	Planes hidráulicos
.95	Elegía novena R. M. Rilke	.116	Color del agua
.96	Habitantes del decir	.117	J. Gómez Mendoza Paisaje Identidad
.97	Visión pura Inocencia mirada	.118	Pueblos sumergidos
.98	Ver el agua	.119	Cartografía
.99	Detección Sensibilidad		Observación
.100	Flujos de corriente	.120	Superficie Vermeer
		.121	Elevación Geografía humana
		.122	Maquetas de pantanos

- 122 *Maquetas de pantanos*
- 123 *E. Trías*
Lo bello y lo siniestro
- 125 *Maquetas*
Lo siniestro
- 126 *Mirar duele*
- 127 *Lo familiar inhóspito*
- 128 *Bajo el agua*
- 129 *Riaño*
- 130 *Destrucción*
Emerger
- 131 *Many changes are taking place*
- 132 *Catálogo de nubes*
- 133 *Transformación cíclica*
- 134 *Nubes*
Tejados
- 135 *Sinopsis*
Many changes are taking place
- 136 *Nubes*
Destrucción
- 137 *Saturación*
Colapso
- 138 *Neutralización dinámica*
- 139 *Disposición dinámica*
Transformación
- 140 *Superficie*
Disolución
- 141 *Reconfiguración urbana*
- 142 *Fotolibro*
Otras interpretaciones
- 143 *Avioneta*
Mapa
- 144 *Territorios laberínticos*
- 145 *Escapar del territorio*
- 146 *Escapar*
Desujeción
- 147 *Ilegibilidad*
Inteligibilidad
- 148 *Mapa desplegado sobre el cielo*
- 149 *Superficie*
Profundidad
- 150 *Otras escapatorias*
- 151 *Cielo*
Interrogación
- 152 *Mapa y cielo*
- 153 *Otros cielos*
Navegación
- 154 *Londres*
Paisaje
Juego
Navegación
- 157 *Nota a astral london*
- 158 *G. Bachelard*
Constelaciones
- 159 *Escribir un final*

II. NOTAS SEGUNDAS

“*He*. La palabra *he* (en *he* aquí, *he* ahí) no es, como suelen decir las gramáticas y los diccionarios, ni imperativo del verbo haber ni adverbio demostrativo. Es un verbo defectivo e impersonal. Expresa la mera existencia de algo en un lugar, como el impersonal *hay*; pero se diferencia de este en que presenta siempre esa existencia «ante los ojos» del oyente. Es invariable: no tiene otra forma personal, temporal ni modal que esta. Lleva siempre dos acompañantes forzosos: 1.º, el adverbio aquí o allí (en ocasiones otro complemento adverbial de lugar: *Henos* ya en casa); 2.º, un complemento directo: *He* aquí el resultado; *He* aquí a tu madre; *Heme* aquí. Es palabra de uso principalmente literario” (Seco, 2011).

He aquí un territorio laberíntico

I



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí una escapatoria

II. NOTAS SEGUNDAS

II

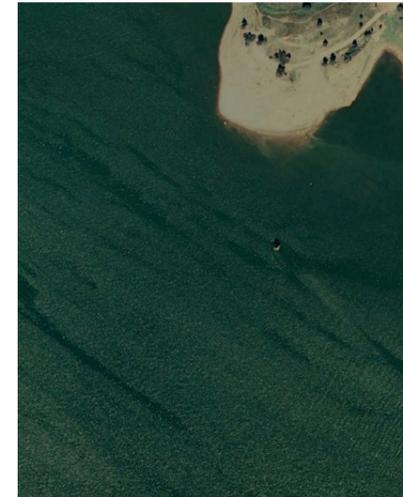


DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí la calle principal de Sant Romà de Sau

II. NOTAS SEGUNDAS

III



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí el pueblo de Medianedo, provincia de Cantabria

II. NOTAS SEGUNDAS

IV



He aquí el avance del agua

V



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí un dique

II. NOTAS SEGUNDAS

VI

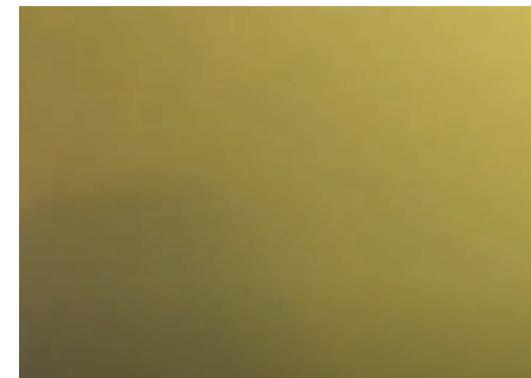


DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí la profundidad

II. NOTAS SEGUNDAS

VII



He aquí la distancia entre una orilla y otra

VIII



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí el agua

II. NOTAS SEGUNDAS

IX



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí una confirmación

II. NOTAS SEGUNDAS

X



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí la savia con que observar el agua

II. NOTAS SEGUNDAS

XI



He aquí un flujo de carga eléctrica

XII



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí un acto de fe

II. NOTAS SEGUNDAS

XIII



He aquí la percepción

XIV

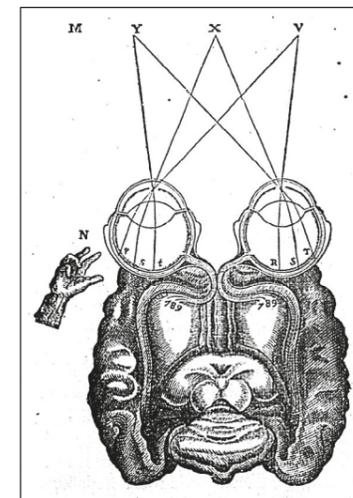


DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí el espacio regular

II. NOTAS SEGUNDAS

XV



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí la mirada detenida

II. NOTAS SEGUNDAS

XVI



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí la lejanía

II. NOTAS SEGUNDAS

XVII



He aquí un bosque subtropical de coníferas

XVIII



He aquí un bosque templado de frondosas

XIX



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí un árbol cayendo

II. NOTAS SEGUNDAS

XX



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí un vaciamento

II. NOTAS SEGUNDAS

XXI

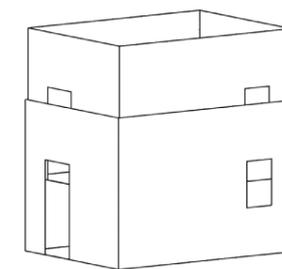


DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí el perímetro de una huida

II. NOTAS SEGUNDAS

XXII



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí un acercamiento

II. NOTAS SEGUNDAS

XXIII



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí una apertura

II. NOTAS SEGUNDAS

XXIV



He aquí un principio de transformación

XXV



He aquí un futuro jardín

XXVI



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí un edificio de cinco alturas

II. NOTAS SEGUNDAS

XXVII



He aquí la observación del mundo

XXVIII



DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí el mundo

II. NOTAS SEGUNDAS

XXIX

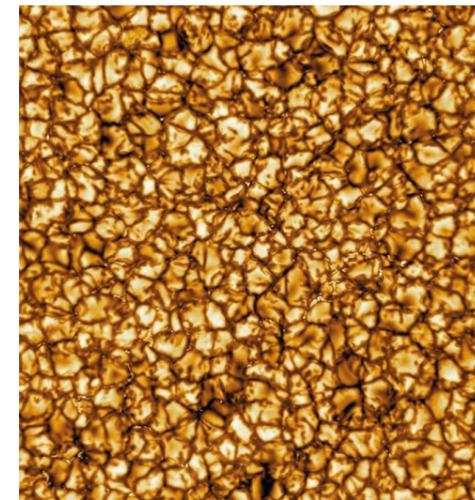


DECIR CASA, CIELO, BOSQUE

He aquí la luz

II. NOTAS SEGUNDAS

XXX



He aquí la Estación Espacial Internacional

XXXI



He aquí el cielo sobre la tierra

XXXII



He aquí la noche estrellada.

The image shows a page from a manuscript, likely a calendar or a table of numbers. It features two columns of text and numbers. The text is written in a historical script, possibly Spanish or Portuguese, and includes various phrases and numbers. The numbers are arranged in a grid-like pattern, suggesting a table of values or a sequence of numbers. The page is aged and has some discoloration.

Text	Number
1. He aquí la noche estrellada.	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
2. He aquí la noche estrellada.	13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24
3. He aquí la noche estrellada.	25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
4. He aquí la noche estrellada.	37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48
5. He aquí la noche estrellada.	49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60
6. He aquí la noche estrellada.	61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72
7. He aquí la noche estrellada.	73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84
8. He aquí la noche estrellada.	85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96
9. He aquí la noche estrellada.	97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108
10. He aquí la noche estrellada.	109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120
11. He aquí la noche estrellada.	121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132
12. He aquí la noche estrellada.	133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144
13. He aquí la noche estrellada.	145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156
14. He aquí la noche estrellada.	157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168
15. He aquí la noche estrellada.	169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180
16. He aquí la noche estrellada.	181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192
17. He aquí la noche estrellada.	193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204
18. He aquí la noche estrellada.	205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216
19. He aquí la noche estrellada.	217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228
20. He aquí la noche estrellada.	229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240
21. He aquí la noche estrellada.	241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252
22. He aquí la noche estrellada.	253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264
23. He aquí la noche estrellada.	265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276
24. He aquí la noche estrellada.	277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288
25. He aquí la noche estrellada.	289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300
26. He aquí la noche estrellada.	301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312
27. He aquí la noche estrellada.	313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324
28. He aquí la noche estrellada.	325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336
29. He aquí la noche estrellada.	337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348
30. He aquí la noche estrellada.	349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360
31. He aquí la noche estrellada.	361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372
32. He aquí la noche estrellada.	373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384
33. He aquí la noche estrellada.	385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396
34. He aquí la noche estrellada.	397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408
35. He aquí la noche estrellada.	409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420
36. He aquí la noche estrellada.	421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432
37. He aquí la noche estrellada.	433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444
38. He aquí la noche estrellada.	445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456
39. He aquí la noche estrellada.	457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468
40. He aquí la noche estrellada.	469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480
41. He aquí la noche estrellada.	481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492
42. He aquí la noche estrellada.	493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504
43. He aquí la noche estrellada.	505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516
44. He aquí la noche estrellada.	517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528
45. He aquí la noche estrellada.	529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540
46. He aquí la noche estrellada.	541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552
47. He aquí la noche estrellada.	553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564
48. He aquí la noche estrellada.	565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576
49. He aquí la noche estrellada.	577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588
50. He aquí la noche estrellada.	589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600

SUMARIO DE REFERENCIAS

- I Esta imagen fue elaborada con un sistema de información geográfica. Ante una orografía abrupta, un alto rango de detalle genera un completo amasijo de líneas. Este mapa es una prueba de ello, donde podría decirse que, a mayor nivel de descripción, más ilegible se vuelve lo descrito. Encontrar una entrada o salida para transitar este espacio resulta difícil. La manera más fácil de adentrarse en él es perdiéndose bajo la maraña de líneas que se amontonan unas sobre otras. (*Autoría imagen: Alejandro Granero Ferrer. Fecha de realización: 24 de noviembre de 2020*).
- II Esta imagen es una representación del vuelo de un mapa tirado por una pequeña avioneta. La imagen fue elaborada a partir de la imagen de un cielo parcialmente nublado, una avioneta roja y una lona blanca en cuyo interior puede leerse “¿cómo escapar del territorio?”. (*Autoría imagen: Alejandro Granero Ferrer. Fecha de realización: 3 de marzo de 2018*).
- III Esta imagen fue elaborada a partir del recuadro de una captura realizada con la aplicación *Google Earth Pro*. En ella vemos la calle principal de Sant Romà de Sau. La fotografía aérea fue tomada a principios del año 2008. (*Derechos de las imágenes: © 2021 Google, Imágenes © 2021 CNES / Airbus, Insitut Cartogràfic de Catalunya, Maxar Technologies. Fecha de consulta: 9 de noviembre de 2020*).
- IV Esta imagen es una fotografía en la que observamos una de las maquetas cerámicas realizadas durante esta investigación. En esta se representa el pueblo de Medianedo, ubicado en la provincia de Cantabria. (*Autoría imagen: Marc Ferrer. Fecha de realización: 14 de marzo de 2021*).
- V Esta imagen ha sido encontrada en el blog Riaño Vive. La escena, fotografiada en 1986, muestra la entrada de los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado en la población de Riaño, en lucha contra la construcción del pantano que finalmente inundaría sus calles. (*Autoría imagen: Lasai Rodríguez, A. (13 de abril de 2007. ...en “los mandaos” [blog]. <https://rianovive.blogspot.com/2007/04/en-los-mandaos.html> Fecha de consulta: 14 de junio de 2021*).
- VI Esta imagen ha sido encontrada en Internet en el blog Riaño Vive. La escena muestra el levantamiento de una barricada contra el intento de desalojo de los vecinos de Riaño por parte de los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado. (*Autoría imagen: Lasai Rodríguez, A. (13 de abril de 2007. ...en “los mandaos” [blog]. <https://rianovive.blogspot.com/2007/04/en-los-mandaos.html>. Fecha de consulta: 14 de junio de 2021*).
- VII Esta imagen es un recuadro realizado a partir de una captura de pantalla de un vídeo encontrado en Internet en el que un par de buzos se dedican a explorar diferentes pueblos sumergidos del Estado español. (*Autoría imagen: Alejandro Granero Ferrer. Fecha de realización 2 de junio de 2021*).

- VIII Esta imagen es una fotografía donde observamos una pequeña pieza cerámica realizada dentro del proyecto de las maquetas de los pueblos inundados bajo pantanos. La pieza, de aproximadamente 9 cm, es una pequeña escala realizada con gres blanco y esmalte azul. Cada marca representa una distancia de 75 metros. (*Autoría de la imagen: Marc Ferrer. Fecha de realización: 14 de marzo de 2021*).
- IX Esta imagen es una fotografía en la que aparece un curso de agua subterránea. La fotografía fue realizada en los alrededores de *Cova Petsina*. (*Autoría de la imagen: Alejandro Granero Ferrer y Mar Juan Tortosa. Fecha de realización: 13 de noviembre de 2020*).
- X Esta imagen es una fotografía en la que Mar y yo tratamos de comprobar la efectividad de los métodos zahorís para la observación de flujos de agua. (*Autoría de la imagen: Alejandro Granero Ferrer y Mar Juan Tortosa. Fecha de realización: 13 de noviembre de 2020*).
- XI Esta imagen es una fotografía donde se ven algunas de las ramas de olivera en forma de “Y” que utilizamos para detectar vetas de agua subterránea. (*Autoría de la imagen: Alejandro Granero Ferrer y Mar Juan Tortosa. Fecha de realización: 13 de noviembre de 2020*).
- XII Esta imagen es una fotografía en la que Mar y yo llevamos a cabo un juego basado en la conductividad eléctrica del cuerpo humano asociado a nuestra experimentación con métodos zahorís. (*Autoría de la imagen: Alejandro Granero Ferrer y Mar Juan Tortosa. Fecha de realización: 13 de noviembre de 2020*).
- XIII Esta imagen es una fotografía en la que se me puede ver tratando de poner en práctica la fe para conseguir detectar alguna corriente subterránea de agua. (*Autoría: de la imagen Marina González. Fecha de realización: 27 de enero de 2021*).
- XIV Esta imagen es una ilustración presente en algunas ediciones del *Discurso del Método* de Descartes. En ella aparece un ciego acompañado de dos bastones y su perro lázaro. La ilustración puede consultarse en *Gallica*, biblioteca ligada a la *Bibliothèque Nationale de France*. (*Recuperado el 3 de abril de 2021 de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b21000448>*).
- XV Esta imagen es una ilustración presente en algunas ediciones del *Discurso del Método* de Descartes. En ella se muestra un corte transversal del cerebro y los globos oculares acompañado de un esquema que representa el funcionamiento de la percepción visual en función de un espacio ordenado geoméricamente. (*Recuperado el 3 de abril de 2021 de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b21000448>*).

- XVI Esta imagen es una fotografía en la que se muestra la *Torre del Colomer*, una torre vigía del siglo XVI levantada sobre la costa mediterránea. La función original de esta torre era ofrecer una posición elevada para vigilar posibles ataques marítimos. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer y Sonia Tarazona*. Fecha de realización: 21 de diciembre de 2017)
- XVII Esta imagen es una fotografía tomada con un teléfono móvil en la que se observa el horizonte. Debido a la luz del anochecer, el color azul se apodera de la escena, resultando difícil diferenciar donde empieza el cielo y dónde el mar. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer*. Fecha de realización: 4 de agosto de 2019)
- XVIII Esta imagen es un recuadro elaborado a partir de una captura de pantalla de *Google Maps*. En ella podemos observar un área de un bosque subtropical de coníferas en algún lugar de América Central. (Derechos de las imágenes: © 2021 Google. Fecha de consulta: 30 de enero de 2020)
- XIX Esta imagen es un recuadro elaborado a partir de una captura de pantalla de *Google Maps*. En ella podemos observar un área de un bosque templado de frondosas en algún lugar septentrional de Europa. (Derechos de las imágenes: © 2021 Google. Fecha de consulta: 30 de enero de 2020)
- XX Esta imagen es una fotografía donde puede observarse la caída de un árbol en mitad del bosque. La fotografía fue tomada con un teléfono móvil en la *Serra d'Espadà*. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer*. Fecha de realización 12 de mayo de 2021).
- XXI Esta imagen es una fotografía en la que se muestra el cuadro del bosque pintado por mi padre. Desde hace más de treinta años este bosque otoñal permanece apoyado contra una pared de mi casa familiar. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer*. Fecha de realización 8 de mayo de 2021).
- XXII Esta imagen muestra un dibujo esquemático en el que se representa el procedimiento para realizar una maqueta a escala 1:1,001 de mi casa dentro de mi casa. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer*. Fecha de realización 26 de abril de 2020).
- XXIII Esta imagen es una fotografía en la que se muestra la instalación realizada para el proyecto *Far away from home*. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer y Sonia Tarazona*. Fecha de realización 29 de septiembre de 2018).

- XXIV Esta imagen es una fotografía encontrada por Internet donde puede verse un telón fotográfico pintado, cuya escena representa un lago rodeado de vegetación al fondo del cual se adivina un castillo. Al parecer, la fotografía se atribuye al fotógrafo Michael Nash, y fue tomada en Varsovia en noviembre de 1946. (Autoría de la imagen: *Michael Nash*. Fecha de realización: noviembre de 1946).
- XXV Esta imagen es una captura de pantalla en la que puede verse la demolición de un edificio. El video del que procede la captura se encuentra alojado en los fondos de la Filmoteca Española y RTVE. (Recuperado el 14 de enero de 2021 de: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-928/1469771/>).
- XXVI Esta imagen forma parte del fotolibro *Many changes are taking place*. El origen de todas las imágenes que aparecen en este fotolibro procede de diversos fondos filmográficos. Todas las imágenes son fotogramas de videos en los que se registra la demolición de diferentes edificios en diferentes ciudades. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer*. Fecha de realización: 1 de febrero de 2021).
- XXVII Esta imagen forma parte del fotolibro *Many changes are taking place*. El origen de todas las imágenes que aparecen en este fotolibro procede de diversos fondos filmográficos. Todas las imágenes son fotogramas de videos en los que se registra la demolición de diferentes edificios en diferentes ciudades. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer*. Fecha de realización: 1 de febrero de 2021).
- XXVIII Esta imagen muestra la pintura *El Geógrafo* de Johannes Vermeer. La obra, pintada en el 1669, forma parte de los fondos del Das Städel Museum. (Recuperado el 8 de junio de 2021 de: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/der-geograf>. Derechos de la imagen: CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt am Main).
- XXIX Esta imagen es una fotografía titulada *The Pale Blue Dot* tomada por la sonda Voyager 1 el 14 de febrero de 1990 a una distancia de 6000 millones de kilómetros del sol. En ella puede verse el planeta Tierra como un pequeño punto azul en medio de la penumbra cósmica (Recuperado el 13 de junio de 2021 <https://solarsystem.nasa.gov/resources/536/voyager-1s-pale-blue-dot/>).
- XXX Esta imagen es una fotografía tomada por el “Telescopio Solar Daniel K. Inouye” de la superficie del Sol. La imagen fue difundida en enero de 2020. (Recuperado el 13 de junio de 2021 de: <https://nso.edu/telescopes/dkist/first-light-full-image/>).
- XXXI Esta imagen es una fotografía realizada con un teléfono móvil que muestra, a través de una representación icónica, la posición de la Estación Espacial Internacional sobre la hierba de *Alexandra Park*. (Autoría de la imagen: *Alejandro Granero Ferrer y Sonia Tarazona*. Fecha de realización: 15 de agosto de 2017)

XXXII Esta imagen es una fotografía realizada con un teléfono móvil que muestra, a través de una representación icónica, la posición de la constelación de Acuario sobre la fuente de *Granary Square*. (Autoría de la imagen: Alejandro Granero Ferrer y Sonia Tarazona. Fecha de realización: 21 de agosto de 2017)

XXXIII Esta imagen muestra una página digitalizada de un tratado medieval de astronomía en la que se detalla la posición de diferentes estrellas. La fuente consultada es una edición traducida al latín que contiene partes del *Liber de locis stellarum fixarum* escrito en el siglo X por Abd Al-Rahman Al Sufi y del *Tractatus in revolutione annorum mundo* escrito por Abu-Mas'har en el siglo IX. (Recuperado el 6 de mayo de 2021 de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005888b/f1.item>).

III. NOTAS TERCERAS

→ Siguiendo a José Luis Brea (2006), podríamos entender la “episteme escópica” como la que define “aquello que puede ser conocido en aquello que puede ser visto”; como “la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible” (p.146). En consecuencia, el ojo podría ser entendido como un dispositivo de producción cognitiva cuya actividad iría más allá de lo perceptivo, sensorial o fenomenológico. De esta manera, abarcaría los significados, conceptos y pensamientos resultantes de la inscripción de esas formas sensibles y percibidas en un orden del discurso, en una episteme determinada. Consecuentemente, ello no nos conduciría sino a la necesaria inscripción de lo visual en lo discursivo, a la refutación de que el campo escópico se constituye como una construcción histórica y cultural y se erige sobre todas aquellas categorías que la definen. Por ello, uno de los pilares de esta aproximación ha de radicar, de acuerdo con Brea, en la aceptación de que aquello que conocemos en el ver depende de nuestra pertenencia y participación de cualquier régimen escópico.

→ Podríamos trazar brevemente una genealogía resumida del concepto de “régimen escópico”. Partiendo del desarrollo que el historiador Michael Baxandall hiciera de la noción de “ojo de la época”, referido a los modos de ver y de conocimiento propios de una época determinada, llegaríamos a una serie de propuestas terminológicas —las de “cultura visual”, “modos de ver” o directamente “construcción cultural de la mirada”— más tardías

pero de alguna manera equiparadas a la noción de Baxandall. La relativización cultural de la cuestión visual efectuada por el historiador habría estipulado como clave la noción de *equipamiento*, entendido como ese conjunto de factores que intervienen, de manera diferente en cada contexto, en la percepción. Una diferenciación entre una visualidad como equipamiento cultural y una visión fisiológica que en la práctica sería inexistente. A partir de aquí, es Christian Metz quien introducirá el término de “régimen escópico”, aunque quien recogerá su acepción principal y lo pondrá en circulación será Martin Jay en 1987. Una definición del término la ofrece Hernández Navarro (2007a), para quien

Un régimen escópico, pues, sería mucho más que un modo de representación o una manera de comprensión. Ha de ser entendido como el complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes... que tienen lugar en un estrato histórico determinado. Para entender lo que significa un régimen escópico, habría que atender, como ha intuido Mitchell, no sólo a la «construcción social de lo visual», es decir, a la manera en que lo que vemos, lo que nos queda de una época, responde a unos parámetros culturales concretos, sino también, y sobre todo, a la «construcción visual de lo social», al modo en el que se visualizan los propios esquemas y diagramas culturales e históricos. (p.48)

→ En el desarrollo de sus diferentes publicaciones en torno a los regímenes escópicos y la construcción de los archivos de

visualidad, Hernández Navarro sigue el pensamiento de Foucault en la conceptualización de su proyecto arqueológico. Más allá de la manera tradicional de abordar la historia, la “arqueología” foucaultiana supondría un dominio de análisis centrado en las condiciones históricas de posibilidad del saber, de los modos de saber. La “arqueología” no buscaría una continuidad en los hechos, sino que dirigiría su interés hacia el discurso o hacia los “periodos enunciativos” y tendría en cuenta las discontinuidades como elemento de análisis. Es por ello que la “primera tarea de la arqueología es negativa: desprenderse de aquellas categorías tradicionales con las que la historia de las ideas o de la literatura describen lo que ha sido dicho” (Castro, 2011, pp.128-129). Aquello que ha sido dicho es lo que será denominado como *enunciado*, de tal forma que el dominio conformado por los enunciados será el que constituya el campo de análisis de la arqueología.

→ La dilucidación de las condiciones que permiten la emergencia de una visualidad dada estarían definidas, siguiendo esta metodología, por los enunciados que conforman lo que podría denominarse discurso escópico. Los enunciados, en tanto condiciones de existencia, no remitirían “a instancia fundadora alguna, a un origen, sino sólo a otros enunciados (..) para mostrar sus correlaciones, sus exclusiones” (Guash, 2011, p.48). Será

este sistema de discursividad que regula las posibilidades e imposibilidades enunciativas de lo que puede ser dicho —que Foucault llamará “archivo”— lo que rija asimismo la regulación de las visualidades.

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas. (Foucault, 2002, pp.219-221)

Guasch (2011) afirma que el archivo carecería de límites y no se ofrecería sino fragmentado:

Es imposible construir el archivo de la totalidad (como afirma Foucault, el archivo no es descriptible ni contorneable en su actualidad), de ahí que sólo se puedan hacer aproximaciones fragmentarias. En la medida en que el archivo está fuera de nuestras prácticas discursivas, en el umbral que marca «el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir», su contorno tan sólo puede establecerse por negación. (pp.47-48)

→ En esta arqueología realizada en torno a las formaciones del conocimiento existiría una “dicotomía entre cosas y palabras, modos de ver y modos de hablar, «superficies de visibilidad» y «campos de legibilidad» ... «veres» y «saberes»” (Hernández Navarro, 2007a, p.72).

El proyecto de una arqueología del conocimiento estará compuesto, entonces, tanto por una arqueología de los enunciados —la que habitualmente se entiende como una arqueología del saber— como por una arqueología de la mirada. Según éstas, lo visible y lo decible se entrelazan y forman mutuamente, sin que exista una completa traducibilidad e intraducibilidad de uno a otro: maneras de decir y maneras de ver, «discursividades y evidencias», cada estrato está hecho de una combinación de ambas, y, de un estrato a otro, existe variación de las dos y de su combinación. (pp.73-74)

Es Deleuze, en su lectura de Foucault, quien propone una forma dialógica para abordar esta cuestión, señalando el entrecruzamiento que se daría entre enunciado y visibilidad, entre lo discursivo y lo no discursivo. “Lo que se ve nunca aparece en lo que se dice y viceversa” (Deleuze, 2015, p.93). Esta condición en la que existe un entrelazamiento pero no un solapamiento quiásmico, será la que genere una distancia jamás completada y un vacío insalvable entre enunciado y visibilidad. Así,

la visibilidad para Foucault no está ni en las cosas ni tampoco en los modos de ver del sujeto: “el sujeto que ve es un emplazamiento en la visibilidad, una función derivada de la visibilidad”. Toda imagen emplaza una visibilidad, y todo acercamiento a ella también. Entonces, si no son sólo las cosas y los modos de ver, ¿qué es la visibilidad? Quizá la respuesta más acertada sería afirmar que la visibilidad es la condición de posibilidad de lo visible, la razón de las cosas (de las imágenes) y de los modos de verlas (de aprehenderlas)”. (Hernández Navarro, 2007a, pp.75-76)

→ Partiendo de todo lo anterior, Hernández Navarro plantea un modelo con el que analizar los modos de ver en función de esa noción archivística. Un archivo de visualidad que se articularía en torno a la ley de aquello que puede ser visto y que estaría atravesado por un campo de fuerzas.

→ Uno de los textos que mejor recoge la construcción de las condiciones históricas de los modos de ver lo podemos encontrar en *Ojos abatidos*, donde Martín Jay desarrolla las claves de la crítica al ocularcentrismo en el pensamiento francés del siglo XX, aunque generalizando, podríamos hablar de su presencia en el contexto occidental. Retrotrayéndose a los orígenes de ese ocularcentrismo que habría privilegiado el sentido de la vista por encima de los demás, Jay se centra especialmente en la tradición de la Grecia Antigua, donde encontrará una presencia de esta primacía visual, tanto en la filosofía como en la ciencia, la religión o el arte.

→ Más allá del sesgo visual que para los griegos adoptaría el conocimiento o la noción definida visualmente de verdad epistémica, monológica y desinteresada, sería interesante destacar en uno de los elementos presentes en esta concepción que podemos encontrar en la filosofía platónica. El planteamiento dual de la visión entre un “ojo interior” para la contemplación de las formas perfectas y un “ojo exterior” como puro órgano de percepción sensorial que no conduciría sino al equívoco, permitiría afirmar una cuando la otra fuera atacada. Además de ser clave para elevar el estatus de lo visual en la cultura occidental, ello resultará sustancial en la herencia que el pensamiento griego legará a la filosofía posterior, dando origen a otras cualidades como por ejemplo la concepción dual de la luz a través de la diferenciación entre *lumen* para referirse al modelo de rayos rectilíneos conformantes de la esencia de la iluminación y *lux* para referirse a la experiencia real de la vista humana.

→ En el contexto de transición hacia la Edad Media, el análisis de la cultura visual —predominantemente cristiana e islámica en el contexto europeo— revelará la innegable herencia de la cultura griega, donde el legado de la metafísica lumínica y la filosofía de Platón por parte de los principales padres de la iglesia configurará la continuación de muchos de los preceptos garantizadores de ese privilegio de lo visual.

→ Al margen de las múltiples conexiones con el aspecto teológico de la cultura cristiana, también podemos encontrar referencias seculares en campos como por ejemplo el científico, donde la visión, entendida desde una aproximación más cercana a la *lux* y lo sensorial, jugará un papel destacado en el desarrollo posterior de las cosmovisiones científicas modernas. A este respecto, la mayoría de las teorías ópticas medievales fueron de carácter platónico, aunando también la geometría euclidiana y la fisiología del ojo galeana. Así, pensadores medievales —entre los que cabría destacar a los islámicos— prepararon el campo para la posterior síntesis realizada por Kepler en el siglo XVII de tal manera que, de la continuidad otorgada al estudio de la visión por parte de los primeros filósofos que trataron de desentrañar su funcionamiento, podría desprenderse la posibilidad de que los fundamentos de la ciencia moderna se remontaran al privilegio de la visión en la herencia del pensamiento medieval.

→ Los avances científicos y la estética naturalista del Renacimiento redundarán en la pregnancia ocularcéntrica. Sin duda, el descubrimiento, redescubrimiento o invención de la perspectiva supondrá uno de los factores elementales que mayor testimonio ofrecerá del cambio producido en la visualidad renacentista respecto a los modos de ver medievales. No puede entenderse la irrupción de la perspectiva sin la influencia de las teorías de

la visión del pensamiento medieval y de la antigüedad. En este sentido, la perspectiva —cuyo origen etimológico *perspicere* refiere a ver con claridad, verificar o discernir— estaría estrechamente ligada con la metafísica tardomedieval de la visión. Conviene tener en cuenta que el propio funcionamiento de la perspectiva lineal implica la necesidad de un punto central que ordene la realidad visual. Punto que se correspondería con un ojo interior de la mente y con el *lumen*, esa luz superior de orden. Es decir, que la claridad que aportaría la luz divina era la que permitiría establecer una correspondencia entre la arquitectura matemática y divina del mundo y la realidad del mundo físico.

→ Una de las implicaciones de este conocimiento y ordenamiento de la realidad en base a la perspectiva sería la consecuente separación de lo figurativo respecto de su tarea textual, donde el espacio representado ganaría independencia frente a la historia representada en su interior. De la misma manera, el espacio científico también “se ve desprovisto de su significado sustantivo para convertirse en un sistema ordenado y uniforme de coordenadas lineales abstractas” (Jay, 2007, p.47). De esta manera, el espacio pasaba de operar como escenario en el que la narración tenía lugar a permitir toda una serie de procesos objetivos que tenían cabida en su interior. Sin duda, una de las consecuencias más relevantes de este proceso radicaría en que al expulsar a la

narración del método cognitivo, la verdad que producía la realidad externa también se veía liberada de esas mismas narraciones que la condicionaban. En esta misma línea, conviene señalar cómo desde la corriente empirista de la ciencia se habría potenciado el testimonio visual intersubjetivo como fuente de legitimación, lo que en última instancia habría ayudado a consolidar un razonamiento científico fundado en lo visual.

→ En el contexto del norte de Europa, diferenciado de las prácticas del perspectivismo del sur, este proceso de desnarrativización se habría exacerbado poniendo el foco sobre la descripción de la superficie. Alpers (1987) incide en las posibles relaciones que se darían entre esta visualidad propia del “descriptivismo holandés” y la ciencia. Uno de los elementos más relevantes de este impulso científico visual lo encontraríamos en el caso de la cartografía. Podríamos atender al mapa como modelo paradigmático en el que hallaríamos una superficie plana revalorizada en su capacidad para acoger una detallada descripción del mundo organizada en un espacio dividido en coordenadas, en cuadrículas. Sin embargo, pese a compartir de alguna manera este rasgo con el espacio científicista del perspectivismo, Alpers señala que

Aunque la cuadrícula recomendada por Ptolomeo, como las luego impuestas por Mercator, comparten la uniformidad matemática de la retícula perspectiva renacentista, no suponen un espectador en una posición determinada, ni un marco previo, ni la definición del plano pictórico como una ventana por la que mira un espectador externo. Habida cuenta de todo esto, la cuadrícula ptolemaica, y todas las cuadrículas cartográficas en general, han de distinguirse de la cuadrícula perspectiva, y no confundirse con ella. La proyección, por así decirlo, no está vista desde ninguna parte. No es un plano interpuesto a la mirada: es una superficie de trabajo. (1987, p.201)

Siguiendo con la relación entre cartografía y los modos de ver del descriptivismo holandés, añade que:

Los cartógrafos y los editores de mapas eran denominados «descriptores del mundo», y sus mapas o atlas se definían como el mundo descrito. Aunque el término no se aplicó nunca, que yo sepa, a la pintura, existe una buena razón para hacerlo. El propósito de los pintores holandeses fue recoger sobre una superficie una amplia gama de conocimientos e información sobre la realidad. También emplearon palabras junto con las imágenes. Como los cartógrafos, hicieron obras aditivas que no pueden captarse desde un solo punto de vista. Su superficie no era como una ventana, a la manera del arte italiano, sino, como la de los mapas, una superficie sobre la que se desplegaba una recomposición del mundo. (p.182)

→ En relación a la configuración de un espacio desnarrativizado en el que acoger un proceso descriptivo que ordenase la verdad del mundo, podríamos señalar como factor complementario a la preparación de la cosmovisión científica apuntada una suerte de “desculpabilización” de la curiosidad. Así, una creciente erradicación del componente despectivo con que el pensamiento cristiano caracterizaba a la curiosidad —especialmente incidiendo en su dimensión visual, al considerarla una distracción y tentación hacia experiencias “dañinas” para el alma— habría ayudado a la ciencia moderna a proveerse del carácter denominador y examinador de la vista, configurándose como una ciencia activa e intervencionista. Como resultado de esa despenalización de la curiosidad ligada a la visión y su legitimación para investigar, se consolidaría, en los inicios de la era moderna, una confianza en el ojo y en su mejora técnica que tendrá dos innovaciones genéricas: “la extensión del alcance y del poder de nuestro sistema ocular; y el incremento de nuestra capacidad de propagar los resultados de maneras accesibles a la vista” (Jay, 2007, p.56). Debido a la celeridad con la que se habría dado la tecnificación de la visión, se habría producido una intensificación del privilegio de lo visual respecto al resto de sentidos. Así, el perfeccionamiento de múltiples y diversos instrumentos auxiliares de percepción asimilados como análogos a los propios sistemas sensoriales adquirirían la capacidad de magnificar el poder del órgano. No obstante también la tendrían a la hora de reducir la complejidad

formal de la percepción sensorial, que acabaría reducida a una única modalidad de percepción, que en el caso de los albores de la era moderna habría sido la de lo visual. Por lo que respecta al incremento de la difusión visual, cabría destacar especialmente la imprenta, los tipos móviles y las estampas de madera. Quizá uno de los argumentos de mayor peso al respecto sea el de Ong, cuando afirma que con el surgimiento de la tipografía alfabética se “empezó a vincular la percepción visual a la verbalización en un grado hasta entonces desconocido. (Ello) llevó al individualismo moderno (el ojo=Yo) a la despersonalización del mundo externo y a la exaltación de la observación como único medio válido de conocer el mundo” (Jay, 2007, pp.57-58). Es decir, que respecto al campo cognitivo de la palabra, la mirada se habría impuesto dando lugar a una empresa cognitiva en términos visuales cuyo resultado sería la glorificación de la observación como único medio para el conocimiento de la realidad.

→ Según Jay (2003), la cultura visual de la era moderna no resulta evidente ni unitaria, por lo que debemos entender la visualidad de la modernidad como “un terreno en disputa, antes que como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales” (p.222). Este autor, de hecho, diferencia tres subculturas visuales: el régimen del perspectivismo cartesiano, el del descriptivismo holandés y el del ver barroco tal y como fuera concebido por Buci-Glucksmann.

→ Pese a las posibles interrelaciones de las diversas subculturas visuales modernas, se suele tomar el sujeto cartesiano como aquel que ejemplifica el modelo del observador de la era moderna.

Un modelo que, siguiendo a Jonathan Crary, se asienta sobre el desarrollo tecnológico de la Cámara Oscura durante los siglos XVII y XVIII en Europa. Este modelo dibuja un observador descorporalizado y desfiscalizado que, siguiendo el modelo de visión perspectiva, ocupa metafóricamente una posición fija e inmóvil frente a la experiencia visual. Un posicionamiento del observador como centro del modelo heredado de la epistemología lumínica que todavía consagrará más a ese “ojo soberano”.

Una de las claves del análisis de Crary será el abandono de las representaciones artísticas como elemento vehiculante de su investigación. Así se centrará en la figura de “un sujeto observador que fue tanto producto de la modernidad del siglo XIX como, a la vez, constitutivo de ella” (2008a, p.26). Ahora bien: “si puede decirse que existe un observador específico del siglo XIX, o de cualquier otro período, lo es sólo —aclara Crary— como *efecto* de un sistema irreductiblemente heterogéneo de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales” (p.22).

→ Sería interesante acercarse a este posicionamiento desde la metodología genealógica de Foucault (1981):

Quería ver cómo podían resolverse estos problemas de constitución en el interior de la trama histórica, en lugar de remitirlos a un sujeto constituyente. Hay que desembarazarse del sujeto constituyente, desembarazarse del sujeto mismo, es decir, llegar a un análisis que puede dar cuenta de la constitución misma del sujeto en su trama histórica. Es lo que yo llamaría genealogía, es decir, una forma de historia que dé cuenta de la constitución de saberes, discursos, dominios de objetos, etc., sin que deba referirse a un sujeto que sea trascendente con relación al campo de sucesos o cuya entidad vacía recorra todo el curso de la Historia. (p.135-136)

En este punto habría que recordar que la idea de una historia de la visión es solo una posibilidad hipotética, en tanto no posee una historia autónoma, pues aquello que cambiaría no serían sino las fuerzas y reglas que componen el campo perceptivo, así como su funcionamiento cultural. En este sentido, la metodología propuesta por Crary se distancia de los planteamientos técnicos tradicionales, cuyo relato de la historia de la visión occidental construye un modelo continuista ligado al fenómeno del impresionismo y postimpresionismo y a la aparición de la fotografía y sus posibilidades como una continuación del modo de visión renacentista. En cambio, el modelo de la cámara oscura utilizado para simbolizar el modo hegemónico de visualidad moderno subrayaría las discontinuidades existentes en el marco de relaciones del observador con respecto al mundo exterior. De tal manera, fotografía y pintura modernista no serían sino síntomas posteriores

al desplazamiento de la visión que acontecerá más adelante con el derrumbe del modelo clásico organizado alrededor de la cámara oscura.

→ Pese a que muchos historiadores habrían entendido la cámara oscura desde una lógica productivista, como un instrumento de ayuda para la copia y elaboración de pintura y grabados, su función principal no sería la de crear imágenes, sino la de ofrecer mediante una explicación visible y de forma transparente y autosuficiente su propio funcionamiento —y por paralelismo, el de la visión humana, así como ofrecer a modo de espectáculo el funcionamiento de la propia representación—. Es por ello por lo que cabría entender la cámara como un elemento epistemológico y no simplemente como una máquina o tecnología inerte.

De manera dominante, aunque no exclusiva, las bases estructurales y ópticas que conformaban la cámara oscura durante los siglos XVII y XVIII habrían definido el estatus y las posibilidades del espectador. Lejos de ser un objeto, el dispositivo óptico de la cámara oscura habría sido utilizado durante más de dos siglos como modelo para explicar el procedimiento mediante el que la realidad era aprehendida verídicamente a través de la observación, así como para definir la relación entre el sujeto perceptor y el mundo externo.

→ “Lo que constituye la cámara oscura es precisamente su identidad múltiple, su estatuto «mixto» como figura epistemológica dentro de un orden discursivo y como objeto dentro de una disposición de prácticas culturales” (Crary, 2008a, p.53). Esa dualidad puede ser entendida en términos deleuzianos como un agenciamiento, es decir, como un emplazamiento de simultaneidades donde se pueden desarrollar una multiplicidad de relaciones entre elementos heterogéneos. Por tanto, “la cámara oscura no puede ser reducida a un objeto tecnológico ni discursivo: era una compleja amalgama social cuya existencia como figura textual no podía separarse de sus usos maquínicos” (p.53).

→ Pese a que el fenómeno físico que acontece en la cámara oscura era conocido desde la antigüedad, se suele identificar a Giovanni Battista Della Porta como uno de sus inventores, quien en su obra *Magia Naturalis* de 1558 ofrece una descripción del dispositivo. Lo interesante de esta obra es la concepción unitaria que ofrece del mundo, entendiendo que, a través de la observación de esa unidad, el mundo puede ser revelado en su totalidad. De tal manera, la primera cámara oscura inventada por della Porta permitía la contemplación de un mundo exterior en su unidad fundamental donde todas las cosas eran contiguas, lo que suponía que contemplar un objeto era unirse con él dado que ambos, objeto y observador, compartían la misma naturaleza.

Nada puede ser más agradable, para los grandes hombres, los eruditos y las personas ingeniosas, que contemplar que, en una Cámara Oscura sobre sábanas blancas, uno pueda ver clara y nítidamente, como si estuvieran ante sus ojos, Cacerías, Banquetes, Ejércitos enemigos, Juego y todo lo que uno desee. Que haya frente a esa Cámara, en la que desees representar estas cosas, alguna Llanura espaciosa en la que pueda ser iluminado libremente por el sol: si sobre ella colocas árboles en Orden, así como Bosques, Montañas, Ríos y Animales — que lo sean realmente o creados por el Arte, verán Árboles, Animales, Cazadores, Caras, etc. Con tal claridad que no podrán distinguir si son verdaderos o ilusiones. (della Porta, 1658)

A través de sus propias palabras podemos comprender cómo la percepción sensorial era un acto de fusión y reunificación. Este pensamiento se inscribiría en la tradición renacentista, según la cual “contemplar un objeto significa convertirse en uno con él” (Crary, 2008a, p.62).

Pero esta unidad —señala Ernst Cassirer— sólo es posible si el sujeto y el objeto, el conocedor y lo conocido, son de la misma naturaleza; éstos deben ser miembro y parte de uno y el mismo complejo vital. Cualquier percepción sensorial es un acto de fusión y reunificación (Cassirer, 1951, p.148)

En la misma dirección apunta Foucault (1998) cuando escribe:

Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros, la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que le rodea. La semejanza impone vecindades que, a su vez, aseguran semejanzas. El lugar y la similitud se enmarañan. (...) Por medio de esta relación de emulación las cosas pueden imitarse de un cabo al otro del universo sin encadenamiento ni proximidad: por su reduplicación especular, el mundo abole la distancia que le es propia; triunfa así el lugar que le es dado a cada cosa. (pp.27-28)

→ Si en la época de della Porta la cámara oscura era un método que permitía al observador concentrarse de manera más plena en un objeto concreto, décadas más tarde la cámara oscura se convertirá en un instrumento de observación privilegiado a costa de la ruptura de la contigüidad renacentista entre el cognoscente y lo conocido. De esta manera, la cámara oscura se constituirá como el lugar desde el que definir las relaciones entre el sujeto observador y el mundo, lo que en última instancia comportará la aparición de una nueva modalidad de subjetividad basada en la hegemonía de un nuevo sujeto-efecto.

Ante este nuevo paradigma la cámara oscura condicionará al sujeto observador, inscrito en ese modelo emergente de subjetividad, de diversas maneras. Por una parte comportará una individualización

del observador quien, encerrado en el interior de la cámara oscura, pasará a ser definido por su condición de aislamiento y reclusión. A consecuencia de ello, el nuevo sujeto observador podrá ser concebido desde dos puntos de vista, bien como un individuo soberano, autónomo e independiente que es representado en el libre ejercicio de su observación; bien como un sujeto recluso en esa interioridad, reducido a la oscuridad y aislado del mundo exterior. Por la otra parte conllevará una descorporeización de la visión debido a que “la experiencia física y sensorial del observador es suplantada por las relaciones dadas entre un aparato mecánico y un mundo preexistente objetivamente verdadero” (Crary, 2008a, p.63). De lo que en definitiva se trataría es de entender cómo la cámara oscura estaría sujeta a cierta dualidad, lo que permitiría entenderla como modelo para la observación de fenómenos empíricos, de esa realidad exterior, objetiva y verdadera, y como modelo para la introspección reflexiva y para la auto-observación.

→ Dos textos propuestos por Crary (2008a) que darían muestra de ello son la Óptica de Newton (1704) y el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke (1690). Respecto a Newton podría establecerse una analogía entre el marco donde el que el conocimiento de los fenómenos físicos es dado y la cámara oscura como lugar o espacio interior de transparencia donde la representación de un fenómeno exterior es dada. Todo ello entronca con la incorporeidad del

observador, de tal manera que la exclusión de la presencia del cuerpo y la fantasmagorización del observador propiciaría que el espacio interno del dispositivo se constituyera como un espacio racional donde la objetividad del mundo pudiera ser representada mecánica y trascendentalmente. Por su parte, en su concepción de la cámara oscura, Locke establecerá una analogía entre ésta y el entendimiento humano. De tal manera que el entendimiento daría forma —a partir de la experiencia— a las ideas, las cuales estarían representadas en el interior de la cámara oscura para su conocimiento, contemplación y examen. En su metaforización del entendimiento a través de la cámara oscura se hará patente la distancia generada entre la realidad exterior y el propio dispositivo respecto al sujeto observador debido a su condición interiorizada.

→ Este intelecto análogo a la interioridad de la *cámara*, donde un sujeto observador examina las ideas procedentes del mundo exterior, estaría alineado con el intelecto cartesiano, donde “la percepción, o la acción por la que percibimos, no es una visión... sino que es únicamente una inspección llevada a cabo por el espíritu” (Descartes, 1977, p.29). En este sentido, el planteamiento de Descartes presupondría la existencia de ideas innatas que relegarían los órganos oculares de la vista a una posición de desconfianza. Esta sospecha depositada sobre los órganos sensoriales, derivada de la distinción entre ciertas cualidades

primarias como la localización, distancia, tamaño o forma y otras secundarias como la luz y el color, radicaría en la inviabilidad para presuponer una concordancia entre el mundo experimentado de manera exclusiva a través de la percepción y el mundo real.

→ Para explicar el funcionamiento de la percepción, Descartes se basa en su concepción corpuscular de la luz y su analogía con el sentido del tacto. Es así como, a través de una suerte de traducción o duplicación correspondida entre un mundo definido geoméricamente a través de una arquitectura matemática divina y un sentido interior geométrico, innato e inconsciente, se edificará la teoría de la verdad como correspondencia. Lo relevante de este planteamiento sería, pese a la creencia en la congruencia entre mente y mundo, el paso que se daría de un conocimiento basado en las semejanzas a un conocimiento basado en la presencia de unos signos que precisan de ser leídos por la mente; un paso de las semejanzas a las representaciones. Las imágenes en la mente dejaban así de ser simulacros —semejanzas inducidas bajo la posibilidad de engaño— y pasaban a ser juicios perceptivos, es decir, representaciones mediadas por la percepción sensorial, pero que precisaban de la intervención del lenguaje para su lectura, abriendo así la posibilidad a “una epistemología de juicios de orientación lingüística no visual” (Jay, 2007, p.67).

→ El papel del entendimiento e incluso el de la percepción del espíritu será cedido a ese ojo interno mediado por lo divino — de nuevo el ojo examinador e interiorizado dentro de la cámara oscura—. En su planteamiento de desconfianza y duda respecto al sentido de la vista, Descartes buscará fundamentar el conocimiento objetivo del mundo acudiendo a ese ojo incorpóreo. En este sentido conviene señalar cómo el objetivo de la ciencia clásica habría sido el de describir la verdad unívoca y absoluta mediante la que se regiría la totalidad del cosmos. Para ello, la observación se habría de llevar a cabo a través de la mediación divina, en tanto el alma humana compartiría con su Dios creador el mismo punto de vista desde el que acceder a la pretendida objetividad.

La apertura de la cámara oscura se corresponde con un punto único y matemáticamente definible, desde el cual el mundo puede ser deducido lógicamente a través de una acumulación y combinación progresiva de signos. Se trata de un dispositivo que encarna la posición del hombre entre Dios y el mundo. Basada en las leyes de la naturaleza (la óptica), pero extrapolada a un plano exterior a ésta, la cámara oscura proporciona una posición de ventaja sobre el mundo análoga a la del ojo de Dios. (Crary, 2008a, p.74)

→ Esta analogía entre la cámara oscura y el ojo divino será matizada a través del contexto postcopernicano donde el ser humano habría sido *expulsado* del punto central del universo como

lugar privilegiado para la observación. Un buen ejemplo de ello podría encontrarse en el pensamiento de Leibniz, quien trataría de aunar una noción de verdad que explicase el mundo con la existencia de una multiplicidad de puntos de vista y de posiciones relativas, de las que estaría compuesto ese mismo mundo. Esta concepción se verá reflejada en el concepto de “mónada”, es decir, en la ausencia de un punto de vista desde el que pudiera aprehenderse el mundo como unidad, y por tanto en la expresión de una fragmentación y multiplicidad. Podríamos pensar cómo el orificio de apertura de la cámara se comportaría a modo de punto de vista monádico, es decir limitado, indivisible y único, que permitiría —en tanto estaría compuesto de la misma sustancia— el conocimiento verídico y objetivo de la múltiple realidad exterior. Para Leibniz, el funcionamiento del dispositivo se constituiría como un cono de visión definido en su vértice por ese punto de vista monádico. Así, su principal empeño sería la búsqueda de esa mónada, de esa sustancia indisociable alrededor de lo cual todo es ordenado. Dicho de otra manera, descubrir ese punto monádico único permitiría conocer la pluralidad de las cosas y resolver el desorden de la multiplicidad, en tanto esa diversidad de puntos de vista estaría sujeta y ordenada en torno a ese único punto. Ante la disparidad de los puntos de vista en cada mónada, solamente podría conocerse la unidad global a partir de la suma de cada punto de vista distinto y genuino. Es por ello que “la cámara oscura, con su apertura monocular se convirtió en una encarnación

del punto único más perfecta que el torpe cuerpo binocular del sujeto humano. La cámara, en cierto sentido, era una metáfora de las potencialidades más racionales del sujeto perceptor en un mundo crecientemente desordenado y dinámico” (Crary, 2008a, p.81). En este aspecto es interesante contraponer, frente a esta concepción monádica característica del contexto que estamos analizando, la concepción que posteriormente Nietzsche planteará respecto a la misma cuestión y que dará cuenta del cambio de paradigma en el contexto del siglo XIX. “Si cada uno de nosotros tiene su propia *camera obscura*, con una mirilla netamente diferente, concluiría Nietzsche con regocijo, entonces no es posible la existencia de ninguna cosmovisión trascendental”. (Jay, 2003, p. 230)

→ En resumen, la metaforización del observador de los siglos XVII y XVIII en torno a la cámara oscura serviría como definición del paradigma visual de la era moderna. Un paradigma que se definiría por la búsqueda de una verdad objetiva con la que alcanzar a explicar la totalidad del cosmos. Este modelo ejemplificará la epistemología visual moderna, en tanto depositará sobre el intelecto el examen de las ideas representadas ante ese ojo interno. Con ello, se manifestaría la diferenciación entre una *res cogitans* y una *res extensa*. Ahora bien, este sujeto cartesiano no haría sino situar al observador en una especie de torre de marfil, elevándolo y alejándolo del mundo. De esta manera, el conocimiento del mundo únicamente pasaría a

obtenerse lejanamente, en tanto el observador quedaría inscrito en la base de ese subjetivismo trascendental en el que todo conocimiento exigiría un objeto que fuese externo al sujeto, así como un objeto de conocimiento y unas condiciones innatas al sujeto que serían las que en última instancia posibilitaría la aprehensión de lo dado.

→ En cierto momento de su exposición, Jay (2003) repara en un posible exceso cometido contra el derrocamiento del perspectivismo cartesiano:

En nuestra prisa por desnaturalizarlo y desmentir sus pretensiones de representar la visión *per se*, podemos caer en la tentación de olvidar que los otros regímenes escópicos que esbocé brevemente no son en sí mismos más naturales ni se aproximan más a la visión “verdadera” que la perspectiva. El vistazo no es, por así decirlo, constitutivamente superior a la mirada; una visión rehén del deseo no necesariamente es mejor que el ojo que se fija fríamente, la vista que parte del contexto de un cuerpo situado en el mundo no siempre puede ver ciertas cosas que son visibles de un punto de vista de “ojo de Dios” o de “elevada altitud”. Por más que lamentemos los excesos del cientificismo, debemos admitir que la tradición científica occidental sólo fue posible en virtud del perspectivismo cartesiano o de su complemento, el arte baconiano de describir. (...) En nuestra lucha por desacreditar la racionalización de la vista por considerarla una perniciosa reificación de la fluidez visual, debemos preguntarnos cuáles pueden ser los costos de adherirse demasiado incondicionalmente a sus alternativas. En el caso del arte de describir, podríamos advertir que también en él opera una reificación, aunque de diferente índole, la que

convierte en fetiche la superficie material en lugar de las profundidades tridimensionales. La crítica que hace Lukács de la descripción naturalista en la literatura y que Alpers no menciona podría aplicarse asimismo a la pintura. En el caso de la visión barroca, podríamos interrogarnos acerca de la celebración de la locura ocular que puede producir éxtasis en algunos, pero perplejidad y confusión en otros. (...) Por consiguiente, en vez de establecer una nueva jerarquía, probablemente sea más provechoso reconocer la pluralidad de los regímenes escópicos de que disponemos hoy. Antes que demonizar a uno u otro, puede ser menos peligroso indagar las implicaciones, positivas y negativas, de cada uno de ellos. (pp.238-239)

→ A finales del siglo XVIII y principios del XIX, se habría producido una reorganización del plano epistemológico que definía al sujeto. Ahora, éste se imponía sobre las cosas que experimentaba a través de la percepción, y el objeto se plegaba ante él en la experiencia de conocimiento. Fruto de esta reorganización, el observador se convertirá en productor activo de la experiencia óptica. Su propio cuerpo será ahora el emplazamiento, desplazado de la cámara oscura, sobre el que se asiente la ciencia de la visión.

→ El siguiente planteamiento experimental en torno a la existencia de post-imágenes retinianas puede servir para ilustrar este reordenamiento producido en el campo de la observación: Partiendo de un sujeto que se halla en el interior de la cámara oscura, y tras un intervalo temporal en el que éste ha estado

observando fijamente el área circular que los rayos de luz provenientes del estenopo conforman en su interior, la cámara oscura procede a ser cerrada con el observador en su interior, sellado en la más absoluta oscuridad. En ese momento, y en ausencia de toda fuente lumínica, el observador empezará a experimentar, en la oscuridad, la visión de una imagen circular en la que aparecerán gradaciones de color concéntricas durante un período de tiempo tras el que se producirá el desvanecimiento del área luminosa y la vuelta a la oscuridad.

→ En el contexto de este reordenamiento, el cuerpo del observador pasa a ocupar el centro del análisis epistemológico, pues el conocimiento partirá ahora de lo anatómico y fisiológico. Desde una concepción foucaultiana, ello se contextualizaría en el umbral que pondría fin a la Época Clásica, abriendo las puertas a la noción de biopoder. En el nuevo contexto de la ciencia de la fisiología, el cuerpo devendría, de acuerdo con Foucault, en emplazamiento del poder y la verdad, en tanto el saber quedaría a merced de las condiciones físicas del cuerpo. La deriva de ello conduciría a un sujeto cuyo cuerpo se verá adaptado a las necesidades productivas de la modernidad, dando lugar a nuevas tecnologías emplazadas en el incipiente modelo disciplinario que dejaba atrás el anterior modelo de soberanía. Las posibilidades que la psicología fisiológica decimonónica establecía permitían

profundizar en el estudio del cuerpo de manera cuantitativa. Nociones como la atención, los umbrales de estimulación, los tiempos de reacción, la fatiga, la coordinación mano-ojo, etc., se volverán altamente atractivas desde una perspectiva donde el trabajo humano será racionalizado en términos de efectividad y eficiencia.

→ Esta subjetivación de la visión comportaría la disolución de la distinción clásica entre interior y exterior, reformulándose enteramente sobre la superficie corpórea del observador. Es decir, que los objetos provenientes de un mundo exterior y objetivo serán disociados de la visión en sí misma. Una visión plenamente subjetiva y capaz de producir fenómenos sin correspondencia ni correlato que llevado a su extremo podría formularse como la emancipación respecto de la claridad necesaria para posibilitar la aprehensión fenoménica del mundo. Ello abriría la puerta a una visión cuyo sustento ya no se hallaría tanto en la transparencia sino en la opacidad.

→ El fenómeno óptico de la “postimagen retiniana” supone un ejemplo claro de la reorganización en torno a la entidad objetiva y verídica de la visión. Como ya avanzamos, los efectos de este fenómeno explicarían la persistencia de una sensación visual

aislada en ausencia del estímulo. Una implicación referida a la autonomía de la visión subjetiva, producida por y en el cuerpo del observador y exenta de vínculo con el referente externo. Otra de sus implicaciones referiría a la incorporación del factor temporal inherente a la observación, el cual ya no se asentaba sobre la instantaneidad de la transmisión óptica del modelo clásico de la cámara oscura. A nivel epistemológico, la inclusión de la temporalidad en el desarrollo de la visión suponía la superación de la pretensión por alcanzar sensaciones puras. Entendida como un *continuum* o como un flujo, se daba pie a una concepción de la percepción ligada a otra percepción anterior con la que siempre se fusionaba la nueva. Ello suponía una base para las investigaciones fisiológicas llevadas a cabo en términos cuantitativos. De esta manera, la postimagen se convertía en la superficie de cálculo sobre la que medir y cuantificar los tiempos de estimulación retiniana o la intensidad y duración de esos estímulos.

→ El condicionamiento corpóreo de la percepción superaba así el ojo pasivo del modelo clásico como dispositivo neutral. El campo de la visión quedaba unificado respecto al cuerpo del observador y los objetos observados. La inseparabilidad entre percepción y fisiología conducía al desvanecimiento de la correspondencia entre sujeto y objeto. Se asentaba así el nuevo paradigma basado en el rechazo del rol pasivo del observador y se reposicionaba el cuerpo

del observador como productor de la propia percepción. Si lo que acontecía en el interior del sujeto no correspondía con lo que acontecía en el mundo, ello señalaba la existencia de una falta, de un escotoma, un punto ciego en la aprehensión de la realidad.

→ Al desligar la luz de todo correlato con una fuente lumínica, se impedía de alguna manera la posibilidad de aprehender el mundo de forma verídica, constante y uniforme, lo que sumía al sistema de significación en una especie de incertidumbre que la dejaba fuera de toda coherencia. Ante ello surgirán intentos de corregir ese carácter nihilista en busca de una epistemología a salvo de la arbitrariedad, sin por ello abandonar lo que ya había sido demostrado.

Lo que estaba en juego y resultaba tan amenazador no era sólo una nueva forma de escepticismo epistemológico sobre la falta de fiabilidad de los sentidos, sino una reorganización positiva de la percepción y sus objetos. La cuestión no radicaba simplemente en cómo saber qué es real, sino en que se estaban fabricando nuevas formas de lo real, y se iba articulando, en los mismos términos, una nueva verdad acerca de las aptitudes y facultades del sujeto humano. (Crary, 2008a, p.126)

→ La crisis de la verdad de la visión será uno de los elementos más importantes que acontezcan en el cambio de paradigma visual. Esta crisis del conocimiento visual evidenciará la insuficiencia de la visión para aprehender un mundo en plena transformación, aceleración y sometido al *continuum* consustancial a la modernidad. Y sobre esta desconfianza depositada en lo visible como resultado de la falibilidad del ojo se construirá la visualidad del siglo XX. En este sentido conviene recordar que lo consustancial de esta crisis no radica tanto en una denigración de lo visual, en una lucha contra el ojo, sino en una desconfianza y sospecha permanente hacia la visión instalada en su seno.

Es así como siguiendo el marco metodológico de Hernández Navarro (2007a) podemos concebir la esencia característica de este archivo visual de la alta modernidad como el de la incompletitud, la desconfianza y la incertidumbre del ojo modernizado:

Esta mirada desconfiada vendría a constituirse en una suerte de ruptura de la evidencia del conocimiento, que había sido transparente, dándose todo a la mirada sin ocultaciones. El pensamiento “antivisual” pone de manifiesto la fractura de esta evidencia de lo visible, que ya no remite a sí mismo, sino a otras fuerzas que permanecen ocultas al ojo, otras fuerzas y otros saberes que no son “evidentes”. Me gustaría llamar a este régimen de desconfianza, régimen “escotómico”, ya que es la puesta en evidencia de esta ausencia, imposible de llenar, la que preside toda su epistemología. La presencia de un punto ciego, una mancha que no permite ver del todo, un escotoma que oculta algo a la visión,

se erige en nuevo paradigma del saber. Si la metáfora lumínica había guiado la epistemología de la Modernidad, la Alta Modernidad, se caracterizará por un pensamiento escotómico donde son las regiones en sombra, imposibles de iluminar, las que toman el relevo. (p.112)

→ De esta manera, el archivo escotómico hundirá sus raíces sobre dos elementos sustanciales. Por una parte sobre el descrédito de un ojo insuficiente para aprehender toda la extensión de lo visible, lo que comportará la aparición de zonas de invisibilidad y áreas ópticamente *inconscientes* ajenas al saber retiniano. Por otra parte, sobre la desconfianza de lo visual, que desestabilizará las nociones con las que la realidad habría sido tradicionalmente concebida y representada, desvelando con ello la capacidad de alteración y manipulación de cualquier medio que se proponga una representación verídica, transparente o especular de la realidad.

→ Todo un dominio de lo visible partirá de esta insuficiencia, pero ya no tratando de evidenciar ese escotoma, sino tratando de ampliar el dominio de lo visible con el fin de erradicar toda sospecha de sombra, zona de oscuridad o rango de invisibilidad. Es lo que Hernández Navarro circunscribirá bajo la denominación del régimen dominante. Un régimen polarizado hacia la totalización de la visión que se estructuraría en torno a la luz y a la obtención de un provecho de la falibilidad de la mirada — y donde

la insuficiencia de la visión trataría, entonces, de ser ocultada—. En contraposición a este régimen dominante, el régimen resistente se traduciría en un régimen de sombra, caracterizado por una sospecha y desconfianza de lo visible que evidenciará ese escotoma “surgido de la constatación de la intraducibilidad de lo visible” (Hernández Navarro, 2007a, p.120).

→ Un factor a tener en cuenta en el planteamiento de estos regímenes sería su conceptualización en torno al pensamiento foucaultiano del poder. Desde Foucault, el poder no se entendería como una cualidad o posesión, sino como una forma de relación. De tal manera, estas relaciones de poder podrían definirse como un conjunto de acciones que “operan sobre un campo de posibilidades: inducen, apartan, facilitan, dificultan, extienden, limitan, impiden” (Castro, 2011, p.307). Más que una propiedad, el poder sería ejercido como una función, a partir de una multiplicidad de puntos y en el juego de unas relaciones que son móviles y no igualitarias. Es sobre la base de este planteamiento que Foucault afirma que allá donde hay poder hay resistencia. Es decir, que la aparición de la resistencia no podría darse externamente al poder en tanto “los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red del poder” (Foucault, 2007, p.116). Por tanto, la idea de que pudiera existir un único lugar de rechazo al poder que actuase como foco de todas las rebeliones será invalidada. Por el contrario, la

resistencia no podría existir sino en función de una multiplicidad de resistencias. Así, las relaciones de poder y resistencia se encontrarían siempre articuladas en una relación tautológica: “Cada relación de poder implica, al menos *in potentia*, una estrategia de lucha, en que dos fuerzas no se sobrepujan, no pierden su naturaleza específica, o no terminan finalmente confundidas entre sí. Cada una de ellas constituye para la otra una especie de límite permanente, un posible punto de inflexión” (Dreyfus y Rabinow, 2001, p.258). Es así como a partir de las disparidades entre la lectura de una y otra —es decir, entre las relaciones de poder y las estrategias de lucha— se visibilizarían los fenómenos de dominación. En esta imbricación radicaría la estrategia foucaultiana para el análisis de las relaciones de poder, no desde el punto de vista de su racionalidad interna, sino a través del antagonismo de estrategias.

→ Una de las primeras incursiones de Foucault en el campo de la visibilidad y de las relaciones de poder se encuentra en *El nacimiento de la Clínica*, donde atiende al estrecho vínculo entre el dominio visual y el nacimiento de la medicina moderna. La motivación ideológica de dicha medicina sería la de rescatar de las sombras la soberana verdad del cuerpo, estableciendo con ello un poder de la mirada ilimitado y sin barreras. El surgimiento de esta “mirada clínica” se daría como respuesta a un estado previo donde las palabras y las cosas, la manera de decir y la manera de ver, se darían compenetradas la una en la otra.

La mirada propia de la época clásica, asentada sobre los principios cartesianos y ubicada en el archivo visual de la modernidad, configuraba una percepción ajena a la propia corporeidad del cuerpo, pues todavía buscaba una transparencia con la que iluminar la dimensión matérica del individuo. Sería ese *lumen* el que examinaría al objeto para hacerlo visible al entendimiento y atender a su esencia. El proceder clínico, en cambio, posibilitará la emergencia de aquello que, “durante siglos, había permanecido por debajo de lo visible y de lo enunciable” (Foucault, 2001, p.5), permitiendo que la mirada se abriera al espacio tangible del cuerpo —concebido ahora como una masa opaca depositaria de invisibles lesiones y de los orígenes secretos de la enfermedad—. Con la nueva mirada, el ver se irá depositando sobre esa opacidad, solidez y densidad oscura de un cuerpo que encierra en su interior la verdad de sí mismo. De esta manera, se producirá el repliegue de la medicina de los síntomas, dando paso a una medicina centrada y ordenada en torno a la anatomía patológica, redescubriendo la vida a través del cadáver y la muerte.

→ Foucault seguirá examinando el papel de la mirada en la Época Clásica, y pondrá el foco sobre la ruptura de la relación de unidad entre las palabras y las cosas. Según Foucault, la separación entre lenguaje y observación tendría como consecuencia la pérdida de la relación de semejanza del signo con aquello que significa, lo que

en última instancia posibilitaría la comprensión del lenguaje como un medio neutral y nominalista. Esta transparencia de las palabras comportaría una retirada del lenguaje respecto de las cosas, de tal manera que podría traducir la verdad de las cosas pero sin poder llegar a considerarse señal de éstas. Ante esta configuración, la percepción visual se reafirmaría como la vía exclusiva para obtener de manera fiable un conocimiento del mundo externo. Al mismo tiempo, se caracterizará por una observación directa compenetrada con una ordenación taxonómica cuyo espacio de visibilidad ocupará la figura de la tabla. Ello facilitará la consolidación de la historia natural como nuevo orden visual, en el que el lenguaje científico se ofrecería a la mirada como registro transparente de ese mundo ordenado taxonómicamente.

→ Ahora bien, sería erróneo tratar de extender determinadas prácticas visuales como la mirada médica o la mirada panóptica, a la visualidad en general. Cada modo de ver podría ser entendido como objeto de un análisis arqueológico, lo que significaría que “la visión no sería generalmente sospechosa o denigrada; más bien, cada situación estaría abierta a un análisis visual” (Jay, 2006, p.10). Lo hemos visto de la mano de Jay: no se trataría tanto de argumentar la peligrosidad de lo visual, como de atender al carácter diferencial de cada régimen visual para alertar sobre determinadas prácticas visuales.

Habría que tener presente pues, que esta problematización de la moderna episteme científica no tendría por qué conducir a una posición basada en la denigración de la visión, sino que su problematización radicaría en su movilización dentro de un determinado régimen discursivo.

→ En tanto “ver” y “decir” estarían siempre inmersos en relaciones de poder, podríamos atender a la posibilidad de todo régimen a ser resistido por sus contrapartes visuales y viceversa. No obstante, para pensar esta “resistencia” habría que atender a cómo los imaginarios de antagonismo y contradominación acaban convertidos en imaginarios dominantes, y cómo las retóricas de la resistencia son asimiladas por la ideología hegemónica en la discursividad dominante. En este sentido, las formas de resistencia “no sólo se contaminan de los funcionamientos propios de las estructuras de poder, sino que refuerzan el sistema al aceptar el orden del binomio marginado-integrado, una división establecida desde el poder que en el fondo le permite perpetuarse” (Brea, 2009, p.1). En este sentido Raquejo (2002) señala que:

la resistencia sólo tiene sentido desde lo contingente y es irreplicable como fórmula en tanto que se valida circunstancialmente, en el aquí y el ahora. El momento es su alma, tan pronto como se estructura, formaliza o simplemente se propaga como alternativa, deja de ser

resistencia para convertirse en un instrumento que acaba por reforzar las formas del pensamiento dominante. (p.2)

Inciendo en el uso, a veces demasiado vago, que se haría del término resistencia, casi siempre desde una posición acrítica que no buscará problematizar el concepto, Brea insiste en la imposibilidad de establecer unas relaciones de bipolaridad respecto a la configuración de las fuerzas, puesto que nos situaríamos frente a una compleja distribución de los focos y a una red inestable de las fuerzas.

→ Bajo esta perspectiva, ciertas prácticas artísticas se podrían constituir como “modelos heterogéneos y singulares (...) de resistencia a los límites del pensamiento, de lo visible, de la experiencia, ...al tiempo, a la muerte” (García Casado, 2009, p.99). Ello nos conduciría a aceptar la incompletitud de la lectura del mundo —que el sujeto siempre trataría de limitar contextualmente— y a asumir que la experiencia, en tanto proceso activo, no podría escapar de lo heterogéneo. Quizás cabría matizar que si bien este impulso antivisual será ampliamente recogido por numerosas y variadas prácticas artísticas, estas manifestaciones ni son ni constituyen la causa de la reorganización de la episteme y las nuevas condiciones de posibilidad.

Es una matización de la idea de “prácticas artísticas resistentes”, que habría que contextualizar en nuestras sociedades contemporáneas, definidas bajo una perspectiva fluida y dispersa, donde la resistencia devendría un mito depotencializado y cuyo ejercicio podría quedar relegado a las lógicas hegemónicas.

En este sentido, podríamos pensar en las relaciones entre lo artístico y lo político conforme al planteamiento de Bal, según el cual el arte generaría una serie de “espacios políticos”, no pudiendo definirse fuera de su entrelazamiento con la política. Este entrelazamiento sería esencial para concluir que el arte no podría pensarse como una dimensión ubicada fuera del mundo. Así, la idea de arte político no debería ser reducida al abordaje de la política ni ser comprendida como una protesta. “Apartarse de lo político no es sólo un mal caso de indiferencia; no es ni siquiera posible. Porque una posición no política o antipolítica es simplemente igual de política —en la negación de su propia intratable inserción en lo político” (Bal, 2009, p.40).

En este contexto, la interrupción del discurso dominante por medio del corte o del shock con el que producir un reclamo de visibilidad no supondría sino la irrupción momentánea de esta interrupción. Ante la proliferación de acciones basadas en esta estrategia, nos encontraríamos sumidos en un estado de consciencia “habitado ya al estrés permanente que supone la novedad radical” (García Casado, 2009, p.93). De acuerdo

al planteamiento de Hernández Navarro, todo ello nos podría encaminar hacia una dietética escópica, donde la práctica artística ya no necesitaría constituirse como reclamo visual, justamente por la hipertrofia e hipervisualidad que caracterizaría nuestros modos de ver.

→ Siguiendo los planteamientos baudrillardianos, la hipervisibilidad y la hipertrofia ocular comportaría una pérdida del mundo en proporción a la tecnicidad de la imagen del mundo. De manera que la técnica no sería un medio para construir el mundo, sino que sería el medio a través del cual el mundo se impondría al sujeto. En este escenario, el papel del observador no sería otro que el de mero agente para la aparición de las cosas. “Es el mundo quien nos refleja, es el mundo quien nos piensa. Esta es la regla fundamental” (Baudrillard, 2004, p.202). Con la irrupción de esta dimensión visual de la apariencia, puesta en funcionamiento por la técnica, caeríamos en la trampa del simulacro. Ello comportaría una magicización de la presencia del objeto real, una especie de reencuentro con la irrealidad de las cosas. Es decir, que asistiríamos a un señuelo cuya esencia se sustentaría en la ausencia, en la sustracción. Una de las implicaciones de esta suplantación sería la artificialización de la realidad, enterrada bajo el simulacro. Las cosas del mundo quedarían condenadas a la existencia hiperreal, a la apariencia visible, de manera que el sujeto quedaría relegado a no más que a un vector encargado de la puesta en

escena del mundo. Ello explicaría a su vez la extrema fascinación por la imagen, pues el verdadero deseo no sería sino el de alcanzar aquello que ha sido diluido: el mundo.

→ La necesidad de que toda realidad adoptase una dimensión visual podría ser el epítome de los modos de ver más extendidos en nuestro contexto cultural. Así, la inflación icónica en la que el valor de lo exhibitivo se impondría frente a todo aquello no configurable visiblemente sería característica y definitoria de este contexto. De acuerdo con Martín Prada (2018), nos hallaríamos frente a una crisis de la relación ente nuestros ojos y aquello que nos rodea, una crisis de la relación corporal con el mundo donde la experiencia de la realidad estaría continuamente mediada por la pantalla y por la dificultad para detener nuestra mirada frente al continuo visionado de lo ya visto. En esta misma línea apuntaría la siguiente reflexión de Hernández Navarro (2006b), según la cual

Llámesese postmodernidad, sociedad del espectáculo, transmodernidad, edad del simulacro o el término que uno desee, lo cierto es que hoy nuestra cotidianidad se encuentra llena de imágenes, y, ante ese fondo de imágenes que suplantán lo real, el arte sólo puede definirse por medio de un intento de eludir tal imagen, un intento de volver a una dimensión previa o, mejor, póstuma. (p.12)

El desplazamiento hacia el visionado absoluto propio de nuestra cultura hipervisual nos habría conducido a una necesidad por configurar toda realidad en términos visuales. Como resultado, nos encontraríamos en medio de una multitud de imágenes cuyo mandato sería el de adoptar un permanente carácter apelativo, una cierta cualidad especular con la que perturbarnos y obligarnos a confluir con nuestra propia proyección sobre su superficie. En este contexto de rapidez y simplificación al servicio de una pretensión de legibilidad absoluta, la imagen aparecería como una superficie carente de opacidad e incapacitada para contener en sí misma cualquier elemento más allá de su obvia aparición.

→ Ante este contexto, cabría señalar que frente a la aspiración de legibilidad y claridad hipervisual, la tendencia contravisual se vería exacerbada en la medida en que la sociedad se habría vuelto más visual, de manera que a más visual una sociedad, más contravisual se volverían las correlaciones de resistencia en el pensamiento y la práctica artística.

Asimismo, cabría señalar que esta posición contravisual no podría escapar a un grado de incompletitud que le sería propia debido a su carácter aporético. Es decir, que pese a su carácter contravisual, este tipo de prácticas estarían proponiendo una nueva visualidad en tanto les resultaría imposible desprenderse por completo de

su dimensión visual. Así, la desaparición que pretenderían ciertas prácticas antivisuales nunca podría llegar a ser total, dejando tras de sí una pequeña dimensión de visualidad. Es por ello por lo que las propuestas contravisuales podrían generar el efecto contrario, es decir, que ante la negación de aquello que hay para ver, se generaría una pulsión visual todavía más fuerte, por lo que podría afirmarse que “su contravisualidad opera en sentido contrario: con más mirada cuanto más ciego está” (Hernández Navarro, 2006b, p.61).

CONCLUSIONES

Quisiéramos comenzar nuestras conclusiones reflexionando sobre el sentido de esta investigación y la forma en la que finalmente ha sido abordada. Haber llegado hasta aquí ha sido fruto del trabajo de varios años en los que se han sedimentado las voces aquí recogidas. De esta manera hemos articulado un texto que, sin renunciar a la poética de ensayar otras formas de ver, decir y habitar el mundo, ha tejido relaciones y tensiones con algunos de los preceptos hegemónicos en los que se inscribiría nuestra propia mirada. Asimismo, consideramos que esta investigación ha supuesto una vía para abordar inquietudes y voluntades personales. En este sentido, hay una apuesta por dar cabida a otras lógicas, direccionalidades y realidades que no aboguen por una mirada absorta y entregada al pensamiento instrumental. Creemos que uno de nuestros mayores aprendizajes ha sido por tanto el de relacionarse con aquello incompleto. Aprender, quizás, a habitar junto a aquellos vacíos que escapan a ser significados en virtud de una representación clara, legible y absoluta.

Gracias a la suma de procesos, gestos, reflexiones y lecturas que se han engranado a lo largo de este proceso hemos podido ensayar la imposibilidad de aprehender un acontecer puro.

Realizar esta investigación ha supuesto, por tanto, una oportunidad para explorar otros paisajes y otras miradas. Una oportunidad que entendemos en referencia a la apertura de espacios desde los que pensar la investigación realizada como una vía abierta para perder unos caminos y explorar otros.

Por otra parte, haber planteado esta investigación nos ha permitido poner en relación algunos intereses heredados de investigaciones previas. Ello ha posibilitado retomar y reelaborar algunos procesos latentes para ensayar, aquí, nuevas variaciones. A raíz de ello, hemos podido entender nuestra forma de abordar la práctica artística como una continua discontinuidad donde ciertas incertidumbres reaparecen a modo de constantes intermitentes. Ello nos recuerda que lo discontinuo, lo fragmentario e incluso lo contradictorio son inherentes a nuestros procesos de investigación.

Asimismo, haber elaborado este texto nos ha permitido establecer una serie de relaciones entre diversos contextos, generando conexiones entre múltiples textos, procesos, experiencias y elementos presentes en el plano de la cotidianidad. Estos vínculos, entrelazados con la propia escritura del texto, han posibilitado, entre otros ejemplos, articular el relato del bosque en relación con la dimensión del habitar y su “vaciamiento” relacionando textos de Heidegger, Duque o Ortega y Gasset entre otros. Estas lecturas supusieron poner en relación conceptos desde los que articular los múltiples procesos artísticos planteados. Ello se ve reflejado a lo largo de la investigación, donde estos cruces son constantes y donde se produce una retroalimentación permanente. En varias ocasiones, estos lazos —asentados sobre elementos personales— se han manifestado como disparadores con los que generar sentido y articular el relato.

Por otro lado, resulta oportuno señalar que nuestra forma de entender el propio ejercicio de la práctica artística no vino dado exclusivamente como una suerte de meta a alcanzar, sino como un elemento de complejización no necesariamente enfocado a satisfacer unos resultados concretos. Nuestro interés ha sido en todo momento el de espaciar, abrir, transitar... entendiendo la práctica artística como un gesto que no busca solventar o resolverse, sino manifestarse como duda o quizás como imposibilidad. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en los procesos de “detección” de corrientes de agua subterránea mediante la utilización de “técnicas zahorís”. En este caso, la propia “búsqueda” podría ser interpretada como fallida —más allá de su significación simbólica—. Sin embargo, la puesta en práctica de estos procesos nos condujo a otras formas de articular la mirada que de otra manera no podríamos haber alcanzado.

Si reparamos ahora en la dimensión de los paisajes que hemos transitado nos damos cuenta de que, de alguna manera, todos ellos implican cierta complejidad en el acceso a su propia geografía. La imposibilidad de su observación nos ha conducido, como vimos con la búsqueda de vetas de agua subterránea, a otras formas de visión y a explorar otras sensibilidades escópicas. En otras ocasiones, el intento de articular estos “fragmentos” de mundo nos condujo ante una imposibilidad insorpasable. Así, por ejemplo, al tratar de abordar la dimensión laberíntica e infinita del bosque nos

dimos cuenta de que sus profundidades no podían sino quedar reducidas a meras superficies en el intento de volverlas visibles, y que precisamente esta dimensión visible era la que posibilitaba y cobijaba la existencia de otra extensión invisible tras ellos. Que la única posibilidad de transitarlos era ensayando entradas y salidas a sus áreas de invisibilidad sin aspirar a desentrañarlas. De la misma manera, la desigualdad existente entre el espacio de lo visible y el de lo cognoscible afluía en escenas como las del proyecto sobre la desaparición de aquellos pueblos sumergidos bajo los pantanos. Una relación entre paisaje y escotoma que quedaba tensada sobre la superficie cristalina, opaca y mutable del agua. La desaparición de estos hábitats anegados nos permitió relacionar su condición con el dolor de la mirada, con la irrupción de lo siniestro. La noción de “destrucción” se incorporó de esta manera a la configuración de estos espacios. Ello también fue explorado en el proyecto del fotolibro, donde la relación entre estos “paisajes” destruidos y su aparición bajo forma de nubes permitía establecer un juego entre aquello que se ofrecía para ver y aquello que se escondía tras la imagen. De nuevo constatábamos la insorteable “superficie” como última pantalla sobre la que representar la ausencia de unas profundidades desvanecientes. Ello fue puesto en relación con el papel que la remodelación de las ciudades en el siglo XIX jugó en la crisis de la visión moderna. Así, vimos cómo perder el paisaje, además de dolor, podía comportar la desorientación de aquellos ciudadanos inscritos en un escenario de

ilegibilidad cambiante y siempre sometido a la apertura de nuevos horizontes.

A lo largo de la investigación, la preocupación por los modos del habitar se mostró como un eje constante sobre el que engranar otras cuestiones. Partiendo de la inexistencia de un modelo original de habitar frente a otros, entendimos que en ese no haber origen residía, precisamente, la propia condición del habitar. Ello nos alejaba del anhelo de todas aquellas lógicas “paradisíacas” ligadas a inicios absolutos o finales definitivos desde los que entender la vida como un espacio de paso intermedio. Así, conceptos como el de plenitud —con su anulación de toda fuente de conmoción, emoción y deseo— nos condujeron a la necesidad de abandonar esas lógicas como centros en torno a los que articular nuestras formas de habitar. De tal modo, nos dirigimos a la asimilación de la intemperie y a la aceptación de nuestra condición humana como la de “las afueras”. Este viraje, motivado en parte por la lectura de diferentes textos como los de Esquirol o Ruiz de Samaniego, supuso una oportunidad para preguntarnos acerca de esa habitabilidad del afuera desde nuestra propia experiencia. De esta manera, nos propusimos ensayar a través de procesos artísticos la condición de las afueras, la no-plenitud y las formas del habitar.

Desde esta aproximación nos adentramos en las nociones de espacio y lugar, entendiéndolas como construcción, como espacio al que se le ha hecho “espacio” a través de una serie de entradas y

salidas. Una concepción que finalmente nos condujo a la noción de un vacío acotado que vendría a significar esa ausencia de centro. A partir de ello establecimos una relación poética donde nos retrotraíamos al bosque como punto de partida desde el que pensar el hogar en relación al vaciamiento. De nuevo, elaboramos una serie de mecanismos que nos permitieron ligar este juego poético con nuestra experiencia. Así, la inversión del bosque respecto a la dimensión de nuestro propio “hogar” nos permitió armar ese abandono de la plenitud y asentarnos sobre un área de vacío como sostén del propio habitar.

A lo largo del texto tratamos la cuestión de la habitabilidad y sus límites desde diferentes escenarios. Un ejemplo de ello lo encontramos en la figura de Kaspar Hauser, la cual nos sirvió para ligar la idea de plenitud y las reminiscencias hacia las lógicas paradisiacas con la incapacidad de un sujeto no signado para acceder al mundo en tanto hogar. Una incapacidad para habitar que se vinculaba estrechamente con la mirada y el lenguaje en alguien vetado a la relación con su propia imagen especular. Otro ejemplo diferente de esta relación con la habitabilidad lo encontramos en los habitantes de aquellos pueblos que fueron siniestramente borrados bajo el agua y en su relación con el dolor y la desaparición-aparición fantasmagórica de sus casas ante sus propios ojos.

La cuestión de los límites es uno de los elementos que aparecen de manera constante a lo largo de la investigación. En algunas ocasiones éstos se articularon a través de relaciones de distancia y proximidad. Una de las claves con las que abordamos la noción de distancia fue planteada a través de la lectura de Jonas, donde quedaba patente su papel como factor determinante a la hora de observar un mundo múltiple de manera simultánea. En suma, ello nos hablaba de la necesidad de tomar distancia respecto del mundo para poder decirlo, para poder configurarlo visualmente. Una necesidad que constatamos de nuevo a través de Hauser y su imposibilidad para despegarse de un mundo que, en sus ojos, quedaba reducido a manchas de color informes. En otros momentos del texto exploramos este factor a través de la utilización de la maqueta como una forma de abordar el mundo por medio de la distancia y por su juego de escala. Fuimos así contraponiendo y sumando elementos de diversas procedencias en torno a esta cuestión. Otros ejemplos de ello serían nuestras radicaciones en cuestiones cartográficas como las presentes en ese mismo proyecto de paisajes ocultos bajo el agua o sobre los telones fotográficos que ofrecían un acercamiento de la lejanía mediada por su tecnologización. En este aspecto, otro ejemplo vinculado con los límites de lo visible fue el cálculo de las distancias al horizonte, entendido éste como forma liminal de la lejanía. Contraponíamos allí diferentes gestos poéticos en torno a la imposibilidad de alcanzar aquello que no se deja ver con la configuración de aquellas

cosmovisiones científicas asentadas sobre la delimitación de un espacio ordenado matemáticamente por el cálculo.

Como vemos, a lo largo del texto tuvimos la oportunidad para explorar los límites de nuestra propia visión y ensayar sus posibilidades y excesos. Al mismo tiempo, descubrimos que si bien la distancia nos permitía acceder al mundo y posibilitaba su articulación, también nos alejaba de ese mismo mundo que éramos capaces de decir.

En consonancia con la pérdida de las profundidades que comportaba todo intento de visibilizarlas, decidimos abordar en algunas partes del texto ciertas cuestiones relacionadas con el lenguaje. Específicamente con su capacidad para articular la necesaria separación con la que acceder al mundo. Apelados por textos como el de Rilke, nos vimos llevados a asumir nuestra propia condición de hablantes del decir, aceptando con ello la imposibilidad de acceder a un acontecer puro. Así, la experiencia de la realidad quedaba articulada alrededor de esa separación, de esa brecha abierta entre el lenguaje y el mundo. De alguna manera ello nos planteaba una suerte de confrontación con la propia experiencia, la cual, en su puro acontecer sería inaccesible a toda forma de decir y ver. Esta cuestión fue planteada, otra vez, en relación al caso de Hauser y su incapacidad para acceder al poder primordial de la nominación y las palabras. Su incapacidad para decir casa, cielo, bosque... nos resultó especialmente relevante al

igual que encontrarnos con su repugnancia visceral hacia el paisaje y su verse expuesto sin palabras a un mundo informe.

Desde otro lugar, la relación entre el habitar y el lenguaje fue puesta en juego como una vía de construir la decibilidad del mundo, es decir, de generar el relato con el que afrontar la habitabilidad del mundo. Estas relaciones fueron planteadas en torno a una suerte de juegos de nominación de lo visible que a lo largo de la investigación nos permitieron conceder cierta hallabilidad a aquellas “realidades” no configurables desde lo visible. A su vez ello nos permitió constatar la imposibilidad de una taxonomía incapaz de describir las profundidades, incapaz de acceder al epicentro de la experiencia. Un ejemplo de ello lo encontramos en el intento de elaborar esa especie de arquitectura nominativa o construcción archivística con la que taxonomizar un paisaje laberíntico, infinito e invisible como el del bosque. Otro lugar en el que quisimos ensayar estas relaciones fue en el proyecto de aquel mapa construido únicamente a partir de palabras. Invitábamos allí a preguntarnos por las posibilidades de escapar de la retícula cartesiana, de imaginar a otras formas de habitar el espacio, de abrirse al afuera y desanclarse de todo centro. Volver, de nuevo, a tratar de preguntarnos acerca de la traducibilidad de lo inaccesible, acerca de la propia intraducibilidad del mundo.

En este sentido, a lo largo del trabajo hemos abordado la imposibilidad de traducir profundidades y de representarlas en

superficies. Desde la elaboración de las maquetas a partir de mapas que describían la elevación de los territorios anegados, hasta la reflexión en torno a la urbe y sus procesos de transformación modernizadora, intervinimos una serie de presupuestos pensados en torno a la representación del espacio con el fin de otorgar legibilidad, transparencia y accesibilidad a áreas concretas de un determinado territorio. Ello es visible en este mismo mapa en el que planteamos, a partir de una pequeña pregunta, una suerte de imagen ausente con la que cuestionar una posible salida de nuestro propio territorio. El espacio que allí se representaba no era un espacio regular y geométrico pensado para describir, resolver o encontrarse, sino que buscaba abrirse sobre el cielo para invitarnos a saltar fuera de las coordenadas. A partir de aquí decidimos fijarnos en el cielo como una superficie sobre la que se agolpan miles de objetos generando una suerte de mapa con el que leer e interrogar la habitabilidad de nuestro propio mundo. Ello nos permitió plantear el proyecto de *Astral London* a partir de una tecnología visual de “lo lejano”. La navegación en base a la lectura de diferentes cuerpos celestes nos permitió explorar una gran ciudad superponiendo diferentes paisajes en un mismo plano de visualidad. En definitiva, ello supuso una oportunidad para explorar otras formas de perderse, otras formas de transitar como divertimento.

Ello se ligaba estrechamente con el estudio del fenómeno del observador clásico. Su metaforización dentro de la cámara oscura representaba la aspiración de acceder a una completa traducibilidad del mundo observable desde el ojo interior del intelecto. A partir de la figura del cartógrafo conectamos nuestro trabajo con el mapa y con la figura de ese observador cuya descripción del mundo se daba desde una posición fija, elevada y sin contacto corpóreo con la realidad. Constatamos allí los peligros de elevarse demasiado para ejercer una observación del mundo.

En otro momento pudimos contraponer la posición de este observador fijo e inmóvil con el “movimiento” necesario para el ejercicio de la visión planteada en la lectura de Jonas. Su planteamiento ofrecía una explicación del privilegio del sentido de la vista heredado de nuestro contexto cultural. Siguiendo sus reflexiones estudiamos algunos de los conceptos básicos de ese privilegio como la capacidad de presentar simultáneamente múltiples unidades coexistentes con un único golpe de vista. Ello permitía diferenciar la existencia permanente del suceso transitorio ligado a la afeción sensible. Dicho de otra manera, ello configuraba la vista como el único sentido capaz de distinguir entre lo que permanece y lo que se transforma. Entre ser y devenir. Ligado a ello, la falta de causalidad entre el observador y el objeto de la observación se manifestaba como una neutralización del contenido de la visión cuyo resultado era el concepto de

objetividad. Esto es, la diferenciación de la cosa tal y como es en sí misma de la cosa tal como nos afecta. Sin embargo, esta misma neutralización comportaba también la eliminación del nexo causal con lo contemplado, lo que en definitiva comportaba la desactivación de toda la fuerza primaria de la realidad. En suma, todo ello implicaba la necesidad de completar el testimonio de la vista, entre otros, con la capacidad de movimiento de nuestro cuerpo. Esta capacidad era la que hacía depender la percepción visual de la acción, lo que significaba que no seríamos capaces de ver si no nos hubiéramos movido previamente.

Esta capacidad de movimiento fue puesta en juego en proyectos como por ejemplo el de la experimentación con métodos zahoríes. Allí ensayamos una forma de visión asentada sobre lo táctil y sobre el movimiento. Tanto los flujos de agua que constituían nuestro objeto de observación como el propio tránsito inherente a este tipo de observación y el mecanismo móvil de los instrumentos que utilizamos estaban basados en el movimiento. La presencia de estos particulares “instrumentos de visión” nos permitieron establecer una relación con cuestiones planteadas en los esquemas perceptivos cartesianos, donde la falibilidad de los ojos se planteaba como algo a compensar mediante artefactos e instrumentos de visión como el telescopio.

La equiparación entre una *res extensa* definida geoméricamente en un espacio regulado por una matemática universal y el ojo interior

e incorpóreo de una *res cogitans* mediada por esa misma ley era la que permitía un acceso al acontecer del mundo. Sin embargo, con la crisis del observador moderno, esta correspondencia se mostró irreparablemente fracturada por la irrupción de una nueva mirada que desentrañaba los recovecos fisiológicos que explicaban el funcionamiento físico de la luz y los mecanismos anatómicos de la percepción. En suma, ello nos permitió hablar de conceptos como el de lo escotómico, —ese punto ciego presente en toda visión que comportaría la existencia de un área de no-visión, de ceguera presente en toda mirada—.

Todas las cuestiones referidas hasta aquí fueron planteadas en el trabajo desde un enfoque textual. Durante las notas primeras, en las que pudimos exponer los diferentes proyectos y todos los elementos inherentes a su desarrollo, no hicimos uso alguno de la imagen, al menos no como ente físico o forma de representación icónica — recordemos la ambigüedad del término imagen como un complejo ensamblaje asentado sobre múltiples medios entre los que también cabría contemplar, por ejemplo, las imágenes surgidas en la mente, en la imaginación, en un texto, en una proposición o en un proceso mental—. Ello nos permitió jugar al margen de “figuras” o “ilustraciones” con las que constatar visualmente lo ya expuesto por medio de palabras. Aunque en este sentido también nos vimos conducidos a la necesidad de no concebir medios que fueran puramente visuales o textuales, apostando, en cambio, por una concepción de estos más híbrida.

Más que una posición iconoclasta, nuestra decisión de no utilizar ilustraciones en el texto fue explorada desde la sospecha hacia la presencia de la “imagen” como vía de visibilizar aquello que justamente tratábamos de relatar en sintonía con sus áreas ensombrecidas. Con ello no buscábamos realizar únicamente una sospecha hacia los mecanismos de la imagen para ser indicio de la realidad. Más bien ello nos permitió seguir explorando los límites y las fronteras entre “ver” y “decir” de aquellas realidades ajenas a su delimitación bajo fronteras visibles.

La incorporación de un elemento textual —basado en el defectivo e impersonal verbo “he” acompañado del adverbio “aquí”— nos permitió señalar la presencia de algo que, ante los ojos del lector, escapaba a su visión, la presencia de algo que era apelado y que sin embargo se ocultaba tras un aparente velo de visibilidad. De alguna manera, la contraposición de este indicativo de lo presente —pero no visible— supuso ejercer esa concesión de hallabilidad a lo inalcanzable. Es decir, que visto desde cierta perspectiva, este ejercicio no sólo supuso acercar el ojo al texto, sino llevar el texto al ojo.

Algunas de las “imágenes” nos sirvieron para enfatizar fenómenos vertebrales como la mirada o la observación, utilizando para ello recursos con los que enfatizar su conceptualización en el marco general de la investigación. Tratar de volver visibles algunas abstracciones como la lejanía, los pliegues de un territorio, el

espacio cartesiano, la existencia de un punto ciego o la propia luz implicaba tener que recurrir a elementos “arbitrarios” sobre los que asentar su “hallabilidad”. Ello tensionaba la relación entre la cosa representada y las propias palabras que la articulaban. De alguna manera, se plantearon ciertos límites a la hora de explorar las posibilidades enunciativas entre imagen y palabra. Algo así como forzar las cosas “apeladas” a responder ante las palabras que las apelaban y viceversa. En última instancia ello volvía a incidir en la brecha abierta entre lenguaje y mundo, pues tanto imagen como palabra no eran evidencia, aquí, de nada más que de la fractura establecida entre el mundo y el propio decir el mundo.

Por otra parte, ciertas imágenes nos permitieron evidenciar la imposibilidad de visibilizar fenómenos como por ejemplo los flujos de corriente eléctrica, los actos de fe o las vetas de agua bajo el suelo. Ello nos hacía recordar algunas de las formulaciones artísticas donde la formulación lingüística de la obra era equiparada a su realización material.

En cambio, otros de los proyectos presentados habían sido materializados como objetos o experiencias de las que resultaba más o menos fácil obtener “imágenes” testimoniales. No obstante, ello no implicaba que por este hecho debiesen tener mayor relevancia frente a otros procesos no materializados. Dicho de otra manera, no nos resultaba necesario mostrar un resultado ilustrativo como valor acreditativo de la investigación realizada. Añadir una

fotografía de los procesos artísticos ensayados no respondía, desde nuestro entender, más que a la necesidad de satisfacer posibles pulsiones incapaces de sostener los vacíos visuales. En este sentido, la presencia de algunas imágenes como por ejemplo las de las maquetas cerámicas no respondía a la intención de mostrar el objeto en sí, sino a la intención de poner al servicio de nuestra investigación la inaccesibilidad y la tensión ya referida en torno a la relación entre lenguaje y mundo. Lo mismo podría decirse del proyecto del fotolibro, donde ofrecer una foto de un objeto con forma de libro carecía de total interés. Por ello utilizamos algunas de las imágenes de su interior para proponer esas tensiones entre lo visto y lo que debería verse. Algunos proyectos como el de la observación de vetas subterráneas de agua fueron mostrados a partir de diferentes procesos desarrollados en su realización, pues no había un resultado en sí que mostrar ni ningún tipo de interés en un posible elemento separado del conjunto. Esto mismo podía aplicarse al proyecto de *Astral London* donde no había nada que mostrar más allá de algunas de las imágenes surgidas durante el proyecto y que, de nuevo, no fueron utilizadas para ilustrar lo “hecho” o “dicho”, sino para evidenciar esos juegos de nominación y hallabilidad. Asimismo, otros proyectos resultaban imposibles de mostrar, como por ejemplo el cálculo de diferentes distancias al horizonte o la detallada descripción de un área de bosque. En este sentido, el trabajo puntual con cuestiones relativas a la cartografía nos ofreció algunos materiales gráficos que decidimos incorporar para ensayar los límites

de determinadas cosmovisiones. Otras imágenes fueron añadidas, en cambio, a posteriori con la intención de generar una lectura más prolongada y continuada —cabe añadir que la procedencia de todas estas imágenes fue variada, siendo recogidas de diferentes lugares, a veces con conocimiento de su origen y otras de forma totalmente desconocida—.

Como hemos visto en el desarrollo de cada uno de los proyectos expuestos, existe una constante relación entre procesos, lecturas y relato que nos permitieron trabajar de manera ligada las diferentes cuestiones planteadas. No obstante, como ya avanzamos en la introducción, decidimos elaborar unas “Notas Terceras” con las que ofrecer un marco de compleción a la lectura de las partes anteriores. Este “marco” había constituido de alguna manera nuestro punto de partida y de alguna manera consideramos adecuado cerrar con él para que la lectura pudiera ser contextualizada en un escenario referencial más detallado. Al mismo tiempo, plantear esta lectura al final del trabajo nos ofreció la posibilidad de no circunscribir, de entrada, la interpretación del discurso a ese contexto “teórico”. Si bien es cierto que muchas de las cuestiones tratadas a lo largo de las diferentes notas ya apuntaban en esta dirección, lo hacían de manera puntual, sin entrar en demasiado detalle. De esta manera, esta tercera parte nos permitió profundizar mayormente en varias de las cuestiones en torno a las formas en las que el mundo es conocido en lo visible.

Uno de los tropos que se mostró constantes a lo largo del texto fue el de la imposibilidad de acceder a un acontecer puro del mundo, estructurado en torno a la cuestión de la episteme escópica —el campo de lo cognoscible determinado en el campo de lo visible—.

A la hora de aproximarnos a este campo escópico nos centramos en poner en relación aquello que conocemos en el ver con nuestra pertenencia y participación en determinados regímenes escópicos. No obstante, queremos matizar la sentencia por la que un campo escópico se constituiría como una construcción social y cultural, pues, a la inversa, también nuestros constructos sociales y culturales se verían contruidos por nuestra propia condición de seres visuales.

Basándonos en las condiciones históricas de posibilidad del saber —que habrían configurado determinados períodos enunciativos— nos dispusimos a analizar algunos de los principios hegemónicos de estos regímenes visuales. De la mano del pensamiento foucaultiano, puesto en relación con la construcción de los diferentes “archivos escópicos” propuestos por Hernández Navarro, nos encaminamos hacia ese campo atravesado por fuerzas y poderes que ordenarían lo visible. Uno de los elementos que caracterizaban estos archivos era su carencia de límites, por lo que sólo podíamos aproximarnos de manera fragmentaria a sus contornos. Asimismo, en la configuración de ese archivo, lo visible y lo decible se entrelazaban mutuamente, conjugándose pero sin

que llegara a existir una completa traducibilidad entre ambas, lo que justamente abría la distancia existente entre enunciado y visibilidad.

Sin duda, ello nos proporcionó un marco desde el que releer los diferentes procesos artísticos desarrollados a lo largo de la investigación, sobre todo en relación a esos juegos de nominación y hallabilidad de las imágenes.

Por otra parte, para acceder a la instauración de algunos de esos preceptos que ordenaban nuestra mirada tuvimos que interrogar esa hegemonía en relación a otros sentidos, prácticas y enunciados. Es importante señalar aquí que ello no trataba de señalar la visión como algo hegemónico en sí, sino de atender a los enunciados que dominaban esos campos de fuerza y poderes. Es decir, que no se trataba de denigrar la visión en sí misma ni llevar a cabo una apología antivisual, si es que acaso esto fuera posible, sino de determinar algunas de las estructuras heredadas y sus limitaciones. Esto es, poner bajo sospecha algunos de los enunciados hegemónicos que limitaban el acceso al mundo en base a unos presupuestos de inmediatez, legibilidad, accesibilidad, claridad o transparencia.

Una fuente que nos permitió hallar posibles orígenes de muchos de esos presupuestos fue el análisis del ocularcentrismo y su permeabilidad en nuestra tradición de pensamiento. Así,

exploramos los modos de ordenar la visión premodernos, para atender a los fundamentos epistemológicos que estructuraban la relación entre la vista y la capacidad intelectual en función de una dualidad operante tanto en la luz como en la visión. Una base epistemológica de la que el pensamiento medieval cristiano haría una traslación que sentaría las condiciones de posibilidad para el desarrollo y la pregnancia del ocularcentrismo en la cultura renacentista. Nuestro interés en este punto, más allá de centrarse en un período u otro, nos condujo a los diferentes regímenes visuales que recogían la tradición filosófica heredera de la metafísica tardomedieval de la visión, y que de alguna manera representaba en términos generales la cultura visual moderna en el contexto europeo.

No obstante, no podíamos entender el campo de la visualidad moderna como una entidad organizada alrededor de ningún régimen concreto, sino que cabía entenderlo como un campo de disputa y de vínculos con otras culturas y regímenes. En este sentido, tampoco cabía entender la historia de la visión más que como un modelo lleno de discontinuidades, como una cultura no unitaria. De esta manera, el fenómeno del observador clásico circunscrito a la cultura visual de la modernidad recogía elementos que se podían relacionar con diferentes regímenes como el descriptivismo o el perspectivismo.

El modelo de la cámara oscura propuesto por Jay nos permitió atender al posicionamiento del observador clásico como centro fijo e inmóvil. La cámara oscura se definía así como un lugar desde el que definir las relaciones entre el sujeto observador y el mundo. Su conceptualización permitía entenderla tanto como un modelo para la observación de fenómenos empíricos de una realidad exterior, objetiva y verdadera, como un modelo para la introspección reflexiva y para la auto-observación. En suma ello nos condujo a la conceptualización del intelecto propuesto por el cartesianismo de manera análoga a la interioridad de la cámara.

Los principales riesgos de este modelo de observación eran su distanciamiento, la anulación de su dimensión corpórea, su incapacidad de movimiento o su conocimiento de la realidad ejercido de manera lejana y externa a la propia dimensión física del observador. No obstante, ello no debía abocarnos a una crítica unidireccional contra el perspectivismo como problematización de la mirada, pues tampoco otros modos se mostraban más naturales ni evitaban otras formas de reificación de la realidad. De nuevo, no se trataba de ejercer una crítica contra la visión, sino de sopesar la dimensión de determinados preceptos que, privilegiados por unos regímenes concretos, se habían manifestado como hegemónicos, permeando de manera más profunda en nuestros contextos culturales.

Con la reorganización del plano epistemológico que abría las puertas a las formas de gobierno del biopoder, el cuerpo del

observador pasaba a entenderse como emplazamiento sobre el que se asentaba la ciencia de la visión y sobre el que se producía activamente la experiencia óptica. El cuerpo se mostraba como emplazamiento del poder y la verdad, de manera que el saber quedaba a merced de las condiciones físicas del cuerpo. Ello conducía al estudio cuantitativo del cuerpo con el que atender a rangos de atención, umbrales de estimulación, tiempos de reacción y fatiga, etc.

Uno de los elementos que trabajamos en este aspecto fue el de la postimagen retiniana como elemento clave en el contexto de modernización de la visión hacia su concepción anatomoclínica. Esta postimagen significaba la superación de la pretensión por alcanzar sensaciones puras y la inseparabilidad entre percepción y cuerpo, lo que de alguna manera debilitaba la solidez diferencial entre sujeto y objeto. Si lo que acontecía en el interior del sujeto no correspondía con lo que acontecía en el mundo, ello señalaba la existencia de una falta, de un escotoma o punto ciego en la aprehensión de la realidad. Consecuentemente, ello implicaba la imposibilidad de aprehender el mundo de forma verídica, constante y uniforme, por lo que el sistema de significación quedaba sumido en una especie de incertidumbre e incoherencia que radicaría finalmente en una crisis de la verdad depositada sobre la visión.

Ello nos condujo a la visualidad del siglo XX como una configuración de lo visible construida sobre la desconfianza y la

falibilidad del ojo. Es decir, no como una denigración de lo visual, sino como una sospecha instalada en el ojo, imposibilitado para aprehender toda la extensión de lo visible. En este sentido, no quisimos plantear esta cuestión en contraposición a otros sentidos o la propia palabra como si estos sí permitieran esa aprehensión del acontecer en su estado puro. Más bien, este recorrido nos condujo a la desarticulación de aquellos preceptos presentes en nuestras sociedades y modos de relación con lo visual que pretenderían mantener las garantías de una visión con poderes para una legibilidad completa, verídica y uniforme del mundo.

Siguiendo esta insuficiencia de la visión nos vimos conducidos al planteamiento de dos regímenes escotómicos por parte del análisis de Hernández Navarro. Por un lado un régimen dominante que trataba de ampliar el dominio de lo visible con el fin de erradicar sospechas, oscuridades e invisibilidades en beneficio de mantener una totalización de la visión, un provecho de la falibilidad y una ocultación de esa insuficiencia. Por otro lado, un régimen de resistencia basado en la sospecha y desconfianza de lo visible, en la evidencia de esas áreas escotómicas y en la incompletitud de lo visible.

Estos regímenes no se articulaban como realidades independientes, sino que, entendidos desde la perspectiva foucaultiana del poder, acontecían como formas de relación operantes sobre un campo de posibilidades. Además, estas relaciones se articulaban

recíprocamente de manera que donde se daba el poder se daba la resistencia, por lo que resultaba necesario problematizarlas para atender a cómo determinadas resistencias se convertían en discursividades dominantes o cómo esas prácticas resistentes podían reforzar los discursos dominantes.

A este respecto, el papel de determinadas prácticas artísticas como vectores asociados a esos regímenes de resistencia —que habrían interpretado la resistencia como un ejercicio de lucha a modo de ariete con el que derrocar ciertos regímenes visuales por medio de la crítica política— nos condujo a alinear nuestro posicionamiento con aquellas otras prácticas que se alejaban de las lógicas del shock con las que irrumpir en contra de determinados discursos, pues en el fondo seguirían respondiendo a un reclamo de visibilidad en un contexto en el que ya estaríamos habituados al estrés permanente de la novedad radical.

Así, ante una posible inflación icónica en la que el valor de lo exhibitivo se impondría frente a aquello no configurable desde lo visible o ante una posible crisis de la relación corporal con el mundo que en ciertos contextos sociales instauraría la necesidad de solidificar la disolución del mundo por medio de la imagen, nos preguntamos por esas otras formas de articular nuestro ver, decir y habitar el mundo. No se trataría por tanto de querer derrocar la totalidad de aquellos regímenes dominantes o tratar de alcanzar una dimensión “previsual” o “postvisual”, sino de escapar de la

simplificación que conllevaría todo intento de colmar el anhelo de una legibilidad y visibilidad absoluta.

CONCLUSIONES

POSFACIO

La redacción de estas últimas páginas se ha construido como una posibilidad con la que dar cuenta de lo ya dicho. Discernir su sentido nos ha obligado a levantar las palabras ya vertidas para tratar de adivinar su peso, empujándolas de alguna manera a decantarse hacia un lado u otro de la balanza. Con todo, su caída siempre podrá ser pensada desde otras múltiples métricas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2010). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Pre-Textos.
- Alonso Puellas, A. (2002). *El arte de lo indecible: (Wittgenstein y las vanguardias)*. Universidad de Extremadura.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Hermann Blume.
- Ansón, A., Batlle i Durany, E., Castro Flórez, F., Español Echániz, I., Gómez Mendoza, J., Luginbühl, Y., Maderuelo, J., Miró, N., Mosbach, C., Nogué, J., & Zarza, D. (2008). *Paisaje y territorio*. Abada.
- Argullol, R. (2000). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Destino.
- Bachelard, G. (1994a). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1994b). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1994c). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1997). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (2009). Arte para lo político. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (7). pp. 40-65.

- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- Baudrillard, J. (2004). Por qué la Ilusión no se opone a la realidad. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*. (9). pp. 193-202.
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro.
- Berardi, F. (2010). *Generación post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.
- Besançon, A. (2003). *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Siruela.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bouveresse, J. (1993). *Wittgenstein y la estética*. Universitat de València.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo.

- Brea, J. L. (2005). *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.
- Brea, J. L. (2006). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (4). pp. 146-163.
- Brea, J. L. (2009). Retóricas de la Resistencia: una introducción. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (7). pp. 8-13.
- Bryson, N. (2004). La cultura visual y la escasez de las imágenes. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. No. 2. pp. 51-54.
- Bull, M. (1999). *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*. Verso.
- Cassirer, E. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Emecé.
- Castro, E. (2011). *Diccionario Foucault: temas, conceptos y autores*. Siglo XXI.
- Castro, Orellano, R. (2017). Foucault y la resistencia. Una gramática del concepto. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Vol. 22. No. 1. pp. 45-63.
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente.

- Crary, J. (2008a). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- Crary, J. (2008b). *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.
- Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Paidós.
- Deleuze, G. (2015). *Foucault*. Paidós.
- Descartes, R. (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Ediciones Alfaguara.
- Dreyfus, H. L., Rabinow, P. y Foucault, M. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Ediciones Nueva Visión.
- Duchamp, M., Sanouillet, M., Matisse, P. y Jiménez, J. (2012). *Escritos. Duchamp del signo. Seguido de Notas*. Galaxia Gutenberg.
- Eliade, M. (1974). *Imágenes y símbolos*. Taurus.
- Esquirol, J. M. (2018). *La penúltima bondad: ensayo sobre la vida humana*. Acantilado.
- Ferrater Mora, J. (1971). *Diccionario de Filosofía*. Editorial Sudamericana.

- Flores Galán, A. E. (2002). La esencia invisible: notas sobre las posibilidades de las falsas apariencias y la ocultación. *Norba. Arte*. (22-23). pp. 293–308.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foucault, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder y otras cuestiones*. Alianza Editorial.
- Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2001). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2002a). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2002b). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores
- Foucault, M. (2004). *La pintura de Manet*. Alpha Decay.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Siglo XXI Editores.
- García Casado, D. (2009) La resistencia no es modelo sino devenir. Crítica de lo radical contemporáneo. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (7). pp. 92-99.

- Gil Olcina, A. (2004). Perduración de los Planes Hidráulicos en España. *Boletín CF+S*. (27). pp.7-27
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. La caja negra.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Hamilton, J. y Jaaniste, L. (2010). A connective model for the practice-led research exegesis: An analysis of content and structure. *Journal of Writing in Creative Practice*. (1). pp.31-44.
- Han, B. C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder Editorial.
- Heidegger, M. (1994). Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal
- Heidegger, M. (2001). *Caminos de bosque*. Alianza.
- Heidegger, M., Leyte, A. y Adrián, J. (2015). *Construir, habitar, pensar = Bauen, wohnen, denken*. La oficina.
- Hernández Navarro, M. A. (2006a). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista de Occidente*. (297). pp. 7-25.
- Hernández Navarro, M. A. (2006b). *La so(m)bra de lo real. El arte como vomitorio*. Institució Alfons el Magnànim.
- Hernández Navarro, M. A. (2006c). *Más allá del ocularcentrismo: antvisión en el arte contemporáneo*. (Tesis doctoral). Universidad de Murcia.

- Hernández Navarro, M. A. (2007a). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Patronato Socio-Cultural. Ayuntamiento de Alcobendas.
- Hernández Navarro, M. A. (2007b). Resistencias a la imagen (Mary Kelly, La balada de la antvisualidad). *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (4). pp. 71-98
- Hernández Navarro, M. A. (2008). El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible. *Imafronte*. (19-20). pp. 119-140.
- Hernández Navarro, M. A. (2012). Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*. (19). pp. 1-31.
- Imbert, G. (2004). De lo espectacular a lo especular (apostilla a La Sociedad del Espectáculo). *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*. (9). pp. 69-81.
- Jareño Alarcón J., López Cambroner M., Gaona Pisonero, C., Aguado Terrón, J. M., Hernández Navarro, M. A. y Guerrero Muñoz, J. (2004). *Las Grietas de la modernidad*. Fundación Universitaria San Antonio.
- Jay, M. (1974). *La imaginación dialéctica: Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de investigación Social (1923-1950)*. Taurus.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós.

- Jay, M. (2006). ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (4). pp. 8-21.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Jonas, H. (2017). *El principio vida: hacia una biología filosófica*. Trotta.
- Jouannais, J. Y. (2014). *Artistas sin obra: I would prefer not to*. Acantilado.
- Leja, M. (2006). *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*. University of California Press.
- Leyte, A. (2010). La inhabitable casa del ser en Heidegger. *Pensamiento. Papeles De Filosofía*. (1). pp.33-40.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Locke, J. (1999). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de Cultura Económica.
- Lyotard, J. F. (1979). *Discurso, Figura*. Gustavo Gili.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal.
- Masó, J. (2010). Crisis de la visión, arte e indicación en el pensamiento de Maurice Blanchot. *Arte, individuo y sociedad*. (2). pp. 21-31.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.

- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil.
- de la Nuez, I. (2018). *Teoría de la retaguardia: cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)*. Consonni.
- Ortega y Gasset, J. (1914). *Meditaciones del quijote*. Publicaciones de la residencia de estudiantes.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- della Porta, G. (1658). *Natural Magick. Young and Speed*. (Publicado originalmente como *Magiae naturalis*. Nápoles, 1558.)
- Prete, A. (2010). *Tratado de la lejanía*. Pre-Textos.
- Puelles Romero, L. (2016). Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes. *Contrastes: revista internacional de filosofía*. (3). pp. 23-37.
- Puelles Romero, L. (2017). *Imágenes sin mundo: modernidad y extrañamiento*. Abada.
- Rancière, J. (2009). Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (7). pp. 82-90.

- Raquejo Grado, T. (2002). Una reflexión sobre arte y resistencia hoy. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*. (1). pp. 27-42
- Reguera, G. (2008). *La cara oculta de la luna. en torno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. CENDEAC
- Rilke, R. M. (1986). *Elegías de Duino*. Cátedra
- Ruiz de Samaniego. (2013). *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*. Micromegas.
- Ruiz de Samaniego, A., Duque, F., Rodríguez de la Flor Adánez, F., Agrasar-Quiroga, F., Peña Lombao, M., Heidegger, M., Antonio Molina, C., Vázquez, X., Outeiro Ferreño, E. y Barcala, E. (2011). *Cabañas para pensar*. Fundación Luis Seoane.
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. Random House Mondadori.
- Sapiro, G. (2003). *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. The University of Chicago Press.
- Sartre, J. P. (2005). *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada.
- Schivelbusch, W. (1995). *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. University of California Press.
- Seco, M. (2011). *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Espasa.

- Snell, B. (1953). *The Discovery of the mind*. Blackwell.
- Somaini, A. (2005). *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Vita e Pensiero.
- Stoichita, V. (2005). *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Siruela.
- Trías, E. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Virilio, P. (1989). *La máquina de visión*. Cátedra.
- Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Anagrama.
- Vitrubio Polión, M., Ortíz y Sanz, J. (1974). *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polion*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Esta tesis ha sido realizada en el marco del Programa de Ayudas de Investigación y Desarrollo (PAID-01-07) de la Universitat Politècnica de València