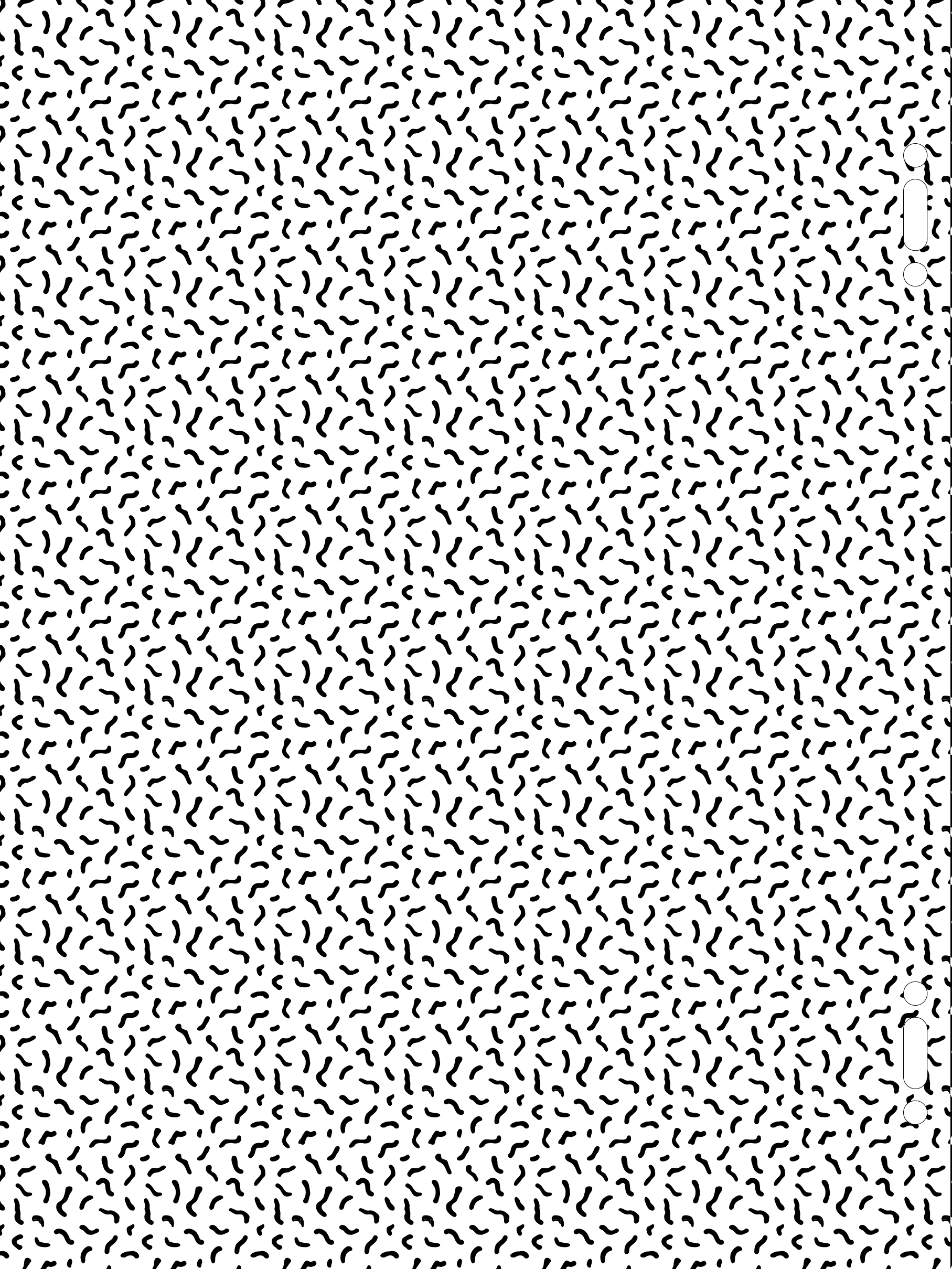


# **FACBA 17**

Emancipación,  
perspectiva e  
intervención

Hacia una  
investigación  
artística

Carlos Aguilera  
Jacobó Castellano  
Albert Corbí  
María Dávila  
David Escalona y  
Chantal Maillard  
Carmen Oliver



## Índice de contenidos

Presentación institucional

5

Texto comisarial

6

**Juan Jesús Torres Jurado**

**Carlos Aguilera**

8

**The start of a very bad day. Notes on the new catastrophism**

**Jacobo Castellano**

20

**Sobre Bulas, juegos y Brechas**

**Albert Corbí**

30

**Modificación de horizonte**

**María Dávila**

37

**Anónimo**

**David Escalona  
y Chantal Maillard**

05

**Y si enemigo no hubiese. Donde mueren los pájaros III**

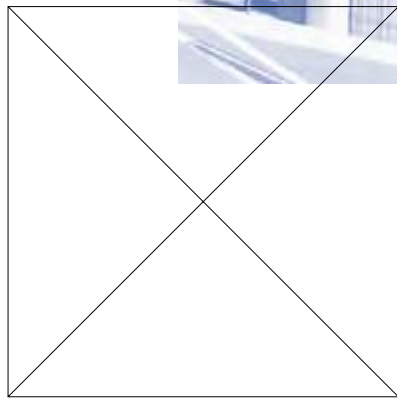
**Carmen Oliver**

58

**Elizabeths Blackwells. Cuerpo y procesos en un espacio de reflexión**

Créditos

70



**FAC-  
BA**



**FACBA** es un programa cultural impulsado por la Facultad de Bellas Artes de Granada que llega este año a su novena edición. Lo hace expandiendo su alcance gracias al apoyo de los responsables y personal técnico del Área de Artes Visuales de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea, el Secretariado de Bienes Culturales de la Universidad de Granada, la Asociación Ongoing, el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada, la Fundación CajaGRANADA y la Fundación Caja Rural. Esta red de colaboración institucional ha permitido redefinir la orientación inicial de FACBA y multiplicar el programa, que tiene ahora una dimensión mayor. Desbordando la Facultad de Bellas Artes, su marco original de celebración, esta edición se proyecta en el mapa de la ciudad de Granada a través de la vinculación de las citadas instituciones culturales. Tejer alianzas en torno al arte contemporáneo en Granada era uno de los objetivos del rediseño de FACBA y nos alegramos profundamente de haber contribuido a ello.

FACBA 2017 se alinea con las nuevas perspectivas y modos de trabajo que se distinguen en la enseñanza del arte en el marco universitario europeo. Establece una red de investigadores en arte que se acercan a otras disciplinas para ensayar nuevos modelos de conocimiento, atentos a otros proyectos desarrollados por la Universidad de Granada. Además, se propone enlazar a diferentes agentes de esta institución: estudiantes, profesores, investigadores, antiguos estudiantes (alumni) y entidades propias del ámbito universitario. Y crea una red de colaboración entre artistas (invitados y seleccionados por convocatoria pública competitiva) y departamentos y grupos de investigación de la Universidad de Granada.

FACBA 2017 propone como eje conceptual vertebrador de sus proyectos el siguiente: «Emancipación, perspectiva e intervención. Hacia una investigación artística». Las líneas estratégicas fundamentales son la observación y comparación de fuentes historiográficas presentes en archivos y bibliotecas, el desarrollo de planes para la conformación de colecciones y fondos alternativos a partir de los ya existentes, el impulso de proyectos a través de la colaboración con instituciones destinadas a la investigación científica y humanística, y el tratamiento creativo de los procesos científicos. El resultado se concreta en las propuestas de seis artistas que ahora se exponen en diferentes enclaves culturales de la ciudad de Granada. Tres de ellas han sido elegidos directamente por el comisario de FACBA 2017, Juan Jesús Torres. Son Jacobo Castellano y Albert Corbí, que comparten espacio expositivo en el Centro José Guerrero, y David Escalona, que presenta una colaboración con la escritora Chantal Maillard en la Sala Capilla del Hospital Real. Las otras tres propuestas, seleccionadas por convocatoria abierta, suponen una oportunidad para jóvenes artistas de irrumpir en el entramado cultural de la ciudad. Las pinturas de María Dávila se muestran en el Museo CajaGranada, la investigación de Juan Carlos Aguilera se despliega en la Sala Zaida de Caja Rural y la inteligente relectura de Carmen Oliver en torno a la doble figura de Elizabeth Blackwell ocupa la Sala Gran Capitán que gestiona la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada.

De esta manera se cumple uno de los objetivos generales que se trazaron en esta nueva etapa de FACBA: la apertura de las formas de expresión artísticas desde la academia al público general, en un intento de superación de la distancia entre las dos esferas, con la firme idea de acercar posturas y propiciar la presencia real del arte en la sociedad a la que se dirige. Al mismo tiempo, FACBA y las entidades colaboradoras validan la siempre compleja materialización de la investigación artística, dotando de valor a un ámbito académico no siempre bien entendido.







La paradoja se esconde en la eterna insatisfacción. Como en *Trampa 22*, la novela de Joseph Keller, no parece haber escapatoria. En ella un piloto del ejército americano simula una locura pasajera con la intención de abandonar el frente, sin saber que su acto no hace más que demostrar su extrema cordura. Al igual que el capitán John Yossarian, todos estamos destinados a pilotar un Hércules cargado de hombres y explosivos. Humildes ante el deseo, no queda mucho más que seguir gestionando nuestra incapacidad de quedar conformes. La solución parece encontrarse en un gesto tan antiguo como la propia especie: hacerse preguntas. Dependerá del grado de profundidad el estado de insatisfacción y a su vez, de éste, el nivel de esfuerzo por responderla. La puesta en duda de un sistema dado revela la incapacidad humana de ajustar lo que tiene y no tocar algo que parece funcionar a riesgo de deformarlo para siempre. La gran mayoría de avances científicos tuvieron una difícil asimilación por la sociedad en general debido a que ponían en cuestión los sistemas que habían estado vigentes hasta ese preciso momento. ¿Era necesaria una constante que midiese la energía exacta de un fotón? ¿Realmente necesitábamos Punto y línea sobre el plano? La lógica nos dirá rápidamente que sí, que así es como el mundo mejora. Ese es el progreso. No habría GPS sin Planck ni museos de arte contemporáneo sin Kandinsky. ¿Está seguro? La entropía marca lo irreversible. Pruebe a lanzar su teléfono móvil desde un vigésimo piso y luego llamar a casa desde ese terminal. Una fuerza lanzada en una dirección encuentra un rechazo proporcional. La persona que se hace una pregunta debe suponer que será trabajoso responderla, a veces lamentable, y que es posible que acabe siendo derrotada. ¿Merece la pena? Es tan absurdo creer que hacer preguntas es el camino al orden como pensar que responderlas es huir del caos. Es que, como he dicho, no hay escapatoria.

Y sin embargo, seguimos haciéndonos preguntas. Más ambiciosas y más complejas. Las nuevas cuestiones son grandes campañas que exigen un altísimo nivel de concentración de fuerzas y presupuestos. Las grandes investigaciones son, paradójicamente, grandes movilizaciones. De alguna manera, nos hemos dado por vencidos y hemos descartado la huida hacia delante o detrás o cualquier dirección calculable en las diferentes dimensiones posibles. Desechada entonces la posibilidad de crecer como un árbol buscando la luz solar (el del ordenado y diligente Porfirio) más valdría aceptar nuestro sino de resistencia y tomar la multiplicidad como esencia de la construcción de un sistema de conocimiento en el que el gesto revolucionario sea excavar una madriguera en una de las faldas del coloso. «¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea, no el punto!»». Imagino a Deleuze y Guattari gritando juntos, exaltados. Su alegato al movimiento es una invocación a la multiplicidad, la aprehensión de la diferencia, a la acumulación entendida como motor. Es una actitud en la que el deseo es una máquina capaz de hacer vibrar un mundo sin la necesidad de hacerlo volar en mil pedazos. Esas ondas surgentes, cargadas de energía, no encuentran una salida del laberinto. Más bien lo conforman sin orden ni desorden.

Entendida así, la investigación artística es modelo a seguir por otras disciplinas. Las personas que investigamos en arte hemos asistido a diferentes y ricos debates sobre cómo integrar la investigación en nuestro campo a otros más, por llamarlo de alguna manera, fértiles. Por supuesto, la proliferación en nuestro tiempo tiene un claro carácter económico. En todas esas discusiones se ha intentado incluir al arte en modelos de eficiencia acordes a otros programas que concuerdan con iniciativas que tienen como objetivo la investigación, el desarrollo y la innovación en cualquier campo apto a ser abordado con métodos científicos. En ocasiones los resultados han sido peor de lo esperado, pero en otras muchas la experiencia ha resultado ser enriquecedora. El baremo, claro, no deja de ser el nivel de cumplimiento de los objetivos de aquéllos programas. Sea como fuere, se ha demostrado que la transversalidad en los estudios artísticos y su confluencia con diversos métodos de investigación no ha hecho más que engrandecer las propuestas creativas y expandir sus conclusiones a otras disciplinas. Es lo que, en principio, podría definirse como el objetivo principal de FACBA 2017. El Festival de Artes Contemporáneas organizado desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada tiene una clara intención expansiva. Gracias a la inicial colaboración con el Secretariado de Bienes Culturales de la Universidad de Granada, FACBA 2017 se planteó desde el inicio la apertura a otros departamentos y facultades dependientes de la Universidad hasta servir como punto de partida para todos los proyectos artísticos que se exponen ahora. Independientemente del gesto de apertura pretendido por la organización —hacer que estos proyectos artísticos de carácter investigativo se puedan ver en diferentes lugares de la ciudad, fuera de su ámbito académico—, FACBA 2017 encuentra su *leitmotiv* en el desarrollo de proyectos de carácter artístico que se fundamentan en la cooperación con diferentes agentes académicos que conforman el entramado investigativo de la Universidad de Granada.

Sin embargo, no sería del todo exacto si aseguramos que esa es la única intención. Lo cierto es que se ha perseguido una inversión de la lógica sin la menor intención de salir de la paradoja. Si antes aseguré que los estudios artísticos son avanzados entendiendo el conocimiento como un modelo de multiplicidad es porque el arte se ha servido a lo largo de toda su historia de diversos temas hasta convertirlos, en sí mismos, en objetos de arte. El arte de la contemporaneidad no se impone aranceles. El arte de hoy no se conforma, no para de hacerse preguntas, no frena en su intento de responderlas insatisfactoriamente, no se detiene en su búsqueda aun a sabiendas que no existe solución posible. El arte contemporáneo es una subversión en sí mismo de cualquier lógica. Es pura paradoja. Quizás por eso no acabe de ser entendido por el gran público; porque nunca fue su intención y porque exige una mentalidad rizomática. No es preocupante que el lenguaje del arte no sea popular, de hecho, eso reconoce cierta estabilidad; lo que sería trágico sería posicionarse sólo en función de su lectura. En ese caso el arte caería en la trampa. Por supuesto no estoy haciendo un alegato a favor de la incomprendibilidad o de la dificultad, al contrario, es necesario alejarse de verborrea que no hace más que

despistar al lector o espectador de arte contemporáneo. No obstante, no hay porque rebajarse en el intento investigativo. Hacerse preguntas sobre algunas cuestiones esenciales de la naturaleza humana es tan complicado y rico como nuestra propia idiosincrasia como especie. Investigar es trabajar en la ausencia, en territorios oscuros, en mapas por definir, en el misterio. Investigar es dejarse llevar por el deseo de conocimiento. Lo que asegura la dificultad.

Para esta edición de FACBA, hemos seleccionado seis proyectos de seis artistas diferentes. Perseguimos que todos ellos tuviesen relación directa con la universidad como institución. Queríamos que cada uno de los artistas escogidos supiese muy bien qué es una investigación académica. Tres fueron elegidos por mi, otros tres fueron seleccionados por un jurado tras una convocatoria abierta a todos los estudiantes de la Universidad de Granada. La única condición fue la conformación de esas investigaciones artísticas en relación directa con departamentos, colecciones y patrimonio de la Universidad de Granada. Más allá de abrir el campo del arte a otras disciplinas, de buscar sus conexiones y fomentar el enriquecimiento recíproco, también es una declaración en defensa de los métodos usados en arte contemporáneo. Métodos inclusivos, que inquietan de forma depositaria, ampliando el tema hacia nuevas perspectivas, hacia nuevas formas de presentación desde la experimentación formal y conceptual. El arte no cierra posibilidades. Al contrario, es pura apertura. Para que un discurso artístico acabe tomando forma y la persona que lo reciba pueda crearse una idea del perímetro dibujado por las aristas de la investigación es necesario la tentativa, la amplitud de miras, la multiplicidad. Es incoherente detallar, aquí o en cualquier otro lugar, cuáles son las claves de los seis discursos artísticos que componen FACBA 2017 con la intención de facilitar su comprensión. Es responsabilidad de la persona que pretende enriquecer su percepción del mundo a través del arte, hacer un esfuerzo. Créanme. Merece la pena. Y es que es en la opacidad previa, en la ausencia, donde se encuentra la presencia. Los proyectos de Albert Corbí, David Escalona y Chantal Maillard, Jacobo Castellano, Carmen Oliver, Juan Carlos Aguilera y María Dávila son incursiones en la ciencia, la antropología, la botánica, la historia o la poesía. Son la conexión entre la creatividad y los métodos empíricos. Entre la observación y la ensoñación. Pero sobre todo es la vigencia de un fascinante modo de entender la existencia. El sonido del engranaje del mundo en clave de arte.

**Juan Jesús Torres Jurado**  
Comisario de FACBA 2017



# ↙ Carlos Aguilera

## Título

The start of a very bad day.  
Notes on the New Catastrophism.

## CV

Nací en Los Montesinos (Alicante) en 1992. Cuando era pequeño escuchaba mucho el CD de Máquina Total 6. El disco empezaba con una frase que no he comprendido hasta hace poco: «Hace 65 millones de años que lo estábamos esperando».

## Resumen

ES

The start of a very bad day es una investigación fotográfica alrededor del límite K/Pg centrada en establecer conexiones entre las cualidades físicas y simbólicas de este accidente geológico, el medio fotográfico y nuestro día a día.

EN

The start of a very bad day is a photographic exploration around the K/Pg boundary focusing on the connections between its physical and symbolic qualities, the photographic medium and our everyday lives.

## Palabras Clave

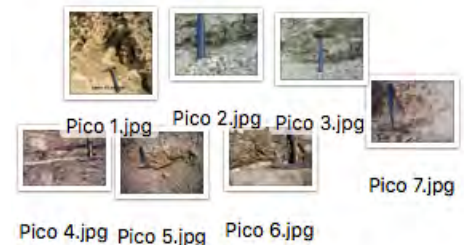
Chicxulub, meteorito, catastrofismo, extinción masiva, press-pulse, pistola humeante, iridio, murder mystery.

## Introducción (Hipótesis, metodología y objetivos)

Hace ~66 millones de años un bólido de 10 kilómetros impactó contra la península de Yucatán. El límite K/Pg es una capa negra entre los estratos de la tierra formada por los restos de ese impacto que, tras quedar suspendidos en la atmósfera, se depositaron sobre la superficie de la tierra.

El descubrimiento del límite K/Pg inició hace unas décadas un debate acerca de la forma en la que cambia la Tierra. Un enfrentamiento entre los que piensan que la naturaleza da saltos y los que no. A día de hoy existe un consenso (al que se ha llegado de manera gradual) por el que se entiende que nuestro entorno varía de forma lenta y uniforme entre catástrofe y catástrofe.

Todos compartimos esta línea negra bajo nuestros pies. En algunos lugares se hace visible y nos recuerda que los cambios súbitos/violentos son parte de nosotros y que los acontecimientos poco probables también ocurren.







### Metodología

Lo único visitable de Chicxulub es un cartel en forma de hueso que hay en la plaza del pueblo. En él se lee: «Hace 65 millones de años un enorme astro de 10 km. de diámetro, impacto en este lugar, ocasionando un cataclismo mundial acabando con el 60% de los seres vivientes estelarmente los dinosaurios dando lugar al surgimiento de los mamíferos para iniciar la historia de la humanidad».

Si no tienes un barco, el muelle del puerto de Chicxulub es el sitio más cercano al centro del cráter en el que puedes estar. Es una experiencia frustrante; solo hay gente pescando y una papelera en la que alguien ha escrito: «Jehová es mi suerte».

Antes de ir a Chicxulub había leído un artículo sobre la extinción del Cretácico-Terciario que terminaba así: «Tal vez, el último lugar en el mundo donde deberíamos buscar sea cerca del cráter» (Shulte, 2010: 1214).

### Objetivos

«Considérese una candela encendida en una casa abandonada. En ese momento se está quemando 2 centímetros por hora. Pregunta: ¿Cuánto tiempo ha estado ardiendo? Respuesta: Nadie puede saberlo hasta que se conozca la altura original y la velocidad a la que se consumía al principio» Whitcom (1973: 96).

Establecer relaciones entre el tiempo profundo y la experiencia humana desde la geología es habitualmente inútil. Es necesario utilizar herramientas, relacionadas también con lo temporal, pero más cercanas y asequibles.



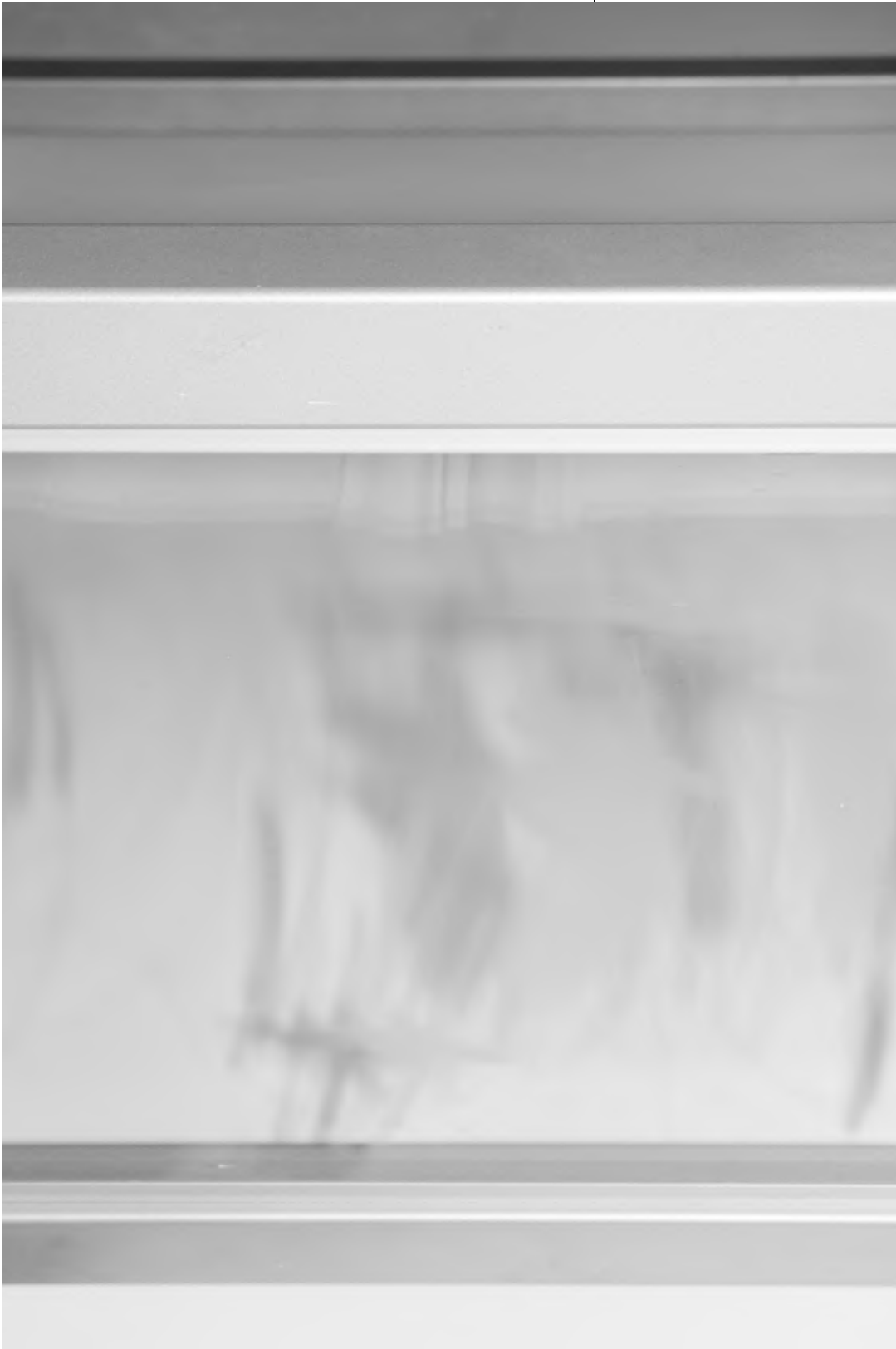
### Desarrollo de la investigación

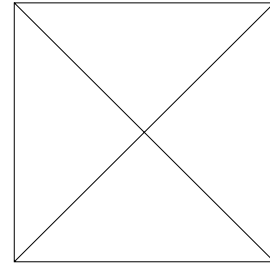
Encontrar el límite K/Pg, estar delante de él (e incluso saborearlo) son ejercicios humillantes: hacen poner en perspectiva toda experiencia humana. Al principio sorprende que esa línea esté ahí y después que alguien haya sido capaz de extraer conocimiento de ella.





Los estratos son capas de sedimentos que representan fracciones de tiempo. Funcionan como las páginas de un libro: descansan unos sobre otros del primero al último de forma horizontal (no siempre) y también se pueden leer. Ex libro lapidum historia mundi (Álvarez, 1997: 30), del libro de las rocas la historia del mundo.



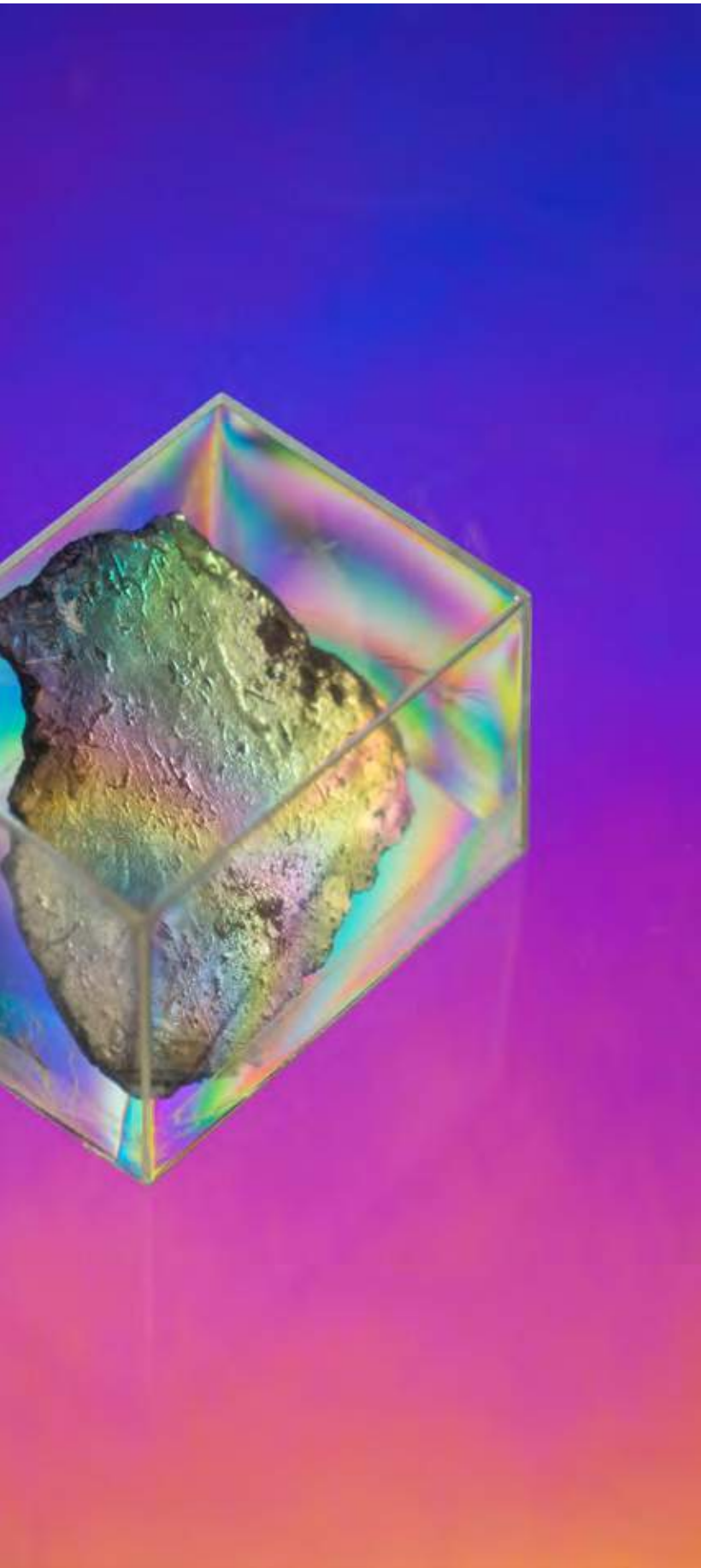


La probabilidad depende siempre de nuestro conocimiento del sistema. Las probabilidades de que algo ocurra pueden cambiar de forma drástica conforme avanza nuestro entendimiento del sistema.









El iridio (que toma su nombre de la diosa Iris) es un elemento muy escaso. Se encuentra muy dentro o muy lejos de la Tierra. El límite K/Pg posee una concentración inusual de iridio, lo cual hace que se relacione con un evento ajeno a la superficie.



La mayoría de lo que sabemos de las cosas que caen del cielo lo hemos aprendido mirando al suelo. Los impactos como el de Chicxulub generan, además de grandes cráteres, otros rastros más leves. Elementos cuya superficie y estructura han sido modificadas por contacto de forma violenta y repentina.



Para los cristianos el arcoiris es la representación de un pacto de no agresión. Funciona en el plano simbólico de manera opuesta al límite K/Pg: el primero nos recuerda que estamos seguros y el segundo todo lo contrario. Las creencias básicas de las sociedades occidentales se basan en la necesidad de estar convencidos de que nuestro entorno es estable.





## Conclusiones

Una de las formas más asequibles de desviar un asteroide es pintando con spray parte de él años antes del impacto (algunos eventos catastróficos se gestan de manera gradual).

Si estás interesado en saber más acerca de cómo la historia está escrita en las rocas o sobre cómo nos enfrentamos a los eventos catastróficos desde una perspectiva humana hay dos cosas que puedes hacer:

- Ir a la puerta del H&M de la calle Reyes Católicos y mirar hacia abajo.
- Ir a Cádiar y preguntar por Louis. Ha construido un bunker en la Alpujarra para sobrevivir al fin del mundo.

## Bibliografía

Álvarez, W. (1997). *Tyrannosaurus Rex and the crater of doom*. Princeton: Princeton University Press.

Donovan, S. (1991). *Mass extinctions: process and evidences*. Nueva York: Columbia University Press.

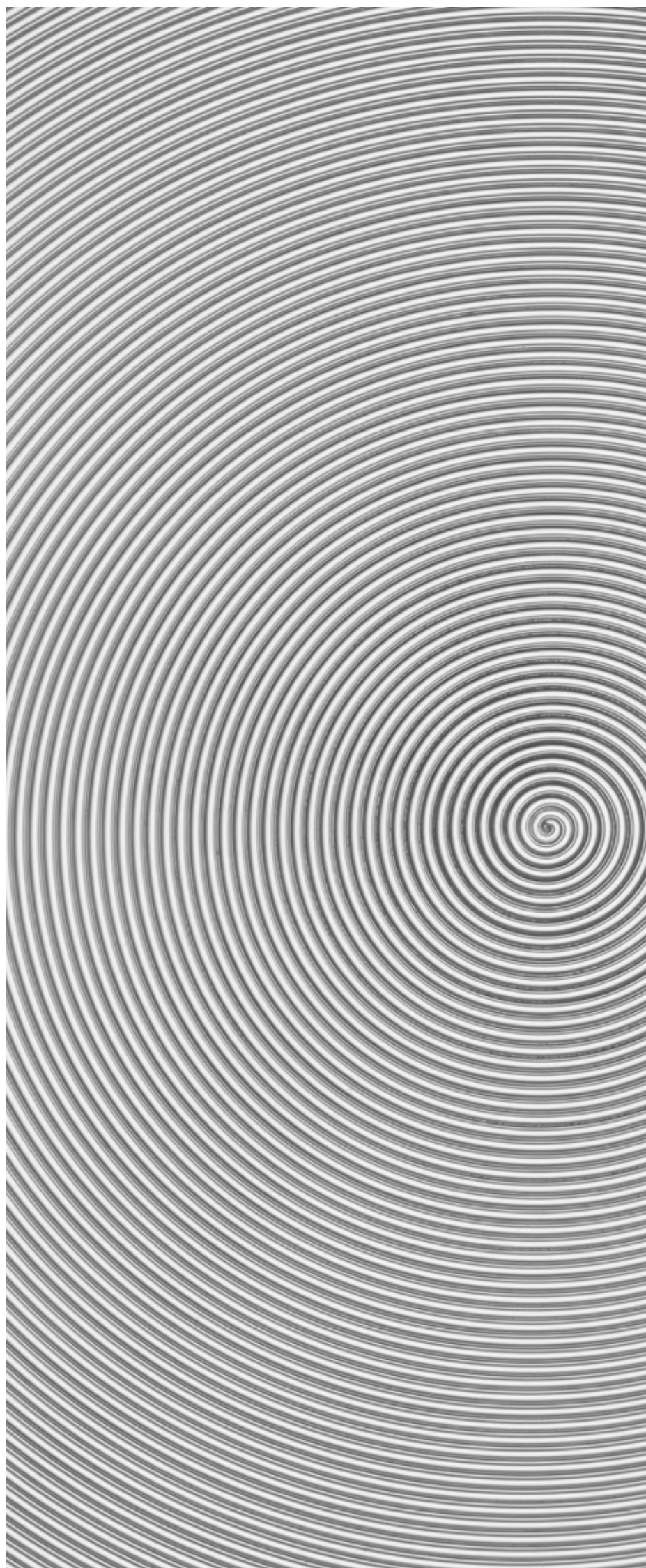
French, B. (1998). *Traces of catastrophe*. Houston: Lunar and Planetary Institute.

Gowdy, R. (2016). *Astronomy course teaching material* Virginia Commonwealth University. Recuperado de: <https://goo.gl/Ylch5G>

Lyell, C. (1830). *Principles of geology: an attempt to explain the former changes on the earth's surface by reference to causes now in operation*. Londres: John Murray.

Shulte, P. et al. (2010). *The Chicxulub Asteroid Impact and Mass Extinction and the Cretaceous- Paleogene Boundary*. *Science*, vol. 327, pp.: 1214-1218.

Starrs, S. (2013). *What is the K/Pg boundary?* Recuperado de: <https://goo.gl/v1bjwf> Whitcomb, J. (1973). *El mundo que pereció: una introducción al catastrofismo bíblico*.







# ↳ Jacobo Castellano



## Título

Sobre Bulas, juegos y Brechas

## CV

Jacobo Castellano nace en Jaén en 1976. Es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Entre sus exposiciones individuales podemos destacar: «Ditirambo» en el 2016 junto con el artista Abraham Lacalle en la galería F2 de Madrid.

En el año 2015 muestra su obra en la Kunsthalle de Sao Paulo bajo el título «Aprendiendo del Albaicín» en la misma ciudad brasileña.

En la galería Pedro Oliveira de Oporto muestra en el año 2014 una exposición titulada «La Moral del Juguete»

En 2010 lleva sus trabajos al Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, muestra titulada «El Mantel y el Telón»

Entre sus exposiciones colectivas podemos destacar: «el intruso/cabos sueltos» en la galería Einrich Ehrhardt comisariada por Guillermo Paneque en Madrid. Año 2016.

«Memento» es el título de la muestra en la galería Mai36 de Zurich comisariada por María de Corral en el año 2014  
«Fútbol, Arte y Pasión» en el museo MARCO de Monterrey, Méjico. Año 2012.



Su obra se encuentra, entre otras, en las siguientes colecciones:

ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Ayuntamiento de Granada.

CAAC, Centro de Arte Contemporáneo.

Colección del Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid.

CGAC. Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

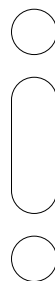
Colección Pilar Citoler.

Fundación Televisa. Méjico.

Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo.

Swiss Mobiliar. Suiza.

Universidad de Granada.

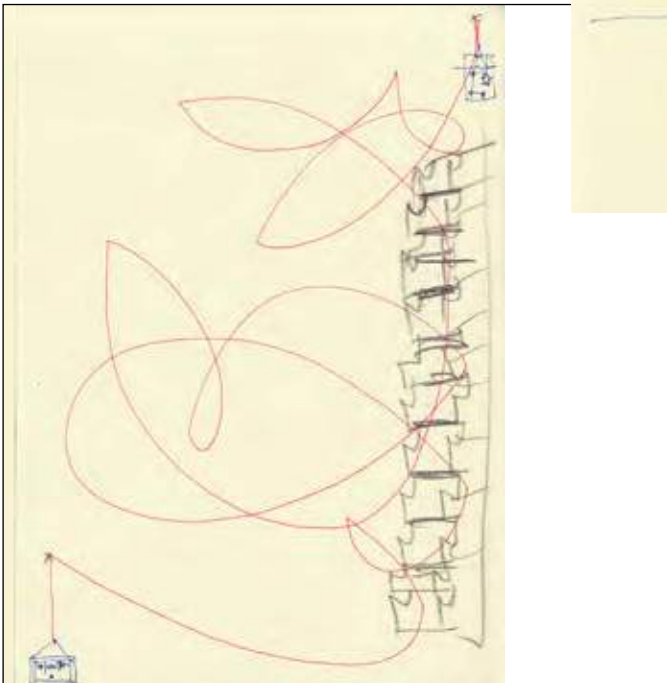
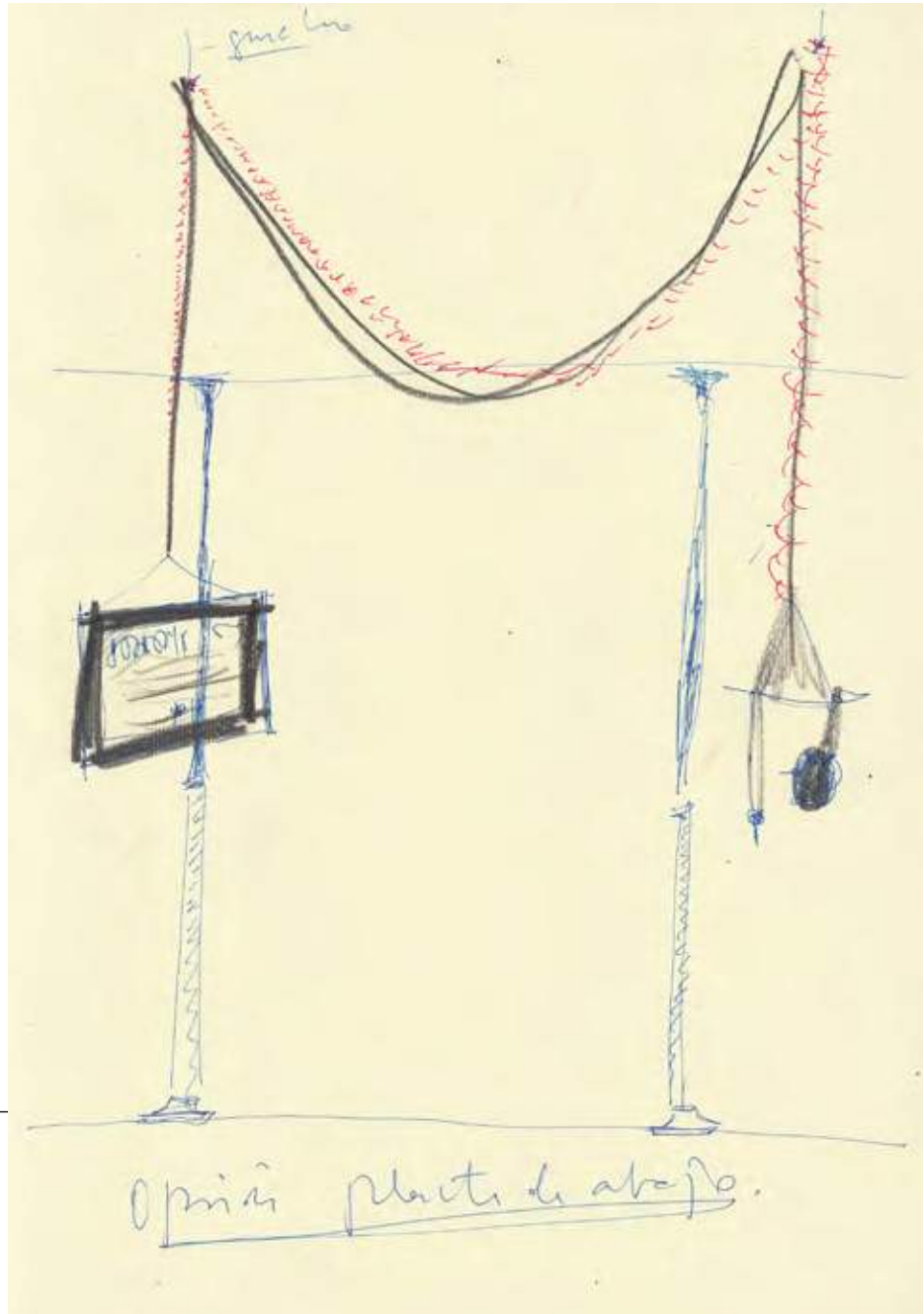


Bula de fundación y privilegios  
de la Universidad de Granada  
firmada por el Papa Clemente VII.  
1531. 39,4 x 60 cm

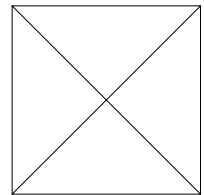
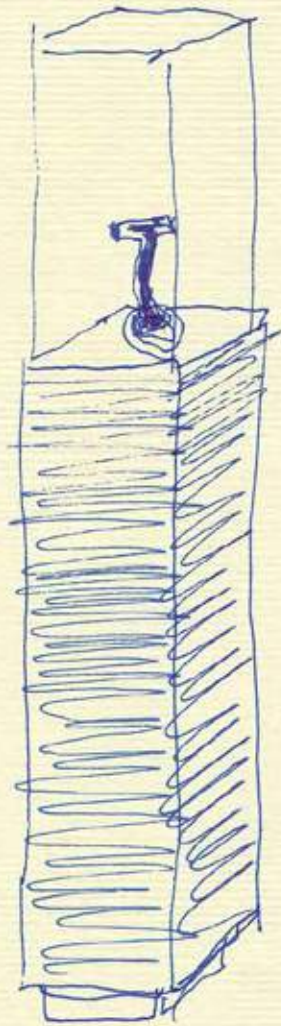
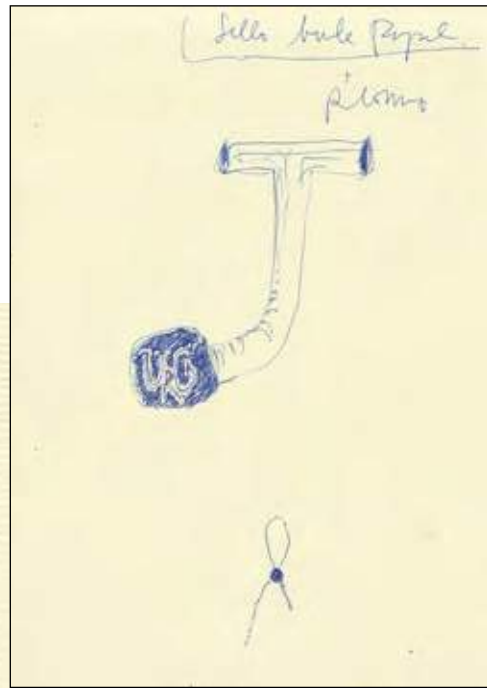
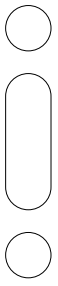


El 14 de julio de 1531, el Papa Clemente VII rubricó la Bula de fundación y privilegios de la Universidad de Granada, el documento oficial que legitima las actividades académicas en la ciudad. El manuscrito es una de las piezas más importantes de la Colección Histórico-Artística de la propia Universidad. Cuando Jacobo Castellano visitó la colección, las conexiones y sugerencias manaron de un modo transversal para conformar un diálogo poético, un juego de sugerencias que atañen a la conformación de un imaginario común, un rito visual que habla de la historia de un lugar concreto.

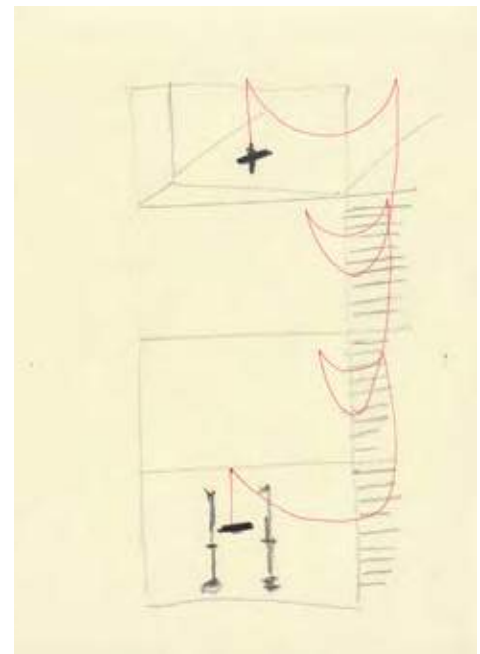
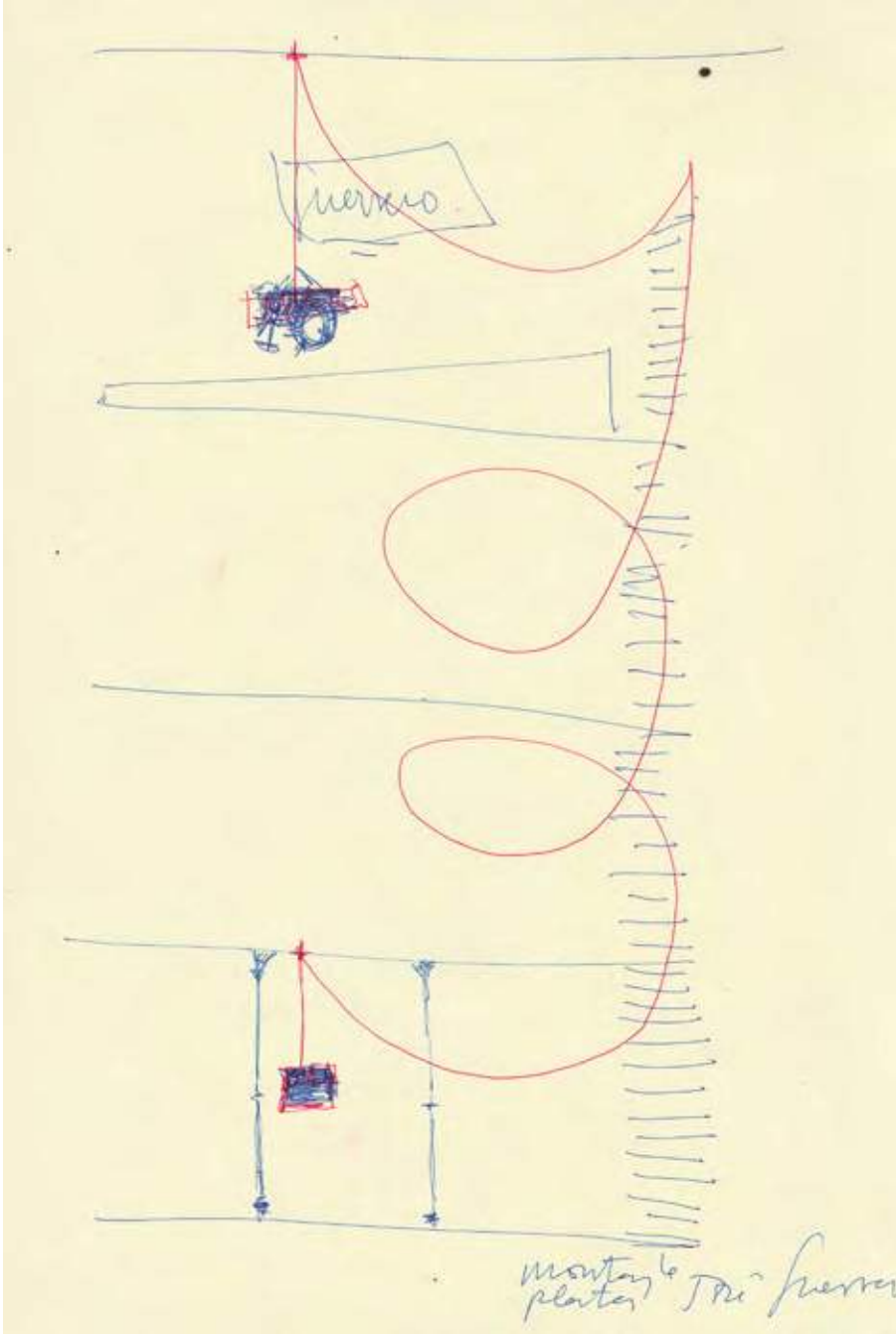
En la deriva a través de la Colección, la profunda carga histórica de la Bula encuentra su traba con algunos pequeños juguetes hechos a mano por niños ingresados en un tiempo desconocido en el Hospital Real. Un dardo o una pelota, descubiertos por casualidad durante las obras de ampliación del edificio, sirven para contrastar dos intensas vidas que el artista une en busca de conexiones ocultas. La misma parábola cargada de rito se descubre en un Cristo anónimo datado en 1330. La pieza, cuidadosamente restaurada, tiene una brecha entre el hombro y la espalda que impide su movimiento. Esa fisura descubre una nueva posibilidad, un diálogo final con la alegoría a la muerte de Lorca que José Guerrero pintó en 1966, La Brecha de Víznar.

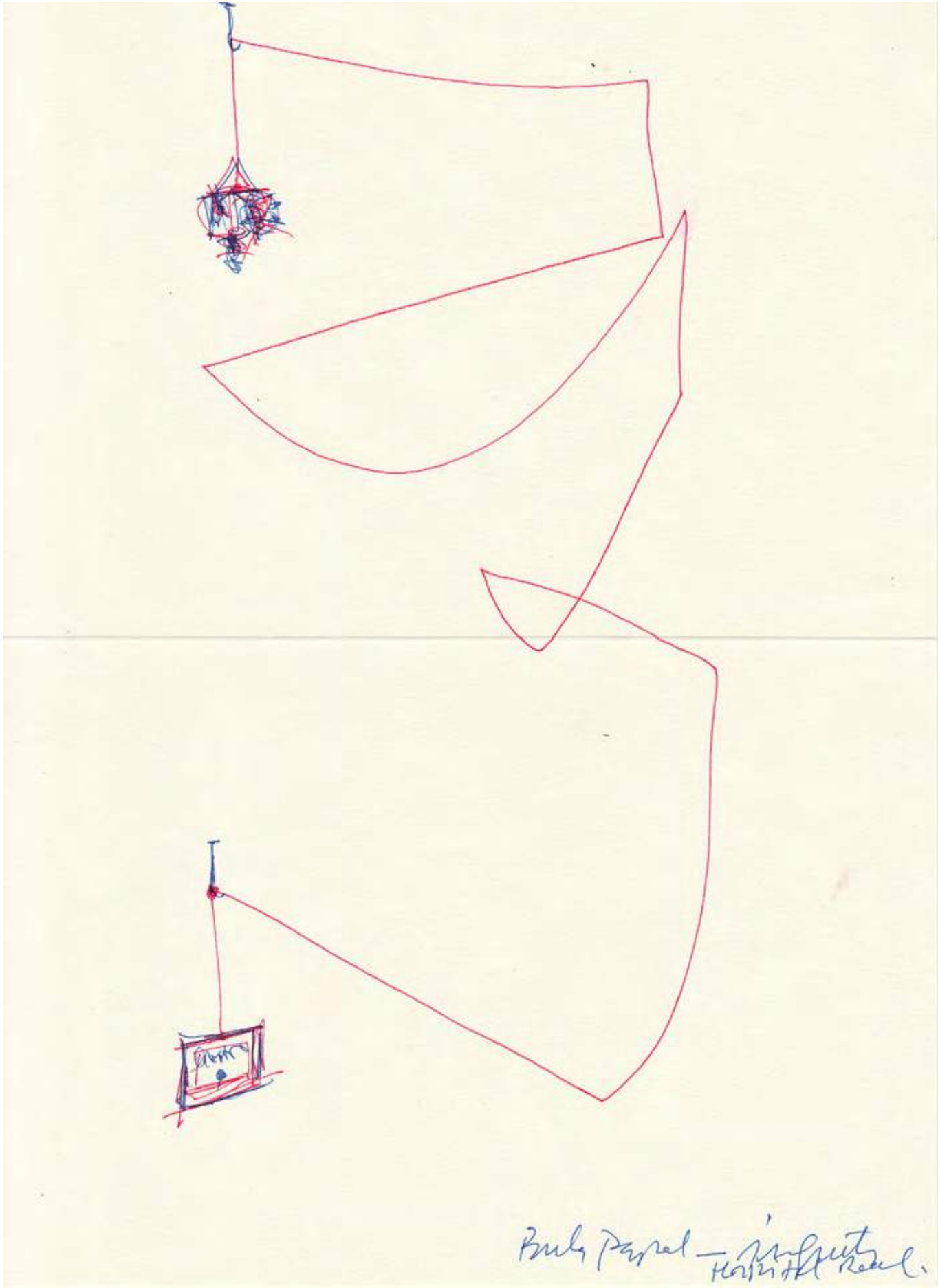






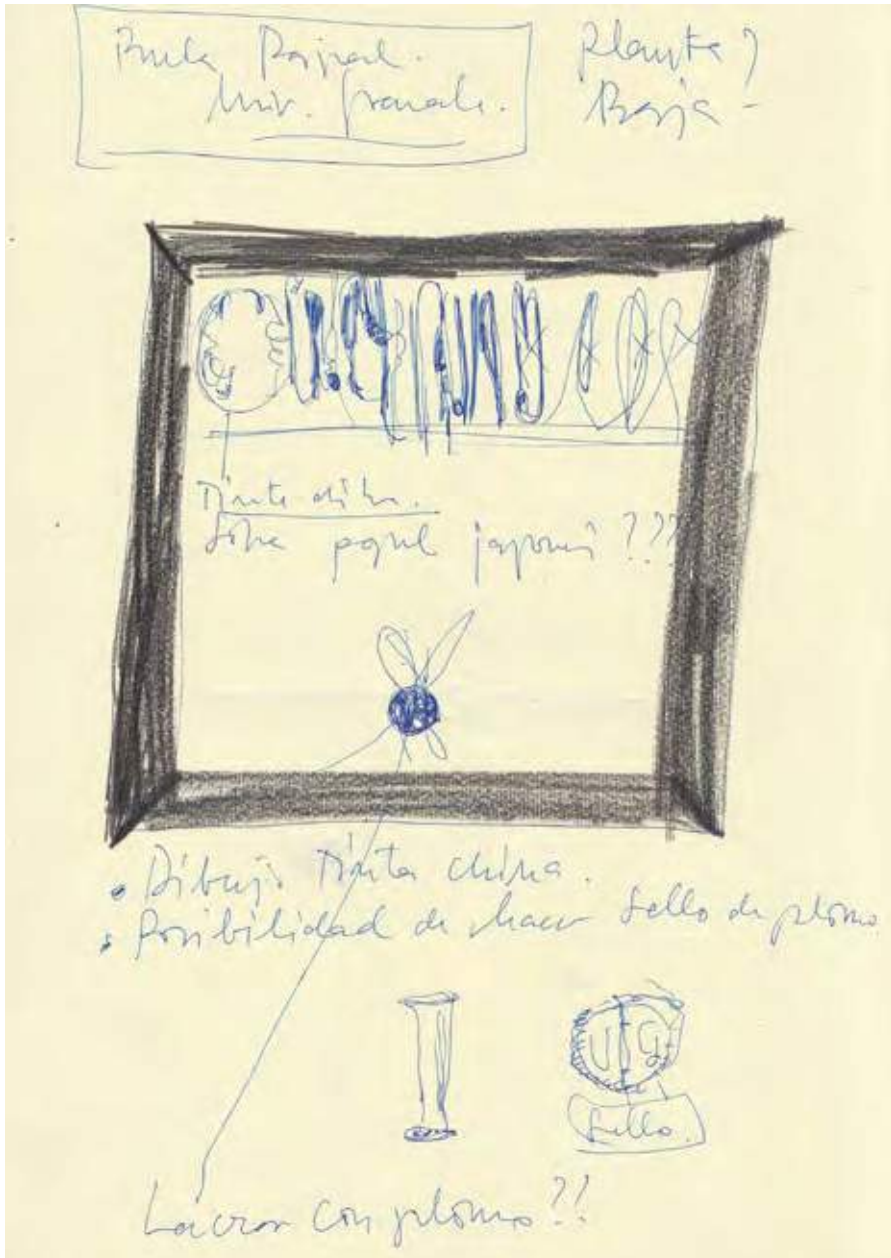
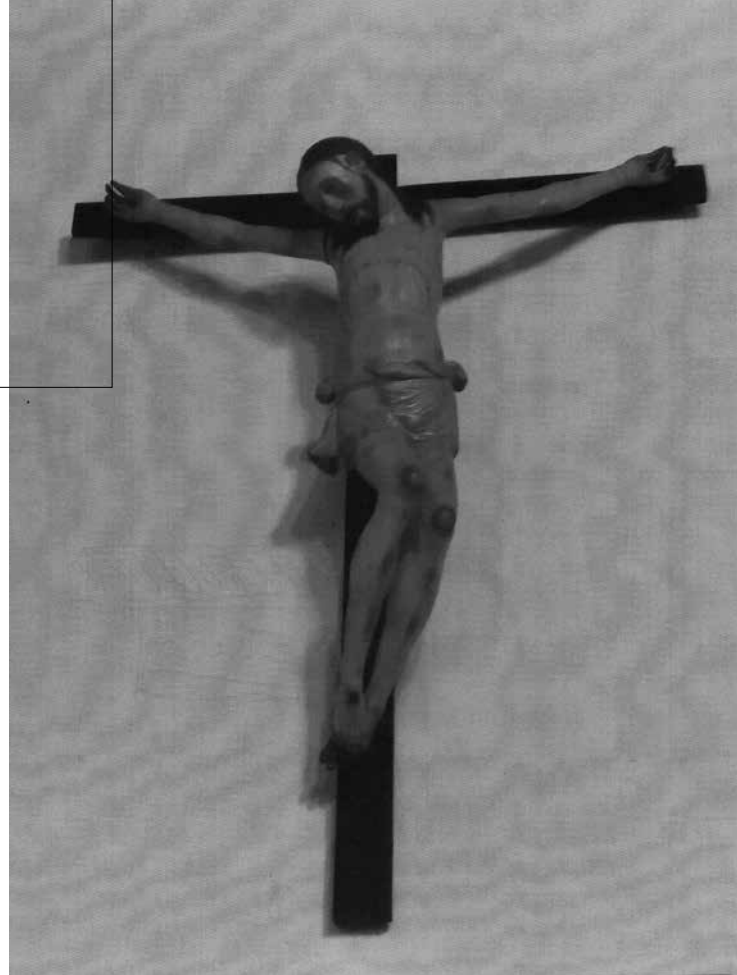


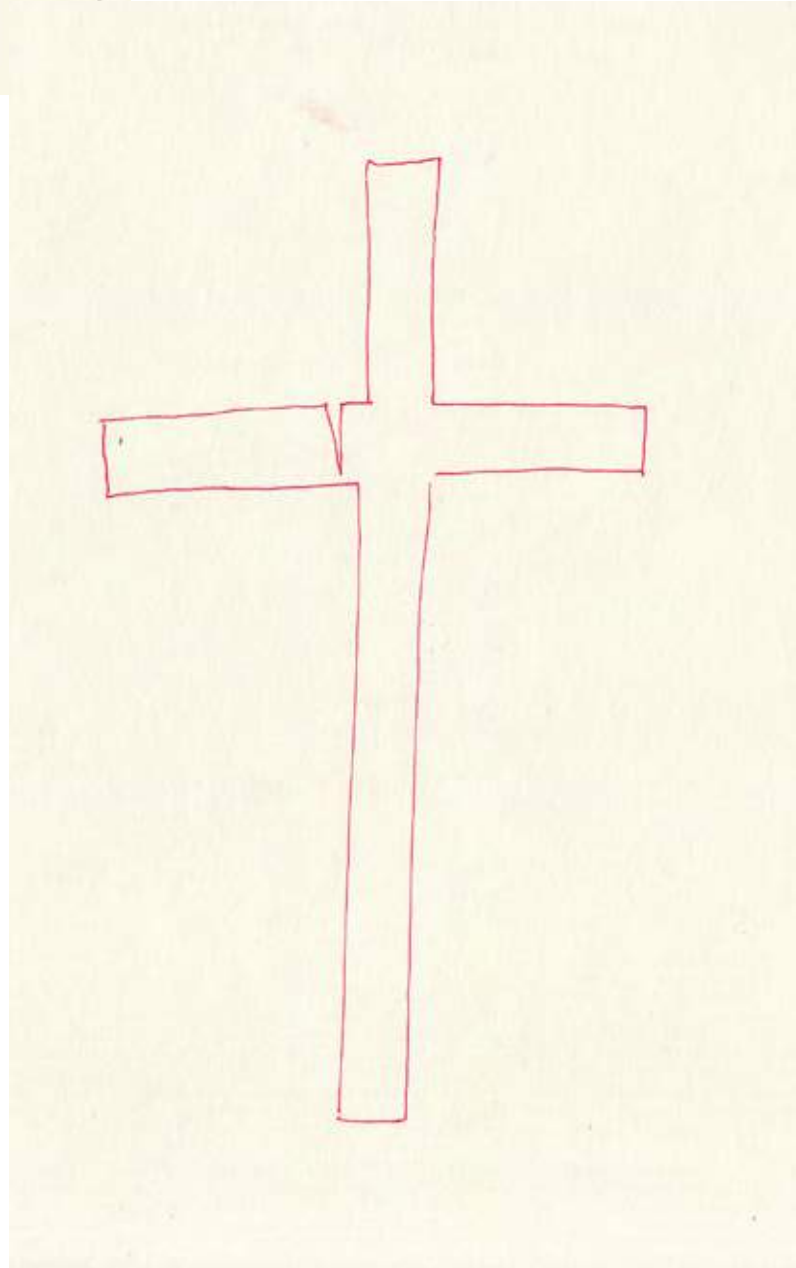
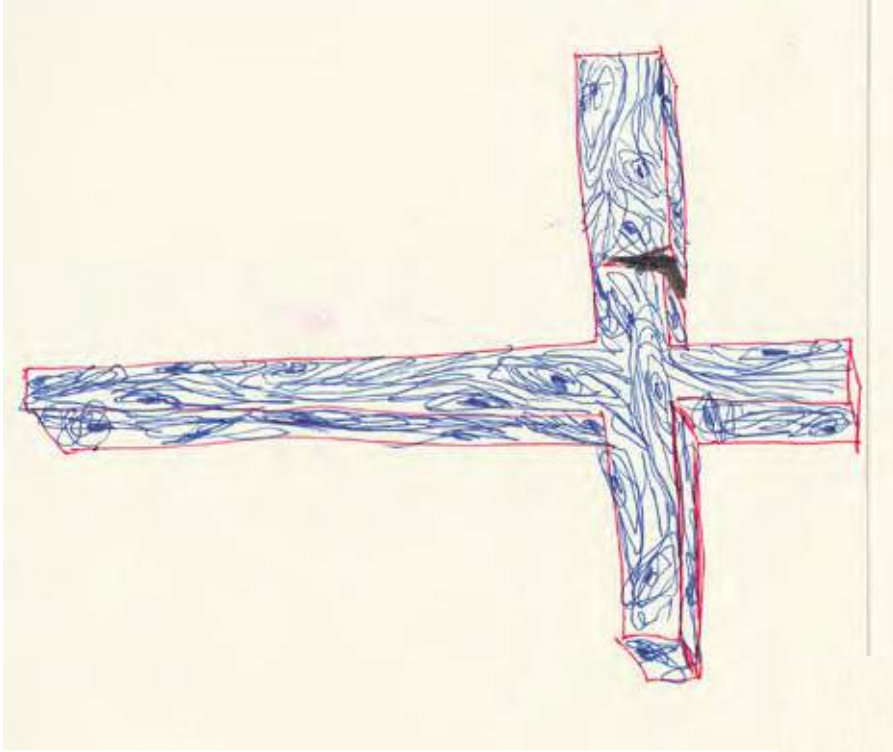


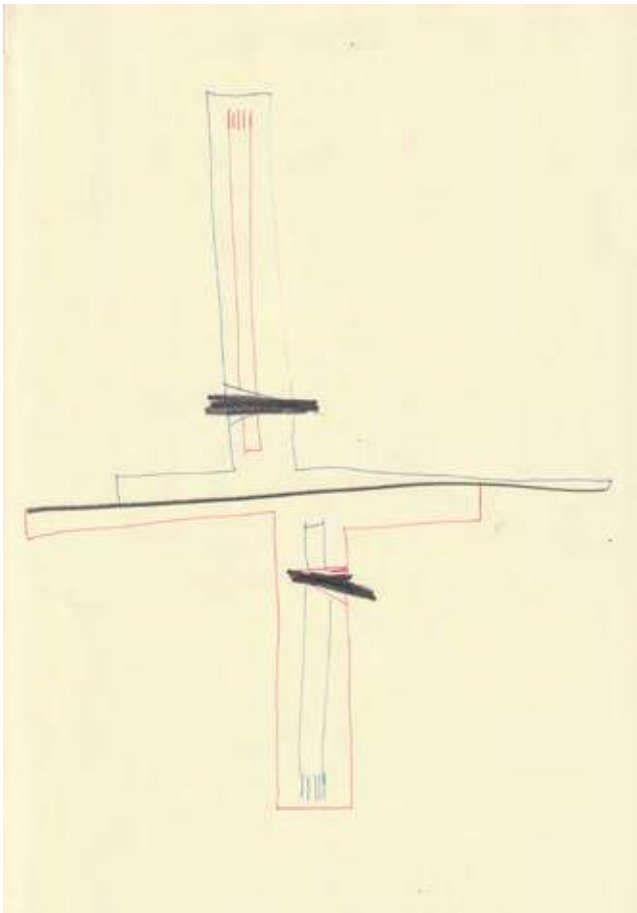
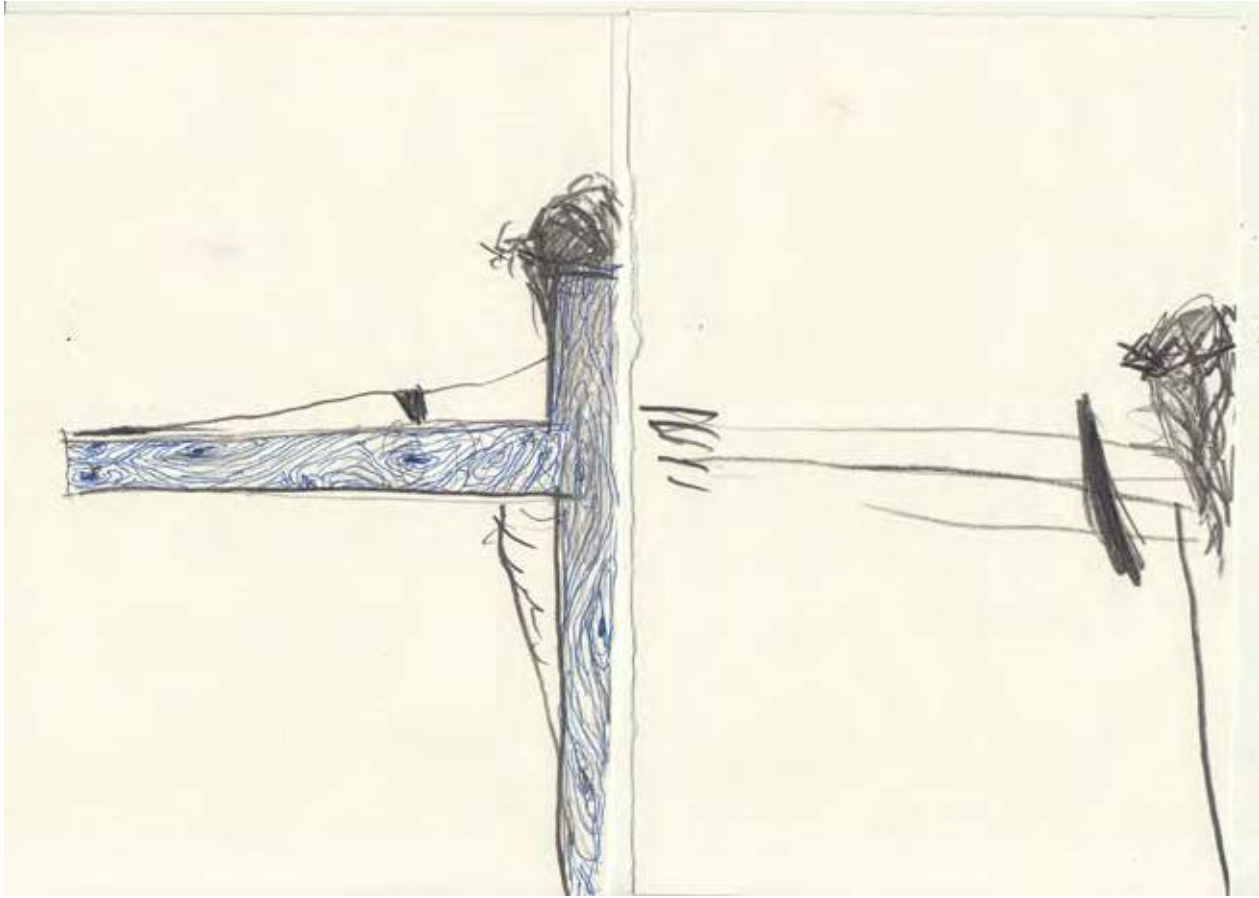


Bulas Papat - inscripto  
Hacia una investigación artística

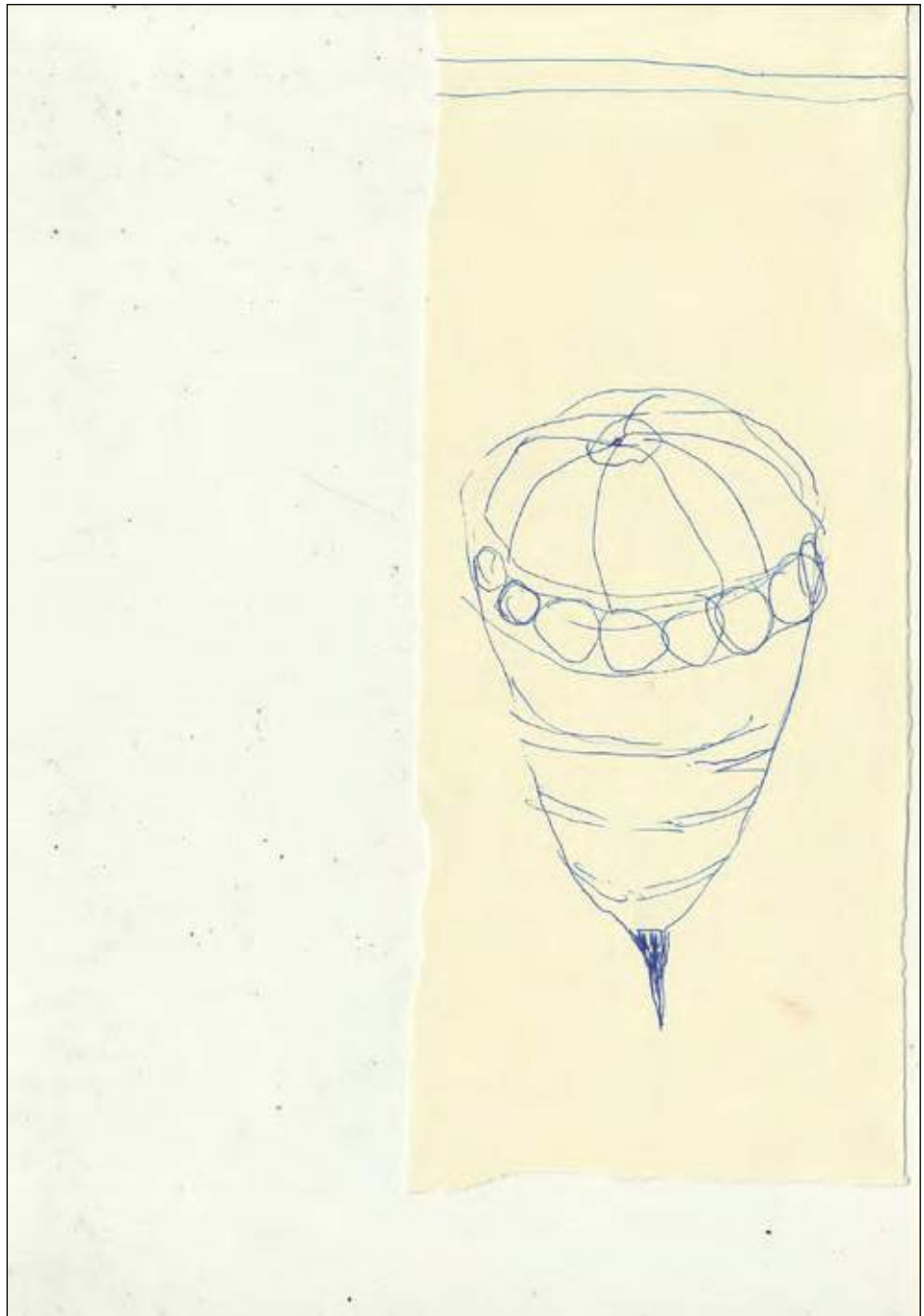
Anónimo. Crucificado, circa 1550. Madera Policromada, 122 x 90 cm. Hospital Real











# Albert Corbí



## Título

Modificación de horizonte

## CV

Albert Corbí (Alcoy, 1976) es Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Alicante, Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia y Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente dirige los másteres de fotografía en Escuela TAI (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid).

Ha sido becado por la Academia de Bellas Artes de Francia y por Casa de Velázquez. En 2013 obtuvo la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Botín produciendo su proyecto *Not to be image* que formó parte de Itinerarios XXI, exposición colectiva en la Fundación Botín de Santander.

## Modificación de horizonte

**1.** Toda península es un objeto proclive a los límites horizontales. Entendida como gramática, en función de su lejanía del continente (de aquello que la impide como isla) se desarrolla como balbuceo. Es o el lenguaje antes de alcanzar su plenitud o después de degradarse. La ruina y el origen son indistinguibles. Las metáforas de la frontera y del paisaje se desarrollan en ella de una manera imperfecta, porque no se resuelve de una forma pura. La península no es el continente, insiste en la soledad respecto de él. Responde a uno de sus extremos y plantea la posibilidad de cierta huida por tierra de aquello que en el territorio está siempre rodeado de territorio. Esta es su tentación de extremidad. Su tentación de isla la liga a los juegos de un silencio en el que no queda residuo de lenguaje y a la vigilia del límite.

**2.** La vigilia atiende al tiempo de espera de la llegada de la divinidad y al periodo anterior o posterior al sueño, a la cronología del límite entre la imagen categorizada como realidad y la imagen categorizada como sueño. Comparte raíz con la palabra vigilancia y con la palabra vegetal. Se resume la raíz indoeuropea *\*weǵ-*, que recorre un campo amplio de significados que parecen coincidir en una modalidad acentuada de intensidad, como un modo de sobre-vigor, sobre-vida, sobre-realidad. El vegetal es un sobre-real, así la velocidad, la vigilia y el vigilante.

**3.** La vigilia es una toma de realidad por lo irreal, una toma de realidad por la imagen. Podría entenderse a la utopía como proceso de judicialización de la vigilia, proceso de normalización racional de la toma de realidad por lo estrictamente otro a la realidad. Ambas difieren sin embargo. En la utopía lo irreal toma lugar en lo real como real. En la vigilia, lo irreal modifica los espacios reales, pero como irreal. La vigilia no produce realidad en la realidad. La vigilia más bien es un material deproductivo de realidad. La vigilia es un debilitador de realidad. La vigilia es un irrealizador. La vigilia consiste un estado de real: una realidad enriquecida o aumentada, una realidad decrecida o reducida, una ruina de lo real o su exasperación.

**4.** El vigilante del dios o del otro es una ruina o una exasperación de la realidad.

**5.** La utopía realizada es el modo en que un texto sintáctico ha tomado el cuerpo de la realidad. Una fototopía realizada sería la toma de tierra por la imagen, por la imagen misma, por su misma superficie. La fototopía comprende todo cuerpo sometido a una imagen o a la espera de una imagen. La espera de la imagen es a su vez una imagen en sí misma, una imagen vacía. La fototopía comprende al cuerpo del delirante, al cuerpo del que vigila el otro lado desde la costa, al cuerpo del que escruta la veta de una mina a la espera de la visión del mineral puro. La fototopía es también el cuerpo de todo un territorio modificado por la implantación de una imagen sobre él, o por la implantación del deseo de la imagen misma sobre él. El deseo de la imagen es también una imagen, una imagen vacía.

**6.** Si la Modernidad incluye un proceso intensivo de realización de textos y gramáticas en cuerpos, en su declive o en su hiperbolización, se inicia un proceso intensivo de realización, en/sobre cuerpos, de imágenes. De hecho la realización de sintaxis era sólo una de las tecnologías de la modernidad, tal vez un residuo previo a la modernidad. La modernidad es un régimen óptico y como régimen óptico estaba abocado a que fuese la óptica y no el resto del cuerpo, el que la agotase como política. La Modernidad (en términos históricos) podría interpretarse como el juego de la vigilia y el vigilante, como la normativización exhaustiva y dominio técnico de la vigilia y el vigilante. Dado que lo irreal o lo otro, dado que la imagen autónoma, el espejismo o el cadáver en la arena de la playa, son irreducibles a ninguna jurisprudencia, la Modernidad padece el mal, la difusión, la angustia, la inestabilidad, el vértigo de la espera técnica de los dioses desaparecidos y el deseo y el temor del observador del enemigo.



**7.** En una Europa en insistente vigilia técnica toman tierra unidades asintóticas, es decir, imágenes, objetos más allá o más acá de la gramática: un camión que atraviesa el paseo de Cannes, como procedente de una película, una bomba o un grupo de adolescentes con ametralladoras en un teatro.

**8.** Nada más acabada la Guerra Civil se cree divisar en el Estrecho una Flota, que de inmediato se entiende enemiga. No existen pruebas reales de que la flota estuviese ahí. Es plausible la idea de espejismo o más bien de alucinación. La presencia de esta imagen autónoma dispara el proceso de fortificación de la costa que incumbe la construcción de un sistema intensivo de búnkeres y el desplazamiento de unidades geográficas completas.

**9.** En la Playa de Valdevaqueros (que linda con los Lances) se decide acumular todo un campo dunar en una sola duna para la obtención de un horizonte absoluto. Se decide eliminar todo obstáculo a la imagen que llegará, se instituye una pantalla en la que se pueda disponer de forma inmediata la imagen. En cierto modo se decide convertir en alucinación, en sobre-realidad o de-realidad, todo lo que se dispone frente a la orilla. La supresión de obstáculos mediante la acumulación de los mismos, mediante su exteriorización, es una especie de realidad ampliada, una especie de realidad a la que se ha inyectado un delirio, la forma vacía del delirio. Para su realización se usó mano de obra política: presos perdedores de la guerra en glebas de trabajos forzados.

**10.** La duna no es la toma de tierra de una gramática. No es un espacio utópico. La duna es la toma de tierra de una imagen.

**11.** Tal vez las dinámicas de la duna, su política de cuerpo muerto y en constante movimiento, de cuerpo insistentemente dinámico e inerte, reproducen el modo en que la imagen, esa superficie lívida, toma los cuerpos en vigilia.

**12.** La modificación del horizonte en Valdevaqueros, es fruto del deseo de imagen. El horizonte de Valdevaqueros es ficticio. Y es irrecuperable de la ficción.

**13.** El horizonte de la Bahía de Portmán sufrió una modificación artificial durante el periodo que comprende la reapertura de la explotación minera de 1957 hasta 1987, momento de cierre de la industria de lavado y síntesis de mineral.

**14.** El método empleado por la empresa Peñarroya-España para la explotación vino determinado por la escasa calidad de las vetas. La extracción a cielo abierto sustituye el agujereado tradicional de la mina y trata el material en masas de gran escala para su síntesis más exhaustiva. Aplica un modo de agujero total que desplaza el perímetro geográfico y constituye nuevos horizontes percederos y sucesivos a medida que avanza la excavación: una especie de alucinación del mismo límite de visión que queda modificado, sustituido, aparentemente sujeto a un proyecto último de desaparición de sí mismo.

**15.** La roca constitutiva de horizonte, el mismo límite visual de la zona de extracción, era conducido a unos lavaderos. Allí se producía el mezclado con el reactivo, y posteriormente el precipitado en plata, oro, blenda, pirita, por una parte o estériles por otra.

**16.** En 1958 se obtuvo licencia para que el residuo pudiera ser vertido a 400 metros de costa. En 1961 se redujo la distancia a 250 m. En 1966 el puerto original quedaba plenamente aislado del mar; devino una especie de fósil del viaje, de un viaje posible y anterior que sólo persiste como arqueología.

**17.** El colmado de la bahía impuso un desplazamiento del horizonte desde tierra. La costa se trasladó de forma artificial 600 metros al interior del mar, en una especie de producción de geografía. En Portmán se observa una relación entre dos horizontes, el del relieve devastado de la cordillera y el marino. Como si el estéril de un horizonte (después de su traducción en minerales estratégicos), hubiese secretamente inventado otro horizonte más allá. Como si el residuo del desmontaje de un límite visual, hubiese construido otro límite visual. En Portmán hay una translación de horizontes, un extraño vaso comunicante entre la explotación de un horizonte y la invención de otro.

**18.** Ninguna de las iniciativas para detener el drenaje tuvieron efecto. Durante el Régimen de Franco la explotación en Portmán suponía el 20% de la plata y el 90% del plomo nacionales. En 1978 aún se concedieron permisos de ampliación de vertido.

**19.** El material de residuo desaguados en la bahía se calcula en unas 58 millones de toneladas, que abarcan 36 millones de m<sup>3</sup>.

**20.** El desplazamiento sobre el horizonte geológico no intervenido comprende unos 650 metros desde la playa original a la playa actual (y el residuo se extiende 12 km en el interior de la línea de costa y anega calados de 12 m de hondo). El puerto de llegada se encuentra medio kilómetro tierra adentro.

**21.**











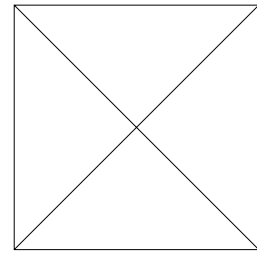


- 7.** En una Europa en insistente vigilia técnica toman tierra unidades asintácticas, es decir, imágenes, objetos más allá o más acá de la gramática: un camión que atraviesa el paseo de Cannes, como procedente de una película, una bomba o un grupo de adolescentes con ametralladoras en un teatro.
- 8.** Nada más acabada la Guerra Civil se cree divisar en el Estrecho una Flota, que de inmediato se entiende enemiga. No existen pruebas reales de que la flota estuviese ahí. Es plausible la idea de espejismo o más bien de alucinación. La presencia de esta imagen autónoma dispara el proceso de fortificación de la costa que incumbe la construcción de un sistema intensivo de búnkeres y el desplazamiento de unidades geográficas completas.
- 9.** En la Playa de Valdevaqueros (que linda con los Lances) se decide acumular todo un campo dunar en una sola duna para la obtención de un horizonte absoluto. Se decide eliminar todo obstáculo a la imagen que llegará, se instituye una pantalla en la que se pueda disponer de forma inmediata la imagen. En cierto modo se decide convertir en alucinación, en sobre-realidad o de-realidad, todo lo que se dispone frente a la orilla. La supresión de obstáculos mediante la acumulación de los mismos, mediante su exteriorización, es una especie de realidad ampliada, una especie de realidad a la que se ha inyectado un delirio, la forma vacía del delirio. Para su realización se usó mano de obra política: presos perdedores de la guerra en glebas de trabajos forzados.
- 10.** La duna no es la toma de tierra de una gramática. No es un espacio utópico. La duna es la toma de tierra de una imagen.
- 11.** Tal vez las dinámicas de la duna, su política de cuerpo muerto y en constante movimiento, de cuerpo insistentemente dinámico e inerte, reproducen el modo en que la imagen, esa superficie lívida, toma los cuerpos en vigilia.
- 12.** La modificación del horizonte en Valdevaqueros, es fruto del deseo de imagen. El horizonte de Valdevaqueros es ficticio. Y es irrecuperable de la ficción.
- 13.** El horizonte de la Bahía de Portmán sufrió una modificación artificial durante el periodo que comprende la reapertura de la explotación minera de 1957 hasta 1987, momento de cierre de la industria de lavado y síntesis de mineral.
- 14.** El método empleado por la empresa Peñarroya-España para la explotación vino determinado por la escasa calidad de las vetas. La extracción a cielo abierto sustituye el agujereado tradicional de la mina y trata el material en masas de gran escala para su síntesis más exhaustiva. Aplica un modo de agujero total que desplaza el perímetro geográfico y constituye nuevos horizontes perecederos y sucesivos a medida que avanza la excavación: una especie de alucinación del mismo límite de visión que queda modificado, sustituido, aparentemente sujeto a un proyecto último de desaparición de sí mismo.

- 15.** La roca constitutiva de horizonte, el mismo límite visual de la zona de extracción, era conducido a unos lavaderos. Allí se producía el mezclado con el reactivo, y posteriormente el precipitado en plata, oro, blenda, pirita, por una parte o estériles por otra.
- 16.** En 1958 se obtuvo licencia para que el residuo pudiera ser vertido a 400 metros de costa. En 1961 se redujo la distancia a 250 m. En 1966 el puerto original quedaba plenamente aislado del mar; devino una especie de fósil del viaje, de un viaje posible y anterior que sólo persiste como arqueología.
- 17.** El colmado de la bahía impuso un desplazamiento del horizonte desde tierra. La costa se trasladó de forma artificial 600 metros al interior del mar, en una especie de producción de geografía. En Portmán se observa una relación entre dos horizontes, el del relieve devastado de la cordillera y el marino. Como si el estéril de un horizonte (después de su traducción en minerales estratégicos), hubiese secretamente inventado otro horizonte más allá. Como si el residuo del desmontaje de un límite visual, hubiese construido otro límite visual. En Portmán hay una translación de horizontes, un extraño vaso comunicante entre la explotación de un horizonte y la invención de otro.
- 18.** Ninguna de las iniciativas para detener el drenaje tuvieron efecto. Durante el Régimen de Franco la explotación en Portmán suponía el 20% de la plata y el 90% del plomo nacionales. En 1978 aún se concedieron permisos de ampliación de vertido.
- 19.** El material de residuo desaguado en la bahía se calcula en unas 58 millones de toneladas, que abarcan 36 millones de m<sup>3</sup>.
- 20.** El desplazamiento sobre el horizonte geológico no intervenido comprende unos 650 metros desde la playa original a la playa actual (y el residuo se extiende 12 km en el interior de la línea de costa y anega calados de 12 m de hondo). El puerto de llegada se encuentra medio kilómetro tierra adentro.
- 21.** El horizonte de Portmán es ficticio.  
Y es irrecuperable de la ficción.



# María Dávila



## Título

Anónimo

## CV

María Dávila (Málaga, 1990) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga, donde obtuvo el Premio Extraordinario de Licenciatura en 2013. Tras realizar el Máster en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada (2014), actualmente cursa los estudios de Doctorado en Historia y Arte de la UGR con la beca de Investigación FPU concedida por el Ministerio de Educación y Cultura.

En febrero de 2013 realiza su primera exposición individual en el Centro Cultural Provincial de Málaga bajo el título *Después, el silencio*; su segunda muestra individual, *Anagnórisis-La Trama* (2014), tiene lugar en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, a la que sigue la reciente *Dramatis personae* (2015), fruto de las ayudas a la Producción del Programa INICIARTE de la Junta de Andalucía, expuesta en la Sala del Palmeral de las Sorpresas (Málaga).

Ha participado asimismo en diversas exposiciones colectivas en salas de Málaga, Sevilla y Granada. También ha formado parte de la última Bienal de Jóvenes Creadores de Europa y el Mediterráneo, (Milán, 2015) y de la muestra itinerante *Made in Spain: Periplo por el arte español de hoy* (Venecia, 2015). Su obra ha sido reconocida con el Primer Premio Málaga Crea de Artes Visuales (2014), y el VI Premio de Pintura de la Universidad de Málaga (2012); ha sido finalista del Premio Internacional de Artes Plásticas "Obra Abierta 2014" (Plasencia, 2014), así como del Premio Internacional de Pintura Focus-Abengoa (Sevilla, 2014), y pre-seleccionada en las dos últimas ediciones del Premio BMW de Pintura (Madrid, 2015 y 2016).

## Resumen

Este proyecto propone una deconstrucción de las estrategias discursivas de presentación visual de los objetos-imágenes por los diferentes dispositivos epistemológicos. A través de la descontextualización y puesta en relación de estos "documentos", buscamos demostrar su naturaleza anónima y su potencia expresiva como suspensión y fisura en el discurso dominante de la "Historia", cuestionando así el pre-supuesto carácter de objetividad otorgado a la imagen fotográfica como demostración o registro de una certeza o verdad de algo. El juego con los límites entre realidad y representación que surge de simular la fotografía desde el soporte pictórico, nos sirve para desmontar el carácter construido y desdoblado de nuestra relación con lo visible, desde una re-lectura que devuelve al espectador el proceso interpretativo de su propia mirada, permitiendo así dejar hablar a las imágenes.

## Palabras Clave

Imagen, Historia, trama, mirada, realidad, doble

## Introducción (Hipótesis, metodología y objetivos)

Partimos de un análisis comparativo de los archivos fotográficos y bibliográficos de la Universidad de Granada para la producción de un proyecto de investigación artística. A través del diálogo de los materiales encontrados con otros procedentes de un álbum familiar anónimo (Granada, años 40-50), nuestra intención es visibilizar la delgada frontera dada entre realidad y ficción al traducir cualquier experiencia en narración: trama donde el autor-poder hila el curso de los acontecimientos a través de elementos independientes y heterogéneos. Elementos que, detenidos y ofrecidos bajo la forma de una mirada estética, carecen de objetivo, de autoridad y de utilidad; en el silencio, ajenos al discurso, recuperan su anonimato.



Metodológicamente, nos acercamos a un estudio similar al que podría hacer un científico, a través del examen minucioso y la búsqueda de y entre las imágenes a nuestra disposición. Sin embargo, y aunque la estructura pueda asimilarse, lo que aquí nos interesa es desmontar los dispositivos de lectura e interpretación habituales de la imagen fotográfica-documental –a menudo bajo propósitos científicos– destacando su potencialidad estética para poner en suspenso esta red discursiva. Nuestra actividad consistirá pues en la selección y trasposición a dibujo o pintura de aquellas escenas y detalles que, por su ambigüedad o extrañeza, operen como escisión en el seno de nuestros mecanismos interpretativos.

Además, al realizar una reproducción que rivaliza en similitud con la imagen original, retomando el legado del *trompe l'oeil*, se crea un espacio conflictivo que desestabiliza las certezas cognitivas de nuestra relación con lo visible, pues no sólo se subvierte la frontera entre ficción y documento, sino que se genera un nuevo relato ficticio y abierto con el resultado propuesto.<sup>1</sup>

Destacamos a su vez la influencia determinante que en nuestra metodología de aproximación a la imagen fotográfica, aún desde la pintura, tiene el dispositivo cinematográfico. Un medio, el cine, que no sólo nos sirve de referencia evidente a la hora de cuestionar verdad y relato, vida y representación, sino que también ofrece estrategias formales esenciales para nuestra cartografía del mirar: primeros planos, re-encuadres, asociaciones visuales (montaje). Esta apropiación o cita, frecuente en trabajos anteriores, cobra aquí un protagonismo especial a través de diversos mecanismos que revelan un diálogo directo entre los modos de pensar la imagen de procesos y disciplinas aparentemente diferenciadas.<sup>2</sup>

Finalmente, contextualizamos este proyecto en el marco de nuestra tesis doctoral, un trabajo de análisis y puesta en práctica de las estrategias artísticas de auto-reflexividad de la pintura en tanto que imagen; investigación sobre la dialéctica del mirar en la pintura contemporánea manifiesta en todo el proceso de formalización y estudio que aquí presentamos. Para comentarlo, hemos empleado una estructura fragmentaria de pequeñas reflexiones que no obedecen necesariamente a un orden de lectura cronológico, sino que se complementan al tiempo que guardan cada una su autonomía y apertura para transitar por ellas libremente.

## Desarrollo de la investigación

### Primer acto

Primer acontecimiento: un álbum familiar, bajo peligro de abandono o destrucción, llega a mis manos. A primera vista, un álbum de fotografías en blanco y negro, algunas datadas, que parecen recorrer la vida cotidiana de una familia granadina entre los años 40 y 60 del pasado siglo con el esquema habitual: pareja joven, paseos juntos, retratos de estudio, de sus padres, nacimiento del primer hijo, del segundo, crecimiento progresivo de cada uno, escenas de jardín, de piscina, excursiones en familia, algunas celebraciones, momentos de reposo, etc. Pero efectivamente, esto es sólo lo que podemos considerar a primera vista.

Pensamos en la naturaleza de estas imágenes, con qué fin fueron hechas, bajo qué mirada. ¿Qué diferencia una fotografía familiar de otra de estudio, incluso si en ambas hay pose, si en ambas la actitud del fotografiado es dar una imagen? ¿Y qué diferencia este tipo de imágenes de las que ilustran los libros de historia y las enciclopedias o llenan a diario las noticias de prensa?

Hablamos en cualquier caso de la fotografía como «documento», una imagen realizada con la voluntad de registrar algo, de guardar una mirada (re-garder) para el futuro, o para otros ojos.<sup>3</sup>

Segundo acontecimiento: visitamos el archivo de la UGR para consultar las fuentes fotográficas con las que nos disponemos a trabajar para el proyecto, con la idea de trazar un puente posible entre los documentos anónimos de la familia y los registrados oficialmente de la institución. La primera y evidente conexión es la localización: la ciudad de Granada. La segunda... ¿la fecha? Quizá, pero quizá es más interesante (h)ojejar directamente y ver con qué nos encontramos. Primera pregunta inevitable al llegar: ¿qué buscas? Necesitamos datos, el archivo es grande, no puedo acceder a una visual completa sin criterios de búsqueda. Veamos, por ejemplo: personas. Me facilitan una carpeta con todas las promociones, banco o escalera mediante, enfiladas año tras año en el hall de alguna facultad, Económicas probablemente. Fotos de pose, registro de figuras, algunas (las importantes) se repiten siempre, es curiosa verlas incansablemente mirar a cámara bajo las mismas circunstancias. Pero esto es el germen de otro proyecto, nos desviamos.

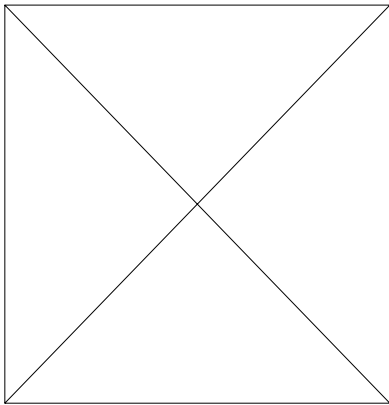
Mi mirada se posa entonces sobre las estancias, aulas y pasillos, bancas, escalinatas, salas de recepción, salas de espera, salas de exhumación o de operaciones de las distintas facultades. Las más antiguas, claro está, todas vacías, de las primeras escuelas-universidades de la ciudad: Medicina, Politécnica, Económicas (Escuela de Comercio) y Educación (Escuela Normal)<sup>4</sup>. (Merece la pena detenerse un momento entre estas dos últimas para ver el sexo predominante).



Imágenes del Archivo Universitario de Granada

1. Ver subcapítulo Tien de sonbras. 2. Ver subcapítulo Segundo desdoblamiento. 3. En francés como en español existen dos palabras para diferenciar los verbos «ver» y «mirar» que son, respectivamente, «voir» y «regarder». Es interesante constatar cómo el ver forma parte de palabras cargadas de poder, como son «savoir» o «pouvoir», mientras que por otro lado mirar lleva en su seno la palabra «guardar», cuidar, conservar, algo que nos acercaría a la noción aurática de culto (cultivar) de la obra de arte, o de la imagen. 4. Exposiciones virtuales de estas colecciones: <http://archivo.ugr.es/pages/exposiciones/>





Volvemos, de la mano de Barthes y Berger, a repensar entonces: ¿con qué fin fueron hechas estas fotografías? ¿bajo qué mirada? Son registros «oficiales» en este caso, al servicio de una institución, que buscan documentar a los integrantes y condiciones espaciales de un periodo del que se quiere —con vistas a un futuro— guardar una imagen. ¿Para quién? ¿bajo qué criterios? A quién sirve la «Historia» de la Universidad de Granada, décadas y décadas invisible, almacenada.

Entrar, penetrar en la imagen, ir más allá de ella desde ella misma, para volver a la superficie una y otra vez. Un camino de ida y vuelta, un eterno retorno quizá, un circuito cerrado e infinito. Éste será el método y el único objetivo, descontextualizando y descategorizando la imagen de su servicio a la ilustración de algo ajeno a ella misma.

Cartografiamos estas dos fuentes: el álbum familiar, y la colección de la Universidad. Las primeras, imágenes realizadas para ser contempladas en la soledad o la intimidad del hogar, son fruto además de una mirada particular, denotan un vínculo afectivo entre los dos lados de la cámara (fotógrafo y fotografiado, observador y observado). Las segundas, sin embargo, transmiten la frialdad de un documento informativo, la distancia de un encargo realizado por alguien intuimos ajeno mismo al ambiente que fotografía, o al menos voluntariamente neutro, lo más objetivo posible. Trazamos un puente invisible, primer punto de apoyo para nuestra pequeña trama ficticia: los personajes de la primera fuente; de la segunda, los escenarios.

### Tren de sombras

«Si cerramos los ojos y pensamos en la novela en conjunto, se nos aparece como una visión de la vida en un espejo, aunque, naturalmente, con innumerables simplificaciones y deformaciones. (...) Una novela suscita pues en nosotros una serie de emociones antagónicas y opuestas. La vida entra en conflicto con algo que no es la vida.»<sup>5</sup>

Comienza la película. Sobre fondo negro, se suceden las palabras que argumentan el entramado de una historia verdadera, base para la lógica comprensión de lo que vendrá después. A través de diferentes imágenes fijas, la cámara nos revela en primer lugar quién es el protagonista de la historia y autor del material encontrado que vamos a visualizar: una serie de grabaciones familiares que nos trasladan a los años 30 y por la que van desfiliando esas sombras espectrales que tanto remiten a los orígenes del cine y a su impacto alucinante. Miradas que nos interpelan con el descaro y la confianza de lo familiar, escenas grabadas para la memoria y el disfrute del mismo ambiente del que fueron robadas. Una de las etimologías derivadas de la imagen es phantasma, la visión o aparición imaginaria de algo conocido o re-conocible por la visión.



En su película «Tren de sombras» (1997), José Luis Guerin se vale de los ingredientes narrativos y formales necesarios para desmontar los mecanismos de la ficción y mostrar la naturaleza equívoca de la imagen. Construyendo una ficción dentro de la propia ficción de la película, genera una deconstrucción derridiana del soporte fílmico que sume al espectador en la absoluta creencia de que está viendo las grabaciones reales de un supuesto abogado parisino fallecido en misteriosas circunstancias. Algo que se desarticula posteriormente cuando vemos aparecer frente a la cámara a estas mismas personas (actores) en color y en pose estática, re-creando la mise en scène. Pero Guerin añade un nivel más: una suerte de trama escondida tras la distendida apariencia de estas escenas cotidianas, deteniendo la imagen en movimiento y acercándose para ver mejor algo que parecía quedar fuera del plano, guiado por un juego inadvertido de miradas furtivas entre los personajes de la familia.

Un desmontaje del simulacro similar al que Jean-Pierre Dupuy analiza en ciertos relatos de Borges, cuando interpretamos algo como verosímil y, por ende, «coherente» en la trama del discurso, y después descubrimos que no es verdad. Pues lo que sucede realmente es que creer haber intuido el engaño al que se nos había sometido es caer presa del verdadero «engaño»: obviar la naturaleza ficticia de toda narración<sup>6</sup>. Esta puesta en escena de lo ficticio dentro de lo ficticio, el empleo del simulacro mismo en el texto a través de los códigos propios del lenguaje narrativo, es lo que en la obra pictórica puede asemejarse a la experiencia del trompe-l'oeil.

El trampantojo opera en la misma dirección al someter al ojo del espectador a esta doble perversión que le hace tomar por «verídico» y «real», aquello que es sin embargo una pintura (la representación del objeto); al descubrir que no es el objeto-en-sí, éste queda complacido concluyendo que es, simplemente, su imagen. Pero lo que olvida quizá es tomar conciencia del segundo plano de esta lectura, pues su finalidad no es la de indicar o señalar la existencia de dicho objeto: el trampantojo tiene, por contra, la particularidad de indicarse a sí mismo como objeto único y distinto a través y, por ello, de forma exclusiva, del mimetismo y el ocultamiento en que aparenta ser una cosa diferente, «otra» que sí misma. Pero, además, aquello que pone de manifiesto y que subyace profundamente bajo el acto mimético mismo es la cualidad de la semejanza, es decir de la pura apariencia del objeto, su imagen o doble, su alejamiento en una presencia muda y pasiva desprendida de toda posibilidad de uso o función.





«La categoría del arte está ligada a la posibilidad que tienen los objetos de "aparecer", es decir, de abandonarse a la pura y simple semejanza (...) Sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario».<sup>7</sup>

Desdoblamiento o desencarnación de la realidad, donde «el original se da ahí como si estuviera a distancia de sí, como si se retirase, como si algo en el ser se retardara sobre el ser. La conciencia de la ausencia del objeto que caracteriza a la imagen (...) equivale a una alteración del ser mismo del objeto, una alteración tal que sus formas esenciales aparecen como un atavío extraño que él abandona al retirarse»<sup>8</sup>. Es este mimetismo que oculta y desvela al mismo tiempo su naturaleza como imagen el que, mediante este giro o redoblamiento de la percepción, hace creer como verídico o «real» el objeto al que refiere. Realidad de la imagen, irrealidad de lo observado, que se esconde así —se desliza— tras esta máscara de dos caras.

Experiencias que nos remiten indudablemente a la naturaleza simulacral de la imagen en su versión posmoderna: la crisis de los relatos y de lo verosímil, la sospecha y manipulación de la imagen en los discursos de autoridad (mediáticos, académicos o museológicos); problemáticas de las que el arte se hace eco precisamente para cortocircuitar la masiva manipulación de lo real y desvelar los mecanismos y mitos que hacen posible la credibilidad. Si bien dicho cuestionamiento adquiere un papel clave a partir de las estrategias apropiacionistas y fotográficas de los años 70 y 80 especialmente, conviene repensar cómo la pintura se posiciona ante estas preocupaciones visuales. Cómo, en la experiencia inmediata de los pintores actuales, y contrariamente a un desarrollo evolucionista o historicista de los hechos, estas estrategias —así como el cine— preceden al acto pictórico.



<sup>7</sup> BLANCHOT, M. El espacio literario. Barcelona: Paidós, 2000, p. 247. <sup>8</sup> LEVINAS, E. La realidad y su sombra, p. 116.

## Imágenes que piensan

«La metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en sí: es el lugar donde las imágenes se revelan y se "conocen", donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan sobre su propia naturaleza e historia.»<sup>9</sup>



El trampantojo supone un ejemplo temprano de la reflexividad que la pintura propone sobre su misma naturaleza imaginaria. Eso que ha sido recogido bajo el nombre de «metapintura» o «metaimagen» y que nos hace pensar acerca del **desdoblamiento** inherente a toda representación en lo que habitualmente se denomina «forma» y «contenido». Toda imagen es forma o cosa, naturaleza sensible al tiempo que referencia significativa a algo diferente de sí misma. Incluso si hablamos de un cuadro abstracto, ineludiblemente hay una desviación de sí mismo a un significado, sólo por el hecho de ser un cuadro, y de formar parte de un contexto, ya sea la sala de exposiciones o la Institución Arte. Quizá sea este contexto el marco interpretativo del que depende toda la experiencia estética de la obra artística, que impone esa distancia contemplativa que invita a una cierta reflexión, a una búsqueda por el **qué**.

En su ensayo sobre la percepción «Regard oblique», Jacinto Lageira propone que este **desdoblamiento** de la mirada (dédoublement) es lo que hace posible la experiencia estética, al ser fenomenológicamente constitutivo tanto del sujeto (espectador) como del objeto artístico. Somos también nosotros intelecto y sensibilidad, pensamiento inmaterial y cuerpo físico, sin que ni una ni otra parte sea más relevante, sino que ambas cohabitan dialéctica y reversiblemente.

En la pintura abstracta, donde la forma se referencia a sí misma (la pintura es el tema de la pintura), se anula la ilusión referencial, es decir, se niega la re-presentación de algo que no sea ella misma. Sin embargo, lo que sucede aquí es que la imagen sí cumple con la función re-presentativa pero para hacer referencia al proceso mismo de contemplación de la imagen desde el interior de este proceso, lo que exige que el espectador entre en él:

«Pues la abstracción únicamente tiende a superar la representación, a conservarla en su cancelación, mientras que la repetición, la (re) producción de simulacros, tiende a subvertirla (...) dado que puede producir un efecto representacional sin una conexión referencial con el mundo.»<sup>10</sup>



Izquierda, arriba:  
René Magritte. *La condition humaine*, 1933

Izquierda:  
Howard Kanovitz. *Composition*, 1971

Debajo:  
Aby Warburg. *Atlas mnemosyne*, 1929

Derecha:  
Paul Nougé. *La naissance de l'objet*, 1929





Imágenes que piensan, como las de Aby Warburg o Walter Benjamin: «visión policéntrica» que implica a un tiempo lo estético y lo epistémico, lo organizado y lo inconexo, lo espacial y lo temporal. Mirada relacional que cuestiona los ideales de unicidad, especificidad y pureza de la obra tradicional (centrípeta), celebrando lo múltiple, lo híbrido y lo diverso como exploración para la imaginación mediante metáforas y analogías visuales. Activación del pensamiento imaginante, como «invención continua de posibilidades de análisis de lo real» mediante el extrañamiento de lo cotidiano y la consiguiente «perturbación del sentido de realidad».<sup>11</sup>



### La ventana el paisaje

«El cuadro no espera una lectura (...), da a ver, se ofrece al ojo como una cosa ejemplar, como una naturaleza naturalizante (...), pues da a ver lo que es ver. Ahora bien, da a ver que ver es un baile. Mirar el cuadro significa trazar caminos (...), [la] obra es este bullir que recobrará un movimiento, una vida, gracias a un ojo.»<sup>12</sup>

Seguir mirando y descubrir la sombra proyectada del fotógrafo, buscarla en cada fragmento. Perseguir esa sombra y poner el acento en cada detalle: la reproducción manufacturada de lo mecánico, de lo ya hecho, de lo-que-estaba-ya-ahí se traduce en una estratificación minuciosa de la mirada que atraviesa la imagen para detectar lo desapercibido, los límites del cuadro. Lo que queda descartado, olvidado, inadvertido.

Monumentalizarlo, otorgarle con el soporte pictórico aquella dignificación que invite a una observación dilatada y comprometida. Ese instante «en que la visión se hace gesto», la mirada traducida al acto de crear una imagen es lo que la pintura hace posible. Cuando Merleau-Ponty afirma que el pintor «piensa en pintura» a partir del ejemplo de Cézanne, habla de esa mirada proyectada hacia la realidad, que instaura entonces un proceso *ad finitum*, un mirar de la realidad al cuadro y del cuadro a la realidad, que pensamos se transfiere igualmente a la mirada del espectador. Sistemas de filtros, dispositivos visuales que nos implican directamente en el acto contemplativo en esta suerte de «tematización de la mirada», pues «pura o impura, figurativa o no, la pintura no celebra nunca otro enigma que el de la visibilidad».<sup>13</sup>



11 PUJELLES, L. Lo posible. Fotografías de Paul Nougé. Murcia: CENDEAC, 2007, p. 29. 12 LYOTARD, J. F. Discurso, figura. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 33. La cursiva es nuestra. 13 MERLEAU-PONTY, M. El ojo y el espíritu. Madrid: Trotta, 2013, p. 26.





### Segundo desdoblamiento

La imagen de la realidad, su sombra. El origen de la pintura misma en el mito de Plinio el Viejo, el de la apariencia de las cosas en la caverna platónica. Mirar las sombras es permanecer en lo oculto, mirar el reflejo es caer en el poder de la fascinación. Imágenes peligrosas, misterio de la imagen, misterio del doble.

Vemos varias escenas tomadas desde distintos puntos de vista, escenarios que se repiten a lo largo de las imágenes, como también se repiten los personajes dando «sentido» a la trama narrativa. Ligero desplazamiento horizontal, encuadre de una vista estereoscópica con vocación de tridimensionalidad, mirada bajo la que subyace una intuición estética. Volver a mirar.

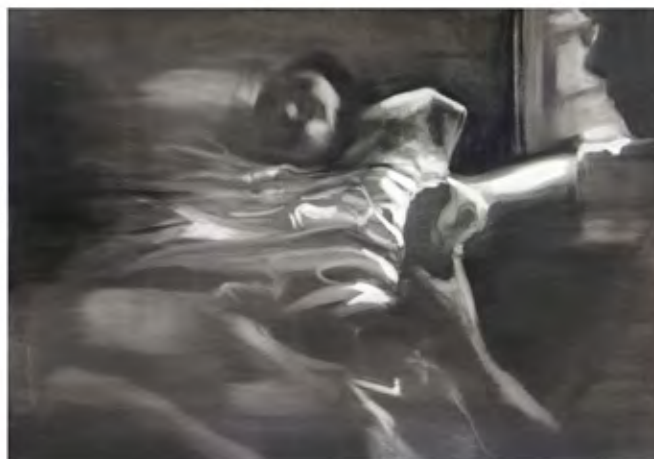
Recorremos entonces cada imagen fija con el movimiento de la cámara-ojo de un documental, como transita la cámara de cine a lo largo y ancho de los cuadros de Van Gogh y Picasso en los films de Resnais.<sup>14</sup> Localizamos fotografías dentro de películas, donde miramos mirar, y hacemos de la mano mutilada por el encuadre nuestra mano sosteniendo ese pedazo de papel. Una triple mise en abyme dada por tres soportes visuales, tres disciplinas con un mismo fin: pensar la imagen, pensar el mirar desde su acto mismo, la mirada como ejercicio de auto-consciencia o revelación de la inconsciencia que habita el centro mismo del mirar.

Pues, «¿no viene nuestra dificultad para orientarnos, a sugerirnos que una sola imagen (...) debe ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?»<sup>15</sup>









## El punctum

«Tiempo mágico en un sentido. Pero en el otro sentido, tiempo psicológico, es decir, subjetivo, afectivo, tiempo cuyas dimensiones (...) se encuentran indiferenciadas, en ósmosis, como en el espíritu humano, para el que están simultáneamente presentes y confundidos el pasado-recuerdo, el porvenir imaginario y el momento vivido.»<sup>16</sup>

Tomamos una de estas pequeñas fotografías entre nuestras manos. Miramos nuestras manos coger la fotografía, los dedos suavemente sobre los márgenes, la realidad de nuestro cuerpo frente a la imagen inmutable. Las temporalidades que atraviesan este fragmento, las capas de tiempo ahí acumulado, traen un pasado posible al acto presente de ver-la-imagen, traen la muerte de quien se mantuvo detrás y delante de la máquina que registró ese instante nunca repetido ni repetible, que lo guardaron deteniendo la vida contenida ahora entre cuatro márgenes.

La imagen punzante, ese agujero o falla de la visión que describiera Barthes en la fotografía de su madre, que Chris Marker intuyera en ese instante imborrable de «Sans Soleil», surge como una ausencia irreparable de estas huellas anónimas. Es la muerte hecha imagen, la interrupción del devenir constante, la máscara mortuoria de Butades, presentificación de la pérdida que se resiste a su resurrección en otra imagen; a la intrusión del ojo incisivo y salvaje del extraño.

Mas, si es cierto que todo álbum familiar nos pertenece, revivimos entonces la calidez de esos patios soleados, las reuniones familiares, el juego, la complicidad de las miradas; los descubrimientos y rupturas amargas, el ensombrecerse de los gestos bajo alguna desgracia temprana. Y re-conocemos las relaciones filiales entre los miembros de esta unidad primitiva y básica como la casa de nuestra propia infancia: testigo de nuestro primer contacto con el mundo y —en la poética de Bachelard— sustrato profundo de materia imaginaria.



Izquierda, arriba:  
Chris Marker. Sans soleil, 1983

Izquierda:  
Terrence Malick. The tree of life,  
2011



**Bibliografía | Referencias | Archivo**

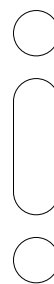
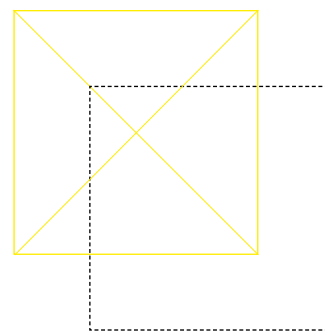
- AUMONT, J. El ojo interminable. Cine y pintura. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.
- BACHELARD, G. La poética del espacio. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BARTHES, R. La cámara lúcida. Barcelona: Paidós, 2010.
- BERGER, J. Mirar. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BLANCHOT, M. El espacio literario. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- BONITZER, P. Desencuadres: pintura y cine. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- BUCK-MORSS, S. Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Madrid: Visor, 1995.
- CRARY, J. Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX. Murcia: Cendeac, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- FOSTER, H. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, M. Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. Barcelona: Anagrama, 1993.
- JAY, M. Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Madrid: Akal, 2007.
- KRAUSS, R. El inconsciente óptico. Madrid: Tecnos, 1997.
- LAGEIRA, J. Regard oblique. Essais sur la perception. Bruxelles: La lettre volée, 2013.
- LEVINAS, E. La realidad y su sombra. Madrid: Trotta, 2001.
- LYOTARD, J. F. Discurso, figura. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- MAGALHÃES, V. Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea. Madrid: Trama Editorial, 2008.
- MAILLARD, C. Matar a Platón. Barcelona: Tusquets, 2007.
- MERLEAU-PONTY, M. El ojo y el espíritu. Madrid: Trotta, 2013.
- MITCHELL, W. J. T. Teoría de la imagen. Madrid: Akal, 2009.
- MORIN, E. El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Paidós, 2001.
- PEREC, G. Un hombre que duerme. Madrid: Impedimenta, 2009.
- PUELLES, L. Lo posible. Fotografías de Paul Nougé. Murcia: CENDEAC, 2007.
- PUELLES, L. Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador. Madrid: Abada, 2011.
- RICOEUR, P. Narratividad, fenomenología y hermenéutica. En ARANZUEQUE, G., Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur. Madrid: Cuaderno Gris, 1997.
- RUÍZ DE SAMANIEGO, A. Chris Marker. La mirada de Orfeo. Arte y Parte. 2014, nº 108, pp. 14-39.
- SARTRE, J. P. La náusea. Madrid: Alianza, 2012.
- STOICHITA, V. I. Breve historia de la sombra. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- WATZLAWICK, P.; KRIEG, P. (comps.). El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Barcelona: Gedisa, 1995.
- WOOLF, V. La señora Dalloway. Barcelona: Lumen, 2007.
- WOOLF, V. Una habitación propia. Barcelona: Editorial Planeta, 2016.
- ZAMBRANO, M. Filosofía y poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



Imágenes:

1. Hiroshi Sugimoto. Alaskan wolves, 1994
2. Val del Omar. Aguaespejo granadino, 1955
3. Rafał Bujnowski in Bunkier Sztuki Gallery, 2004
4. Roman Ondak. Observations (1995/2011)
5. Gerhard Richter. Three siblings, 1965
6. Ignasi Aballí. Desaparición, 2002
7. Marcin Maciejowski. Discovery civilisation, 2005
8. Estereoscopio de columna, hacia 1870
9. Paul Fallot. Puente de Lérida, 1924
10. Chema Cobo. Double shadow, 2009

# David Escalona/ Chantal Maillard



## Título

Y si enemigo no hubiese. Donde mueren los pájaros III

## CV

David Escalona (Málaga, 1981) es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Málaga, donde cursa a su vez estudios de Medicina. Realizó el Máster de Producción e Investigación en Arte en la Universidad de Granada donde ahora desarrolla su doctorado con una beca de investigación FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Su trabajo ha sido reconocido con numerosas becas y ayudas, además de haber sido galardonado con importantes premios como el Premio Bienal Fundación ONCE (2013). Este proyecto es un work in progress con diferentes fases-capítulos, dos de los cuales se han desarrollado en la Galería Isabel Hurley (Málaga) y en el Instituto Cervantes de Nueva Delhi (India).

Chantal Maillard (Bruselas, 1951) es Premio Nacional de Poesía por su obra *Matar a Platón* y Premio de la Crítica por *Hilos seguido de Cual*. Fue profesora titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Málaga.

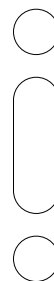


**David Escalona.— ¿Por qué suena la grava si no pasa nadie?**

**Chantal Maillard.—** Siempre pasa alguien, algún ser, algún residuo. Siempre muere algo. Ahora mismo mueren cosas, animales, gente. Y no terminan allí donde mueren, aunque ya no pueda decirse que lo que sigue sea lo que ellos fueron. Todo ser es una línea de energía en trayectoria. La muerte es tan sólo una detención en el proceso. La grava suena para quien presta oído.

**D.E.—** Puede que lo terrible no sea la muerte, sino el no prestar el oído a quienes mueren injustamente. Me refiero a esos silenciados, a esos inocentes que caen en cada instante, en tierra de nadie, sobre la grava dura y fría. ¿Y la voz? ¿Cómo prestarles la voz?

**Ch.M.—** Es importante hacer silencio para oír. Morir nunca es justo. No lo es el ciclo del hambre en el que estamos atrapados. Injusta es la gran maquinaria. Por eso, si bien todos somos culpables (de la muerte de otros), todos también somos inocentes. Nadie pidió venir a este mundo. Y no nos dan las reglas del juego al iniciarlo. Lo iniciamos torpemente y con torpeza salimos de él. Mientras, tratamos de ponernos a salvo, cada cual como puede.



**D.E.**— Quizá, más que de justicia, sea cuestión de dignidad (me cuesta escribir estas palabras tan lastradas). «La herida nos precede,/ no inventamos la herida./ Venimos a ella y la reconocemos», escribías en *Matar a Platón*. Con estas palabras aludías a la herida-acontecimiento, a esa grieta metafísica que resuena en las heridas de otros cuerpos. De esta herida hablaba Deleuze, tomando como referencia a los antiguos estoicos y al poeta soldado Joe Bousquet, quien, tras quedar inválido en la Segunda Guerra Mundial por una bala, que fracturó su columna, escribió postrado en una cama el resto de su vida. A pesar de todo, Bousquet no se limitó a resignarse y a contemplar este suceso violento como una tragedia. Este escritor aceptó la herida e intuyó algo que lo excedía, como si a través de ella pudiera comunicarse con otros seres y tomar así conciencia de un extraño espacio compartido.

**Ch.M.**— Es que a través de lo que nos es común es como podemos llegar a comprender al otro. Y no hay nada más común que el dolor. El dolor traza puentes porque nadie se libra de él. Nos acecha a todos y, más tarde o más temprano, nos alcanza. Comprender al otro significa, desde nuestros compartimentos estancos, que seamos capaces de imaginar en el otro lo que hemos podido experimentar en propia carne. Es difícil pensar que otra forma de com-padecimiento sea posible. Cuando la comprensión no deriva de la propia experiencia, lo que puede haber son actitudes más o menos «caritativas», más o menos «solidarias», que resultan casi siempre no del compadecimiento, sino de la mala conciencia. Com-padecer es entender que todos somos igualmente culpables e igualmente inocentes.

**D.E.**— Supongo que para que pueda darse esa compasión es necesario adelgazar nuestro «yo», olvidarnos de lo que «somos» por unos instantes e intuir esa trama que todos conformamos. Y no sólo me refiero a las personas, sino a todos los animales y plantas que habitan este planeta, seres con los que podemos establecer relaciones diferentes a las que suele propiciar la lógica o el lenguaje. Puede ser que, cuando somos víctima de un acto de violencia intencionada o de un accidente que quiebra nuestras certezas y nos hiere, es cuando podemos tomar conciencia de ese animal que también «somos», nuestra parte quizá más inocente. Se escucha un mirlo en el claustro.

**¿Lo oyes?** **Ch.M.**— Lo oigo. No dejo de oírlo. Lo oigo en mi interior desde hace mucho tiempo. Imagino a aquel monje o a aquella escribana que copiaban códigos. Escucharon al mirlo y dejaron de saber cómo interpretar aquellas palabras tan abstractas, tan vacías, que estaban leyendo. *Aeternus...* La eternidad dejó de repente de ser un concepto, ensanchado, inmenso, ocupaba el espacio, era puro presente, un presente dilatado en el que todo tenía cabida. La voz del mirlo contenía la voz del universo. Su ley distaba de las normas tanto como distan las galaxias de la corteza terrestre. Y la memoria que se abrió era tan vasta que incluía todo aquello que no les pertenecía.

¿Qué oímos cuando dejamos de pertenecernos?





**D.E.— Si pudieran susurrarnos los muros de este imponente edificio... Si las piedras y los cipreses del Patio de los Inocentes pudieran hablarnos de aquellos que enmudecieron o hablaban el lenguaje de los pájaros. Fueron muchos los reclusos, los enfermos, los locos, los endemoniados, los huérfanos. En una de las naves encontraron unos juguetes antiguos, deteriorados por el paso del tiempo.**

**Ch.M.—** Es realmente impactante encontrar juguetes en un sitio de reclusión. Pequeños objetos construidos con los materiales que tenían a mano en su encierro: un avión hecho con hojas de papel impreso, una pelota de cuero. Aquel que tiene la capacidad de jugar es porque no ha perdido aún la inocencia. En la pobreza más extrema y en lugares donde uno pierde la identidad, el niño o el inocente, juega. Y se pierde, sabe perderse en ello. Ése es su don, ésa su riqueza. Atraviesa el aire en las alas de un avión de papel o en la mirada que sigue la trayectoria de la pelota y en el aire es libre. Libre de la orfandad, del dolor punzante que atraviesa los pulmones, del errático vaivén de la mente, de la invalidez, del rechazo de los otros, de la burla, el agravio, la piedad, la marginación, de la muerte que acecha detrás de la cortina o en la cama contigua, del miedo. La pelota, el avión: objetos de vuelo para los pájaros. El inocente es ese pájaro que muere en cualquier lugar sin que nos percatemos de su ausencia. Pero es también el que conoce la trayectoria de las aves.

**D.E.—** Supongo que ecos, resonancias, ritmos, variaciones, intensidades... Oímos algo que no se deja atrapar con y en los conceptos, algo que, aunque no lo podamos reconocer, nos obliga a pensar, a crear palabras o ficciones, a mantener esta conversación. Pienso que nunca dejamos de pertenecernos, nunca podemos saltar sobre nuestra propia sombra. Lo interesante es quizá llegar a otros (otras sombras) «sin mí», como escribías en *Hilos*, si mal no recuerdo. Siempre hay ecos de un pasado que nunca llega a pasar y que nos afecta. En un documento, una imagen o en un espacio puede latir una catástrofe pasada. Benjamin y Warburg creían que hay fuerzas o energías que se transmiten sin palabras a lo largo de generaciones, un pathos transhistórico que sólo podemos intuir cuando dejamos de vivir replegados sobre nosotros mismos, cuando dejamos de pertenecernos y nos abrimos a esa vasta «realidad» heterogénea y anacrónica que es nuestro mundo. Pienso que lo interesante es amplificar los ecos que atraviesan la Historia y hacerlos presente de alguna forma. Me refiero a las vidas truncadas de los silenciados o desaparecidos que nadie recuerda. Sin duda hablo de hacer otras lecturas fuera de los discursos dominantes, de hacernos cargo de la historia de los vencidos, cuyos deseos, de haberse efectuado, hubieran cambiado tal vez el curso de la historia.

**Ch.M.—** Pienso que los vencidos son siempre más, muchos más, que los vencedores. Más los que no tienen voz que los que la tienen. Pero también están los que se callan, no aquellos a los que se silencia a la fuerza, sino aquellos que enmudecen o susurran, o aquellos que hablan con otra voz, la del pájaro, por ejemplo, o la de cualquier otro animal, lenguajes que no entendemos, que no estamos dispuestos a entender o a los que no prestamos oído. Pienso que el recluso, en su celda de piedra, de bosque o de carne, el enmudecido, es quizás el único que podría, actualmente, indicarnos el camino de retorno indispensable para el conocimiento de lo que somos.



D.E.— Acabas de recordarme unas escenas de la película *El espejo* de Tarkovsky. En ellas aparecen unos pájaros que, a modo de testigos, sobrevuelan la Historia de los hombres en diferentes escenarios de muerte, destrucción, enfermedad y dolor. Estos seres de vuelo, que podrían relacionarse con tu *Cual-pájaro*, parecen tener la capacidad de trascender las miserias y tragedias humanas... ¿No crees que el cruel juego de la guerra tiene algo de inocencia? ¿Hasta qué punto un verdugo es inocente? Jean Améry pensaba que los miembros de la Gestapo que lo encerraron y lo torturaron, hasta reducirlo a un haz de fuerzas en su agonía, eran inocentes, pues se limitaban a acatar órdenes como autómatas. Incapaces de empatizar con sus víctimas, eran víctimas a su vez de la gran maquinaria de muerte de la que formaban parte y que fue consecuencia del capitalismo tardío. La violencia y nuestras propias heridas parecen tener siempre una dimensión social, es decir, parecen ser producidas por unas formas de vivir o unos modos de actuar normalizados. Vivimos en una sociedad bastante acelerada y violenta. «¿Qué herida no es de guerra y producida por la sociedad entera?», preguntaba

Deleuze. Ch.M.— ¿Y cuando no fue así? ¿No es acaso la violencia la ley del universo? No es el amor lo que sostiene el mundo, como a muchos les gusta pensar, sino la violencia. El Hambre es lo que mueve la maquinaria de la que los humanos formamos parte. No vivimos, exactamente, sino que sobre-vivimos: vivimos-sobre una montaña de cadáveres. Gracias a ellos. Y esto no es debido al capitalismo ni a la tecnología ni a ningún sistema o estrategia de los que nos valemos para seguir adelante, sino a la propia naturaleza de la existencia. Y si bien ahora la violencia global nos parece más impactante es por dos razones: por la existencia de los actuales medios de representación que nos hacen más conscientes de ello y porque nuestra especie es ahora mucho más numerosa de lo que era hace algunos siglos. ¿Inocentes? Sí, por supuesto: no hemos inventado la maquinaria. ¿Culpables? sí, también: no sólo no le ponemos fin sino que la consideramos hermosa.



Juguetes encontrados entre el almizate y la cubierta de una de las naves del crucero del Hospital Real.

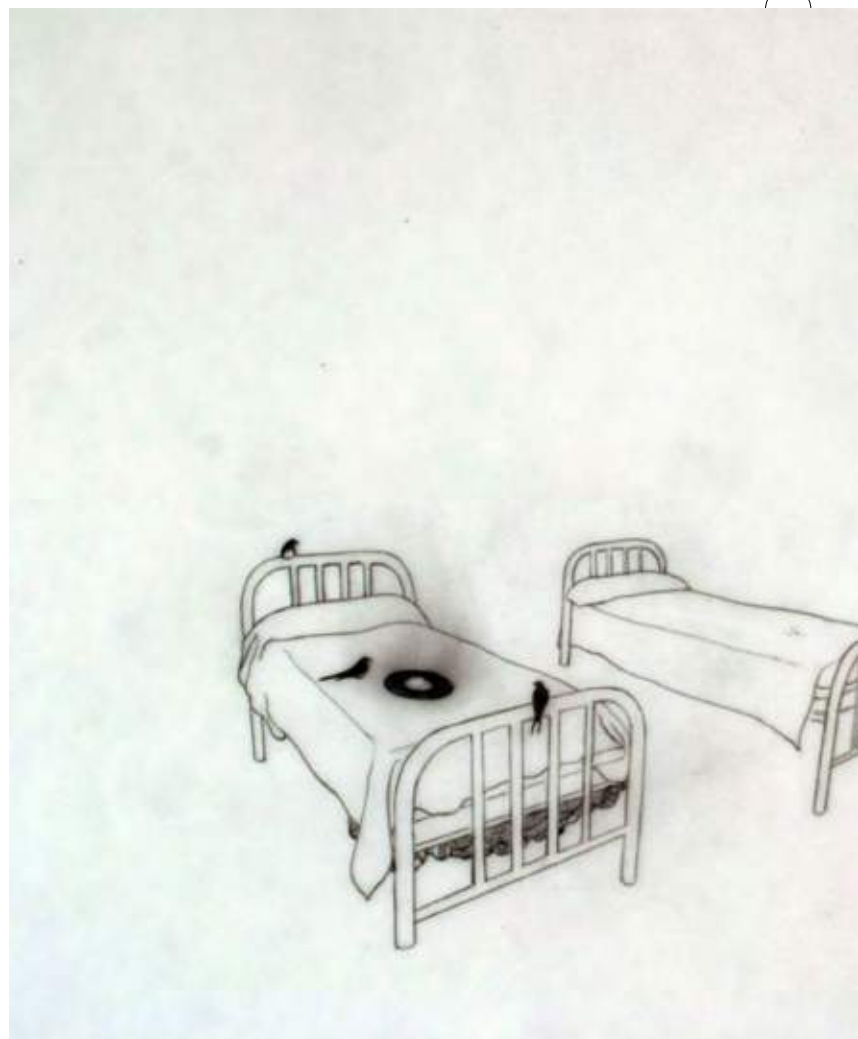


Boceto de Álvaro Ortega.  
Agradecimiento por la ayuda  
técnica prestada a Álvaro Ortega  
y Gregorio Pérez Campaña.

**D.E.—** Somos dados a crear diferencias para excluir. Necesitamos de los otros a quienes temer, ridiculizar, agredir, insultar, odiar, negar... Necesitamos trazar fronteras y poner alambradas, crear al enemigo para afianzar nuestra identidad individual y colectiva. Necesitamos del hambre de millones de personas para perpetuar nuestro sistema.

**Ch.M.—** Si, pero... ¡Y si enemigo no hubiese! Y de nuevo me remito a lo común, a lo que podría unirnos más allá de todas las diferencia, la conciencia del dolor al que todos, de una manera u otra, más tarde o más temprano, estamos abocados. Caemos al mundo con dolor, en nuestras sociedades generalmente en una cama de hospital, y salimos de él también con dolor y, muy frecuentemente, en otra cama de hospital. Nacemos con dolor, morimos de la misma manera. De una tina a otra tina, como dice un haiku. De la cuna al ataúd. Y entretanto nos enfrentamos a la pérdida, a la ausencia, a la intemperie. Si tomásemos conciencia de que la herida nos pertenece a todos, tal vez, mientras tanto, dejaríamos de inventar al enemigo.

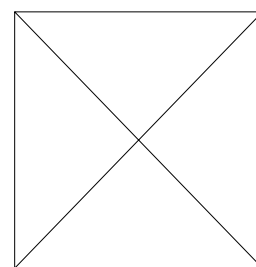
En cada una de las camas hay agujeros, tus agujeros negros, David, a los que se asoman los pájaros. Esos agujeros-túnel nos comunican, es lo que asoma en superficie del rizoma de vida que somos bajo las sábanas.



D.E.— Te refieres a esos dibujos sobre camas de hospital de la serie «Vendados» que surgieron paralelamente a tus poemas de «Sidermitas» como un diálogo. Me pareció interesante partir de ellos, en esta ocasión, para la instalación del Hospital Real de Granada, pues su historia y su arquitectura se prestaban a ello. Pensé en 5 camas de hierro alineadas. En cada cama, una ausencia. En una de ellas, un círculo, negro como los pájaros que revolotean alrededor. Este agujero simulado es un punto ciego, una densa sombra de la que podría surgir o que podría engullir todo cuanto observamos. El agujero es como un túnel que comunica con otras realidades, una hendidura por la que fugarnos hacia no se sabe dónde. Es esa inconmensurable otredad indiferenciada que, como la muerte, se resiste a ser representada. Esta apertura tenebrosa es como el universo concéntrico, concentrado sobre las sábanas-pliegues donde el dolor, el yo-dolor, se disuelve en un grito-pájaro. Pero tú lo dijiste: «una sombra no hace la noche entera».

El agujero es la pérdida, el extravío. Pero también es el encuentro con lo desconocido, la abertura a las diferencias y a la posibilidad de cambio. Y de ahí el terror o la angustia que sentimos al contemplarlo. De él emergen susurros, ecos, resonancias de otros lugares y tiempos.

Ch.M.— Sí, ese es el universo-resonancia de los sidermitas, el no-lugar desde el que caen esos seres, ignorantes de todo cuanto ocurre, como cae todo ser al mundo de las diferencias. Nacer es caer al mundo. Y quedan atrapados en la rueda del Hambre. Víctimas que no están preparadas para el juego de la agresión. Víctimas que tendrán que convertirse en verdugos. Verdugos-víctimas que, agarrados al borde de la circunferencia-abismo querrán volver a él y no sabrán cómo. No sabrán cómo porque en superficie el agujero-túnel aparece como el azogue de un espejo en el que sólo verán reflejada su propia imagen.



Izquierda:  
Vitrina con cinco órdenes  
representadas: Cuculiformes,  
Piciformes, Apodiformes,  
Galliformes y Columbiformes.  
Departamento de Zoología.  
Facultad de Ciencias. Universidad  
de Granada





**D.E.—** Al final de las blancas e impolutas camas, dos frágiles esgrimistas, en sillas de ruedas, con trajes asépticos y empuñando un florín, parecen estar a punto de comenzar o acabar un combate. Éstos son una metáfora del duelo, de la resiliencia o la capacidad del ser humano para superar la adversidad y salir reforzado por ella. Tras las máscaras negras de rejilla no hay nada ni nadie. Hay túnel, abismo, agujero del que emerge el canto de un mirlo. El mismo mirlo que revoloteaba por el claustro como una sombra cuando Ludovico lo oyó y dejó de entender lo que leía. El mismo mirlo que Juan de los Enfermos, «el vendedor de libros», escucharía desde su celda.

**Ch.M.—** A veces el combate es una manera de amarnos. Apelar a la coincidencia de los túneles, reclamar una nueva inervación de los miembros amputados del cuerpo común que formamos entre todos. La compasión no tiene nada que ver con el sentimentalismo. Este suele generarse por los modelos conceptuales que tenemos introyectados. La compasión adviene cuando quebramos el espejo y constatamos su profundidad. Los túneles son vías para el reconocimiento. ¿Se atreverá alguien a contemplar la superficie del círculo? ¿Se detendrá alguien en el patio de los Inocentes para escuchar el mirlo? No es una obra de arte lo que ofrecemos aquí, o no ha de entenderse como tal, sino como una ocasión para la escucha. Un simple, sencilla ocasión para, al amparo de estos muros, devolvernos, por un instante —un instante eterno— la dimensión de nuestra inocencia.

#### Colaboradores

Álvaro Ortega  
Gregorio Pérez Campaña



# ↙ Carmen Oliver

## Título

Elizabeths Blackwells

Cuerpo y procesos en un espacio para la reflexión

## CV

Carmen Oliver (Granada, 1985) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Vive y trabaja en Granada, donde ha sido parte activa en el ámbito musical granadino y la experimentación conceptual. En 2012 participó en el ciclo Encuentros Memoria Joven, junto a la poeta Trinidad Gan. 2015 supone un punto de inflexión y se imbuje en el autoanálisis. Así es como da comienzo su nuevo proyecto en acuarela, material nunca utilizado en trabajos anteriores. Impulsada por este nuevo rumbo, participa en 2016 en las exposiciones colectivas Punto de Inflexión y Circuitos 2016.

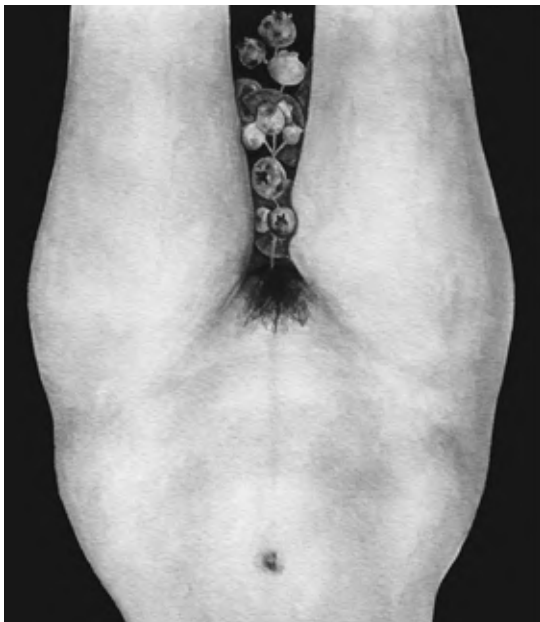
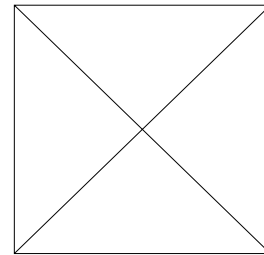
Elizabeth Blackwell nació en 1707 en el seno de una acomodada familia de Aberdeen. Formada como artista, y aún muy joven, contrajo matrimonio clandestinamente con su primo Alexander Blackwell. Éste, médico irreverente, acabó en la cárcel acusado de ejercer ilegalmente y sumido en innumerables deudas. Elizabeth, desamparada, acuciada por los impagos y con un hijo pequeño al que alimentar, tuvo una idea. Gracias al asesoramiento del conservador del Chelsea Physic Garden y sin tener idea de farmacología, emprendió un proyecto desesperado; un herbario en el que se diese cuenta de los efectos medicinales de gran parte de las plantas que llegaban del Nuevo Mundo. Aprovechando su formación plástica y los conocimientos de su marido, el éxito de A Curious Herbal (1737-1739) libró a Alexander de la cárcel (aunque acabó ejecutado por conspiración contra el Príncipe de Suecia) y dejó para la posteridad la abreviatura Blackw como autoridad en la clasificación científica de los vegetales.



A los diez años de edad, Elizabeth Blackwell abandonó Bristol, donde nació en 1831. Junto a su padre, Samuel Blackwell, refinador de azúcar, y el resto de su familia, se estableció en Cincinnati donde consiguió amansar cierta fortuna. Después de la temprana muerte del padre, Elizabeth, tras numerosos intentos fallidos por matricularse en la universidad, finalmente consiguió una plaza en la Universidad de Girena en Nueva York con la firme intención de ser médico. El 11 de enero de 1849 se convirtió en la primera mujer en Estados Unidos en obtener el título de medicina, elevándola a referente del movimiento abolicionista americano. Apreciada homeópata, un incidente durante una cura la incapacitó para la cirugía y la alentó para regresar a Europa. Un viaje que tuvo que retrasar por el estallido de la Guerra de Secesión y su compromiso con la medicina durante la contienda. Tres años después del fin de la guerra, Blackwell fundó la primera Universidad de Mujeres del mundo y un año después se estableció en Inglaterra, como reputada catedrática en ginecología.

El camino profesional de ambas ha motivado este proyecto de investigación artística que parte de mi filosofía de vida como mujer que cree y aspira a la libertad de pensamiento y elección. Quiero aportar una reflexión emocional alrededor de una base científica sobre nuestro efímero cuerpo y todo lo que en él pueda acontecer.

Medicina, Mujer, Cuerpo, Plantas, Herbario, Acuarela, Instalación.





«La obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas... no las hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, como la salud, (...) y las casas en que vivimos.»

Virginia Woolf

Utilizando el conocimiento sobre el comportamiento de nuestro cuerpo, basado en mi experiencia o en la de mujeres cercanas, enclavo sintomatologías propias de ciertas dolencias. Después localizo y estudio plantas, con ayuda de especialistas en la materia y bibliografía específica, hasta seleccionar aquellas que favorecen la prevención o mejora de los síntomas.













«El arte es algo que sale desde el interior de uno hacia el plano físico. Y al mismo tiempo es solo una representación de tu interior en una forma diferente... Solo hay que dejarse llevar por el viento, para la dirección que él quiera y las cosas cobran sentido... siempre confío en mi instinto.»

Kiki Smith













La presentación de estas piezas pictóricas se realiza en forma de instalación. A través de soportes, complementos escultóricos o mobiliario, se construye un espacio privado con el que se cohesionan el conjunto.

«Un hedor vago, medicinal, emanaba de su carne... con cada relámpago un gran estremecimiento me vapuleaba hasta que pensé que se me romperían los huesos y que la savia se iba a derramar de mí como de una planta partida en dos.»

Sylvia Plath

...caminando hacia una amplia reflexión sobre el cuerpo femenino, con perspectiva de género pero también desde mi yo más visceral.

### Bibliografía

Elizabeth Blackwell; John Nourse; Samuel Harding. (1737-1739). *A Curious Herbal containing five hundred cuts of the most useful plants, which are now used in the practice of physick, to which is added a short description of ye plants and their common uses in physick.* London: Printed for Samuel Harding.

Equipo Susaeta. (2011). *Plantas Medicinales y Curativas.* Madrid: Susaeta.

Gordon Cheers; Geoff Burnie; Julia Gara Lecuona Allende; et al. (2013). *Botánica: guía ilustrada de plantas: más de 10.000 especies de la A a la Z y cómo cultivarlas.* Alemania: Gordon Cheers.

Jordi Cebrián. (2012). *Diccionario de plantas medicinales.* Madrid: RBA LIBROS.

José Luis Berdonces Serra. (2016). *Plantas medicinales: Guía de remedios naturales.* Madrid: Oberon.

### Colaboradoras

**Carmen Quesada Ochoa** (Conservadora del Herbario)

**Laura Baena Cobos** (Técnica de Apoyo a la Docencia e Investigación)

**María Reyes González-Tejero** (Profesora e investigadora de Botánica, UGR)

**Miriam Zaitegui Pérez** (Bióloga)

**Diana Diaby Sánchez** (Tecnóloga de Alimentos)

**Patricia García Arias** (Especialista en Género)



FACBA es un programa cultural impulsado por la Facultad de Bellas Artes de Granada. En la edición de 2017 se suman a la organización el Área de Artes Visuales de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea, el Secretariado de Bienes Culturales de la Universidad de Granada, el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, la Concejalía de Cultura y Patrimonio del Ayuntamiento de Granada, la Fundación CajaGRANADA y la Fundación Caja Rural. Colaboran Asociación OnGoing, Corrala de Santiago, El Rapto e Ínsula Sur.

#### Equipo de dirección FACBA 2017

Marisa Mancilla Abril (Vicedecana de Extensión Cultural y Transferencia)  
Antonio Collados Alcaide (Vicedecano de Estudiantes, Comunicación y Redes)  
Regina Pérez Castillo  
(Comisaria invitada FACBA 2016)  
Juan Jesús Torres Jurado  
(Comisario invitado FACBA 2017)

#### Coordinación interinstitucional

Belén Mazuecos Sánchez (Directora del Área de Artes Visuales de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada)  
María Luisa Bellido Gant (Directora del Secretariado de Bienes Culturales de la Universidad de Granada)  
Francisco Baena Díaz (Centro José Guerrero- Diputación de Granada)  
Poli Servián López (Coordinadora de Actividades Fundación Caja Rural)  
José Vallejo Prieto (Director General de Cultura. Ayuntamiento de Granada)  
Miguel Arjona Trujillo (Fundación Caja Granada) y miembros de la Asociación Ongoing.

#### Comisario FACBA 2017

Juan Jesús Torres Jurado

#### Identidad visual

Ana Rekalde Palomares  
Miguel Alén de Luna  
Patricia Crespo Robles  
Juan Hurtado Díaz-Cano

#### Audiovisuales

Ínsula Sur

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

**Decano de la Facultad de Bellas Artes**  
Francisco José Sánchez Montalbán

**Vicedecana de Extensión Cultural y Transferencia**  
Marisa Mancilla Abril

**Vicedecano de Estudiantes, Redes y Comunicación**  
Antonio Collados Alcaide

**Vicedecana de Relaciones Institucionales, Movilidad e Investigación**  
Ana García López

**Vicedecano de Ordenación Académica y Planificación Docente**  
Francisco Caballero Rodríguez

**Secretaría**  
Inmaculada López Vilchez

#### EXPOSICIÓN

**Comisariado**  
Antonio Collados Alcaide  
Marisa Mancilla Abril  
Regina Pérez Castillo  
Juan Jesús Torres Jurado

#### Asistencia de comisariado y Montaje

Jara Doncel Malia  
Borja Lara Alarcón  
José Manuel Ruiz Bermúdez  
Eduardo Rodríguez Barranco  
Encarnación Martín López  
Azahara Córdoba Encabo  
Eva Herrero Flores  
Almudena Cuenca Padilla  
Ana M<sup>a</sup> de los Ríos Ortiz  
Lorena Palacios  
Iluminada González Agudo  
María Matas Casado  
Susanna Ambrogetti-Rosetti Tato

**Mantenimiento**  
Nilo Isla Montes  
Eduardo Martín Moreno  
Salvador Jiménez Pollatos

**Gráfica expositiva**  
Ana Rekalde Palomares  
Miguel Alén de Luna  
Patricia Crespo Robles  
Juan Hurtado Díaz-Cano

UNIVERSIDAD DE GRANADA

**Rectora**  
Pilar Aranda Ramírez

**Vicerrector de Extensión Universitaria**  
Víctor Jesús Medina Flórez

**Directora del Secretariado de Bienes Culturales**  
María Luisa Bellido Gant

**Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada**  
Ricardo Anguita Cantero

**Directora del Área de Artes Visuales**  
Belén Mazuecos Sánchez

**Directora Unidad de Cultura Científica y de la Información**  
Ana Isabel García López

**Coordinadora del Área de Recursos Didácticos**  
M.<sup>a</sup> Pilar Núñez Delgado

**Coordinador del Área de Recursos Expositivos y Audiovisuales**  
Ángel García Roldán

**Coordinador del Área de Recursos Gráficos y de Edición**  
Antonio Collados Alcaide

CAJAGRANADA FUNDACIÓN

**Presidente**  
Antonio Jara Andréu

**Director Gerente**  
Diego Oliva Rodríguez

**Responsable de Actividad y Producción**  
Miguel Arjona Trujillo

FUNDACIÓN CAJA RURAL

**Presidente**  
Antonio León Serrano

**Patrono responsable Fundación Caja Rural**  
José Aurelio Hernández Ruiz

**Coordinadora de Actividades**  
Poli Servián López

AYUNTAMIENTO DE GRANADA

**Alcalde**  
Francisco Cuenca Rodríguez

**Concejala de Cultura y Patrimonio**  
María de Leyva Campaña

**Director General de Cultura**  
José Vallejo Prieto

## Créditos

### DIPUTACIÓN DE GRANADA

#### Presidente

José Entrena Ávila

#### Diputada de Cultura y

#### Memoria Histórica y Democrática

Fátima Gómez Abad

### CENTRO JOSÉ GUERRERO

#### Director

Francisco Baena Díaz

#### Comisión Paritaria

José Entrena Ávila

Fátima Gómez Abad

María Irene Justo Martín

José Antonio Guerrero

José María Aubert

Allegra Aubert Guerrero

#### Secretaría

Ángela Vilches Ferrón

#### Comisión Asesora

Juan Manuel Bonet

María de Corral López-Dóriga

Eduardo Quesada Dorador

#### Coordinadores de exposiciones

Marina Guillén Marcos

Raquel López Muñoz

Pablo Ruiz Luque

#### Difusión

Pablo Ruiz Luque

#### Publicaciones

Marina Guillén Marcos

#### Web y redes sociales

Raquel López Muñoz

#### Administración

Ana Gallardo López

Rosa Veites Galindo

#### Atención al público

Antonio Leyva Sánchez

Francisca Molina Ortega

Francisco Ochando Sánchez

#### Mantenimiento

María del Carmen Estudillo Ruiz

[www.centroguerrero.org](http://www.centroguerrero.org)

### EXPOSICIÓN

#### Coordinación C.J.G.

Álvaro Albaladejo

#### Montaje

Domingo Zorrilla

#### Seguro

Closa Seguros

#### Seguridad

Mevisa

## Facba 17

*Emancipación, perspectiva e intervención  
Hacia una investigación artística*

### PUBLICACIÓN FACBA 2017

#### Edita

Editorial de la Universidad de Granada

#### Coordinación editorial

Antonio Collados Alcaide

Marisa Mancilla Abril

Regina Pérez Castillo

Juan Jesús Torres Jurado

#### Textos

Juan Carlos Aguilera

Jacobo Castellano

Albert Corbí

María Dávila

David Escalona

Chantal Maillard

Carmen Oliver

Juan Jesús Torres

#### Diseño y maquetación

Juan Hurtado Díaz-Cano

#### Fotografías

Los autores

#### Impresión

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6028-6

Depósito Legal: Gr./254-2017

© De la presente edición, Universidad de Granada.

Facultad de Bellas Artes

© De los textos, los autores

© De las imágenes, los autores

Esta publicación ha sido compuesta con las tipografías Museo y Museo Sans e impreso sobre papel Soporset 120 grs



Una iniciativa de



Con el soporte de



Colaboradores



Publicación editada por

