



alicia vela
(algunos pensamientos sueltos)

A través del cristal
Espejo
Elevarse a las nubes
y habitarlas
Desaparecer en la ficción
Transitar en el engaño
Sécame la lágrima
que enturbia mis ojos
de las imágenes
sin enigma que me ciegan

De mí paso a ellas
fugaz, efímera

Vidas y despertares blancos
El cielo azul en el país de
Shahrasad, desaparece



Alicia Vela. Vista de la instalación en la exposición *Relatos*, 2005.

Relatos

Abro los ojos a las dimensiones incomprensibles de la realidad. Cierro los ojos y me deslizo en el sueño. Traspaso desde la niebla el espejo, al atravesarlo, encuentro otra casa: *La casa del espejo*. La nombro y gozo de la palabra y de la imagen. Entre brumas, encuentro un mundo oculto, casi mágico, es: el reflejo. Y ese deslizarse en el sueño fluye. Como fluyen las lágrimas creando charcos como si fueran ríos. Siento que la barca me lleva lentamente, del Manubles al Ebro, del Támesis al Tigris, del Éufrates al Nilo. ¿Cómo pueden mecarme y al mismo tiempo borrar mis sueños? No quiero despertarme. Dormir y pasar de la luz a la sombra, al lugar del vacío, allí, donde las imágenes flotan.

Del espejo

La casa del espejo es una metáfora que refleja y reconstruye una realidad pasada buscando claves de nuestra memoria y de nuestra identidad ¿Cuántas mujeres han vivido sus soledades acompañadas de esos objetos que las identifican en sus labores más hermosas? Estos objetos han construido durante siglos el paisaje de nuestras casas ¿Y los cuentos? La apropiación de Alicia -la del cuento- bañándose en el charco de sus lágrimas es: el espejo, como lugar y reflejo de muchos momentos de nuestras vidas.

La contadora de cuentos

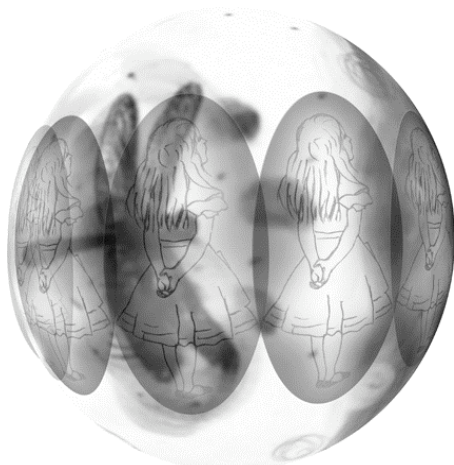
Siento el placer de recuperar ese murmullo perdido en la memoria de la narración y volver a contar cuentos, para escuchar la voz y crear la imagen con el eco de las palabras. Así nace *En el país de Shahrasad* con la intención de establecer diálogos -a través del relato- entre dos culturas: oriente y occidente ¿Acaso pueden los cuentos cambiar el rumbo de unos acontecimientos brutales? Sería una utopía y quiero creer en ella para tender la mano al otro. Para recuperar dos relatos universales lejanos en el tiempo. *Las mil y una noches* es el relato por excelencia donde la narradora es una mujer que salva su vida a través del relato. *Alicia en el país de las maravillas* es la figura de ficción *En el país de Shahrasad*. Perdida, entre el humo y la niebla, desaparece¹

¹ Alicia Vela. Texto publicado en el catálogo de la exposición *Erzählungen/Relatos*, Itinerante: Paraninfo, Zaragoza. Frauen Museum-Kunst Kultur, Bonn. Kunsbunker Tumulka, Munich. Ed.. Gobierno de Aragón, Zaragoza 2005. p.28-33.

***...La mirada roza/es flor
...yo es un conjunto de otros yoes.***

Hélène Cixous

**yoes
rastros
luz
raptos
ruidos
hilos
impresiones
impresión expandida
mi**



Alicia Vela. *Celle-là n'est pas Alice*, 2001

Me permitiré rescatar aquí un pensamiento de Louise Bourgeois sobre *Palabras de artista ...Todo artista que delibera sobre el así llamado "significado" de su obra no suele sino describir un aspecto accesorio de carácter literario. Para encontrar, si es que algo así es posible, el núcleo de un impulso primigenio no podemos acudir a nada que no sea la misma obra*².

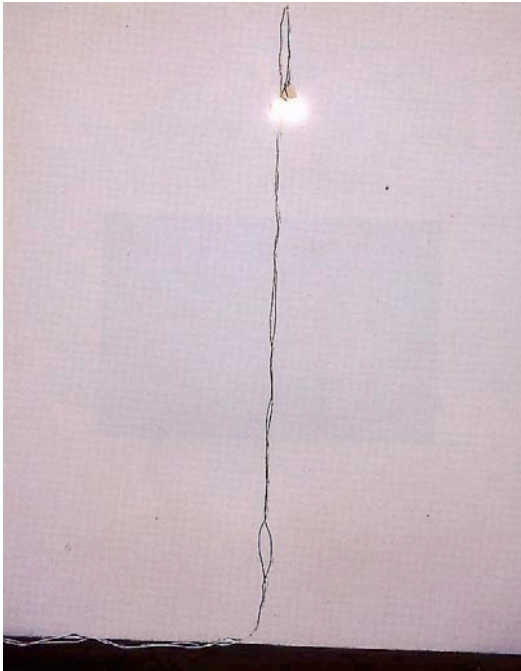
Es verdad, que es muy difícil dar forma desde el discurso a ese punto primigenio y que será la obra misma la que dará su respuesta de veracidad. Aun sabiendo de esas contradicciones que se mecen entre la obra y las palabra, aun sabiendo que el lenguaje nos crea muchas trampas, dejaremos una ventana abierta a la interpretación de esos y otros significados, a ese paradigma del arte que nos envuelve.

² FRANCÉS, F., MORRIS, F., *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*. Catálogo exposición. CAC de Málaga, 2004, p. 62 (Louise Bourgeois, 1954. Fragmento extraído de *Design Quarterly*, nº 30, Walker Arts Center, Minneapolis).



Meret Oppenheim, *Le Déjeuner en Fourrure*, 1936

Por un momento quiero ser magrittiana y decir: *Esto no es una memoria* ¿Y si no es una *memoria* que es? Es un raptó y un rastro. El raptó de una impresión de luz en el rastro de la memoria. Siempre me ha interesado rastrear, llegar al corazón de las dudas para aclarar o dilucidar conceptos que giran alrededor del arte. Del arte en el cenit de su reproductibilidad técnica. Si Benjamin levantara la cabeza y jugáramos a las metáforas vería que el aura no murió, que han nacido otras auras más frías que corren por el aire a la velocidad de la luz. Que casi son estrellas. Que como estrellas viven su momento fugaz. Imágenes de luz que desestabilizan implacablemente viejas ortodoxias ¿Escucharemos algunos de esos ruidos que nos impiden ver? Cegados por el impacto de la imagen quiero volver a ser la piel de aquella *Taza de gacela blanca* donde Meret sirvió su té. Quiero reivindicar el tiempo de voyeur como ejercicio de placer. Raptarlo. Y contemplar tras las mirillas: *Etant Donés*. Secretos de placer. Y leer novelas *collage*, sin texto, pura imagen robada.



Felix Gonzalez Torres, *Sin Título*
(5 de marzo), 1991.

De la seducción, del tiempo y de la luz. De la velocidad de esa luz en su desdoblamiento. Raptemos ese desdoblamiento como sinónimo de duplicación en los pliegues del pensamiento mítico, cuando Plinio en su *Historia Natural* nos describe a una muchacha *...enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: ...fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela.*³ Fijar la ausencia de un cuerpo a través de la luz o proyectar una sombra forma parte del primer relato que describe una representación artística. Pero ésta luz es una luz imperfecta. Esa luz, que durante siglos ha impregnado los conceptos de representación en la tradición del claro oscuro, puras ilusiones ópticas, cuando la estética de los objetos aparecían a través de un sustrato matérico escultórico, pictórico o gráfico. En palabras de Paul Virilio hemos pasado *...de la persistencia de un sustrato material –el mármol o el lienzo de un pintor- a la persistencia cognitiva de la visión*⁴. Y será la fotografía y su posibilidad de

³ STOICHITA, I.V., *Breve Historia de la sombra*, Siruela Azul, Madrid, 1997, p.15

⁴ VIRILIO, P., *El ciber mundo, la política de lo peor*, Catedra, Madrid, 1997, p. 25

tomas instantáneas la que nos sumergirá en esa aceleración de la imagen de la que nos habla Virilio, sumando a este hecho la implantación de los dispositivos digitales que favorecen la aparición de una estética de la desaparición. Seducidos por la presencia de la imagen y sus ópticas analógicas o numéricas, capturar y guardar son nuestras acciones más inmediatas. Pero si lo que nos interesa del arte es su nacimiento, intentamos desde nuestras acciones crear significados. Pero volvamos a ese punto que hemos dejado entre el primer impulso, la primera acción que nos lleva hacia el proceso. Procesar para que la persistencia del soporte, del espacio, de la idea siga manteniendo esa parte esencial de la imagen que como aparición provoca una retención, un detenimiento. Nos seduce. Y toda seducción lleva implícita una acción solitaria. Esa soledad esencial de la que nos habla Maurice Blanchot y que envuelve el espacio creativo de la obra de arte,

...la fascinación es la mirada de la soledad, cuando esa mirada interminable es ciega y es todavía visión ...¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen⁵.

⁵ BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p.25



Andy Warhol, *Marilyn*, 1968

Cuando la mirada roza y es seducción. Una imagen que es rostro que nos mira sale de su escena como una flecha para punzarnos, un *punctum* en el sentido barthiano de la palabra ...*El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)*⁶, nos interesa como encuentro, intuición, causalidad, búsqueda de rastros para generar significados.

De la imagen robada ¿*Marilyn* es una copia? *Marilyn*, como mito contemporáneo, es mito porque representa la belleza como Afrodita y la seducción como Elena, y Warhol arrastrado por esa seducción la rapta, se apropia de ella y nos sirve en bandeja de plata esa *Marilyn* hecha pintura. Chorros de tinta se han derramado para indicar los indicios de significado que este acto y otros muchos de Warhol han suscitado. El sentido tautológico de la reproducción se pierde en muchas de sus series, deja al azar que el error construya diferencia y así, esas secuencias seriadas sensibles al tacto provocarán los ruidos en su proceso de trabajo ¿Y por qué *Marilyn*? ¿Y por qué Warhol? ¿Son los medios de reproducción de imágenes y su poder de multiplicarse los que construyen y destruyen mitos?, ya a mediados de los 70 John Berger nos

⁶ BARTHES R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona, 1994, p.65.

anunciaba ...lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo -o mejor, sacar las imágenes que reproducen- de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas⁷. La imagen impresa en su devenir histórico ha creado un espacio de reflexión que ha hecho que los discursos se muevan. Warhol desde nuestro punto de vista no sólo supo captar el mensaje de un signo icónico emblemático de seducción y de poder sino que también intuyó el proceso adecuado para definirlo ...*Mis pinturas no corresponden jamás a lo que yo había previsto, pero yo nunca me sorprende ...En mi trabajo artístico, la pintura a mano lleva mucho tiempo, y de todas las maneras no es de nuestra época. Los medios mecánicos son de hoy ...La serigrafía es un método tan honesto como los otros, y comprende la pintura a mano.*⁸ El medio mecánico que nos describe lleva implícito como lenguaje la repetición y oculta en su proceso el error. Será esa intención de capturar el error lo que constituya muchas veces la superficie de las pinturas de Warhol. No es lo que se pinta, sino el cómo pintarlo, el modo en el que el pintor se enfrenta a la pintura y busca el sentido esencial en la pintura misma, en el proceso.

Warhol ha sido definido como el hombre máquina, pasivo, indiferente, adepto a la monotonía de pasear por los grandes almacenes o por los museos. Amante del anonimato mecánico, le gustaba que sus imágenes no fueran inventadas por él mismo. Warhol reproduce lo que ve, lo roba, se apropia. Y a pesar del tiempo, esa apropiación es lo que nos provoca el interés de nombrarlo. *Marilyn* es una copia, una postal comprada o encontrada y en esa pintura seriada recupera su *aura* y es original vuelve a ser el mito-icón que nunca dejó de ser, y nos sumerge como signo al consumo de nuestra sociedad, a la reproductibilidad masificada.

⁷ BERGER J., *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 41.

⁸ BUCHLOH B.H.D., *L'Art unidimensionnel d'Andy Warhol 1956-1966. Andy Warhol retrospective*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p.50.

De uno de los ensayos que más me han fascinado sobre la figura de Warhol raptaré este fragmento ...*"Si queréis saberlo todo sobre Andy Warhol, mirad la superficie de mis pinturas." La superficie es también un espejo en el cual reflejarse. Si para conocer a Andy hay que mirar la superficie, mirarse en ese espejo, en la operación de tratar de descifrarlo acabaremos por darnos de bruces con nuestra propia imagen ... "No hay nada detrás", sigue diciendo. No hay nada detrás porque cada vez, en cada reflejo, habrá que volver a construirse, armando y desarmando estrategias y personajes cada vez. La imagen con la que tropezamos en esa superficie es la nuestra, múltiple y cambiante, incluso bajo una apariencia familiar, porque igual que él, también nosotros, productos de la modernidad agotada, nos vemos abocados a una identidad nómada⁹.*

Si ver es movilidad, tanto de los ojos como del discurso, lo que Andy Warhol nos presenta en su trabajo sobre el lienzo son los signos de la pintura y si la pintura es en sí un lugar de movilidad en el terreno de la significación, también lo es en el terreno del proceso. Las convenciones estáticas de la tradición se tambalearon cuando los modernos medios de reproducción liberaron a las imágenes de sus cotos y dichas imágenes operaron en la transformación de la noción misma de arte. Warhol ya no roba se apropia y en ese apropiacionismo entra en interacción con otros dominios de la producción y la postproducción artística.

⁹ DE DIEGO E., *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Siruela Azul, Madrid, 1999, p. 125.



Mary Kelly, *Interim Part II, Pecunia*, 1989

Como disco rayado cada año al compartir mi experiencia no dejo de repetir la importancia de experimentar para descubrir y producir a través del proceso. Y en ese descubrir, será el tiempo hecho fragmentos el que irá construyendo las claves de nuestra subjetividad ¿Y cómo dibujar las redes que tejen desde la experiencia nuestro hacer en el arte? Nos rodea la tecnología, como nos rodea el lenguaje. Ella misma es lenguaje cuando nos preguntamos por su esencia e intentamos desvelar lo que nos oculta. En este sentido me gusta volver, y volver a escuchar, los ruidos del tiempo sobre *La pregunta por la técnica*¹⁰, la conferencia que Heidegger pronunció en los años 50, y que hace de ese preguntar la construcción del camino o la construcción del sentido, aconsejándonos fijar la atención en el camino para que no nos despiste lo superfluo, ya que este camino es un camino del pensar, es un camino del lenguaje. Y seguir escuchando estos ruidos lejanos nos acercan al sentido de *tecne*, a la construcción poética de nuestro pensamiento a través del lenguaje de la técnica.

Si tomamos como estrategia creativa dicho lenguaje nos acercamos a aquello que da forma a nuestro discurso, a la construcción de un

¹⁰ HEIDEGGER, M., *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 9-37

imaginario subjetivo, a ese hacer en el arte que indaga desde la materia hasta lo inmaterial, desde los instrumentos mas primigenios hasta los dispositivos mas sofisticados. Ese lápiz, ese papel, ese lienzo, ese pincel, esos pigmentos, esa matriz, esa punta de diamante o esa pintura sobre seda; esa cámara analógica, esa cámara digital, ese ratón, ese lápiz magnético sensible al tacto, cuyo gesto es reflejo de una matriz binaria, ese software capaz de transformar la imagen en un segundo, en otro ruido, en ese que se escucha y no se ve, en el sonido mismo. Nos rodea la tecnología. Y ella puede ser algo o nada. Desde en el indagar con ella y desde ella para ser algo debemos producir significado. Y para producir significado necesitamos de esas otras *tecnologías del yo*¹¹ cuando ese yo es el conjunto de otros yoes¹². Al escuchar otras voces, dibujamos el sentido de nuestro *ser y estar* en el arte, voces multiplicadas que se suman a nuestra experiencia y juntas dibujan un itinerario en forma de rizoma.

¿Y qué es aquello que roza mi piel y me seduce? ¿A caso me mira y hace que su pura visualidad me retenga? ¿Es una imagen, es un gesto, es una acción? ¿O es todo junto? No será como nos dice María Zambrano que *...toda vivencia forma parte de una serie, y que como series participamos de un sistema en el tiempo, de otras vivencias que quedaron retenidas, soñadas ...El pensamiento, sentir o impulso que pasó inadvertido, la imagen que palideció antes de concretarse, se revelan y aun arrojan su significación cuando aparece otra que las llama: el pasado que yacía y que resucita cuando algo que era su futuro se hace presente -lo que constituye el fondo de lo que se llama experiencia*¹³-.

¹¹ FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, 2000.

¹² CIXOUS, H., DERRIDA, J., *Lengua por venir*, Icaria, Barcelona, 2004, p.57.

¹³ ZAMBRANO M., *Los Sueños y el tiempo*. Siruela Ensayo, Madrid, 1992, p.87



Louise Bourgeois, *I Do, I Undo, I Redo*, 2000



Alicia Vela, *Mi*, 2004

Hilos que hilvanan el tejido inacabado del tiempo y como redes construyen el sentido de mi yo con otros yoes. Y a lo largo del tiempo son muchas las obras que han suscitado mi interés y que forman parte de ese ovillo enredado de mi memoria, de mis recuerdos, de mis deseos, de mis paseos por el arte, de ese ir y volver y dar vueltas, de ese tránsito sin retorno que es la vida. Algunas se han borrado, otras han permanecido difusas y las hay que están visibles siempre. Hacer, deshacer, rehacer, ser hilos, ser obra, ser vida.

De ese deshacer el ovillo para seguir los hilos y recuperar vivencias como revelaciones que nos llaman. Rescataré por analogía el pensamiento y el título de una instalación de Louise Bourgeois; (*I Do, I Undo, I Redo*) *Hago, deshago, rehago*.

"Hago" es un estado activo. Es una afirmación positiva. Yo soy la que controlo y avanzo hacia un objetivo o un deseo o una aspiración. No hay temor. En una relación, ello quiere decir que las cosas van bien y que hay calma. Soy una buena madre. Soy generosa y afectuosa: doy, proporciono. Es el "te quiero" pase lo que pase.

"Deshago" es el destejer. El tormento cuando las cosas no van bien y la ansiedad de no saber qué hacer. En el intento de encontrar una respuesta se puede llegar a la destrucción total, se puede llegar a una violencia terrible que termina en depresión. Te quedas inmóvil atezada por el miedo ...Te retiras a tu guarida para maquinar, recuperarte y reorganizarte.

"Rehago" quiere decir que se ha encontrado una solución para el problema. Puede que no sea la respuesta final, pero hay un intento de avanzar. Piensas con mayor claridad. Vuelves a estar activa. Recuperas la confianza. En las relaciones con los demás, ha habido una reparación y se ha alcanzado la reconciliación. Las cosas han regresado a la normalidad. Vuelve a haber esperanza y amor.¹⁴

El impacto recibido al entrar en la gran sala de turbinas de la Tate Modern de Londres y tropezarme con *Hago, Deshago, Rehago* era como encontrarme otra vez en *La casa del espejo*; al traspasar la puerta de cristal y toparme con tres enormes torres, como tres enormes faros, me sumergía en un imaginario simbólico teatralizado y lleno de metáforas. La invitación a subir y bajar largas y estrechas escaleras de caracol para llegar a una plataforma circular rodeada de espejos era como quedarme reflejada, era como mi matriz simbólica o ese estadio del espejo lacaniano que nos hace comprender nuestra identificación ...a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen¹⁵.

¹⁴ Op. Cit, p. 72.

¹⁵ LACAN, J., *Escritos*, Tomo 1 en *De nuestros antecedentes. El estadio del espejo como formador de la función del yo*, Siglo XXI, Méjico, 2003, p. 87



Hanna Höch, *Liebe*, 1926

Del placer de buscar los conceptos a través de los significados de las palabras y de las cosas, del sentido de imprimir en su desdoblamiento.

Grabar que en su acepción etimológica significa *dibujar algo sobre una superficie, con incisiones*, sería como dejar un recuerdo, una impresión, un rastro, y la primera acción que uno intuye al dibujar algo es una huella mnemónica o perceptiva, una cualidad subjetiva. Imprimir impresiones tiene que ver con los sentidos y sonidos; **imprimir** incisiones nos lleva al acto mecánico de la primera acción, a la permanencia material del dibujo como exponente del pensamiento del hombre.

Recordar las primeras incisiones sobre cuerpos duros -piedras, maderas, metales- los primeros sellos o cilindros sobre arcilla blanda, o las plantillas que las civilizaciones neolíticas usaban como procedimientos rudimentarios para reproducir sus mitos y sus ritos o para decorar cerámicas o tejidos, recordarlos, es retroceder en el tiempo y constatar el nacimiento de la imagen. Estas huellas rudimentarias y esquemáticas introducen paulatinamente en el devenir histórico las primeras imágenes codificadas. La revolución del grabado nos ha permitido obtener muchas copias idénticas de la misma imagen, imagen múltiple vehiculada hacia

su principal motor: el libro *...Primer objeto trasmisor de conocimiento y de democratización icónica, el antecesor de todos los modernos medios de masas*¹⁶

Si las impresiones atañen a los sentidos, esas otras impresiones vinculadas al grabado y su estampación nos lleva a las **estampas** y nos remiten a las huellas, huellas de tinta indeleble trasladadas al papel para hacer tangible una imagen. Muchos pensamientos han inundado nuestras mentes y han sido a lo largo de los siglos la fuente inagotable del saber. Infinitas han sido las preguntas, que en este camino hacia la experiencia compartida en el campo del arte, han ido definiendo la base de mi investigación. Las palabras que como recorrido encabezan el conjunto de esta reflexión son para mí índices conceptuales que intentan revelar una acción creativa de libertad, la misma con la que nos enfrentamos siempre en el hacer y estar en el arte. En este sentido la impresión ha tenido para mí muchos ecos, me ha llevado a entender otras cosas, otras señales, otras huellas.

Siguiendo los hilos del concepto de imagen impresa como apropiación, como transformadora a lo largo del tiempo de los mecanismos de la representación, apuntar caminos ya explorados de algunas de las estrategias creativas de la vanguardia, como referente explícito a textos e imágenes impresas que serán la base de lo que se ha definido como *collage*, y en este sentido hablo de imagen impresa como referente, desde propuestas artísticas que han sabido construir una obra utilizando elementos de carácter mediático, capturando y seleccionando imágenes de libros, revistas, periódicos. Podríamos citar aquí como emblemáticas las novelas collage de Max Ernst, los collages de Hanna Höch, o los carteles de Raoul Hausman, como podríamos citar también la pasión por la tipografía de la vanguardia rusa y su experimentación gráfica con pequeñas ediciones de libro de artista, carteles, o la introducción de estos elementos gráficos en la pintura. Si por extensión pensamos que una obra de arte existe en relación con otras que le preceden, nos encontrarnos otras propuestas que basadas -desde un espíritu crítico e

¹⁶ RAMÍREZ, J.A., *Medios de masas e historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, p.18.

irónico- en las imágenes impresas y en las teorías pioneras de MachLuhan sobre el mensaje de los medios, construyeron la base temática y formal de muchas de las obras de Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi. Desde otra perspectiva nos parece importante nombrar aquí al grupo Fluxus por la importancia que los medios de impresión, no solo como función comunicativa de sus eventos y acciones performáticas, sino que integrada en sus ediciones de objetos y libros era la base conceptual de sus poesías visuales.

Otro de los problemas que se desprenden de la reproductibilidad es el concepto de *autoría*. Las deducciones de Benjamin sobre la dicotomía entre la noción de *original* o *reproducción*, al reflexionar sobre el sentido de *autenticidad* o de *aura* que se desprende de un supuesto original, es un tema controvertido en la perspectiva histórica. Tal vez perdimos el *aura* pero se abrieron puertas y por las aberturas casi siempre se filtran corrientes de aire fresco que no solo nos llevan a plantear opciones críticas sobre la noción de *autor* y de *originalidad*, sino que nos envuelven y nos sumergen en los cambios operados en la misma estructura dominante de la representación, es decir que el modo de producción de los signos afecta a los procesos mismos del conocimiento. *El ojo es más rápido captando que la mano dibujando:*¹⁷ esta frase nos transporta en el tiempo a la importancia del descubrimiento de la fotografía que procesada como litografía offset puede reproducirse masificadamente. Benjamin hacía estas observaciones desde un pensamiento socializador de copias sin límite como potencial transformador de la cultura. La reproducción mecánica liberaría a la obra de arte de su exclusividad y privilegio; en la forma de copias ilimitadas, perdería su función aurática ligada al ritual, y el reclamar la copia autentica no tendría significado. Creo que estas reflexiones pertenecen a un romántico inmerso en la revolución crítica de la cultura como transformadora social; lejos de ser una reflexión en el vacío su pensamiento ha dejado huella en la teoría y en las obras de algunos artistas que luego veremos.

¹⁷ BENJAMIN,W., *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, Discursos. interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989, p. 19

De la autoría. Yo no lo hago, lo miro. Lo descontextualizo para darle una nueva idea. De la capacidad de interpretar o traducir la experiencia de la realidad destacaríamos la sagacidad de Duchamp y su actitud crítica frente a la copia: su *Fontaine*. Un objeto múltiple transforma su función de urinario en imagen particularizada, saliendo así del vasto campo de la copia a la entronización de objeto de arte original ...*el procedimiento de la apropiación hunde sus raíces en la historia, ...con el "ready-made" que representa su primera manifestación contextualizada, pensada en la relación con la historia del arte. Cuando expone un objeto manufacturado (un portabotellas, un urinario, una pala de nieve) en tanto que obra mental, Marcel Duchamp desplaza la problemática del "proceso creativo" poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: "darle una idea nueva" a un objeto es ya una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra "crear": es insertar un objeto a un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato*¹⁸

Es verdad que analizando estas experiencias nos alejamos del concepto de estampa como grabado de creación; no es una exclusión, es otra posibilidad de centrar la mirada en otros usos o traducciones de la imagen impresa, es como si llegáramos al principio de lo que fue, a su reproductibilidad primera, a esos primeros tacos de madera que con su poder multiplicador dieron origen a la imprenta. Y si este hecho fue un hito revolucionario de nuestra cultura, lo que estamos viviendo ahora con el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales es otro hito de mayores dimensiones, y lo que ha motivado nuestra investigación en estos años ha sido la exploración de esas nuevas tecnologías de la impresión en el campo del arte. De la reproductibilidad a la copia, de la impresión como signo o índice de otras posibilidades de interpretación. Al analizar a través de las obras de arte sus contenidos como conocimiento, cada obra nos permite abrir los interrogantes que encierra y nos hace viajar a las proyecciones mentales y sociales que las han construido, a la creación de otras narrativas a través de ellas.

¹⁸ BOURRIAUD, N., *Posproducción*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007, p. 25

impresión expandida



Nancy Spero *The First Language*, 1981

Muros de papel. El cubo blanco rodeado de delicadas tiras de papel japonés, o esa necesidad de salir del espacio del marco, salir del segmento recortado que define con claridad los bordes a ese otro espacio tridimensional que abarca todos los ángulos. Impresiones en el muro son las representaciones que Nancy Spero explora, desde los arquetipos femeninos de las civilizaciones antiguas que dialogan con otros arquetipos modernos, buscando su voz a través de otras voces. Ella consciente de su mudez, quiere, explorando el espacio a través de las palabras y de la imagen, una respuesta urgente *...Decidí inspeccionar a las mujeres y a los hombres representando mujeres, no sólo para invertir la historia, sino para ver lo que significa ver el mundo a través de la representación de las mujeres ...Quería representarlas encontrando sus voces, lo que en parte reflejaba mi propio diálogo en desarrollo con el mundo del arte, que de algún modo tenía una lengua y al menos en una parte del lenguaje de ese mundo había un intercambio. Estoy hablando de igualdad y de una cierta clase de poder de movimiento en el mundo, y sin embargo, no ofrezco ningunas soluciones sistemáticas*¹⁹ ¿Habría encontrado la respuesta? Al menos nos ofrece una visión crítica y sutil de fragmentos de otras historias, historias de otras voces que han sido torturadas o violadas, de aquella noticia archivada que pasó al olvido. Y el poder del espacio para impregnar al espectador y hacer de su mirada un movimiento activo, es lo que nos propone.

¹⁹ AAVV., Nancy Spero en *Artis' s Writings*. Phaidon. New York. 2001, p. 118.

Recuperando la plantilla para dar forma a esas figuras de la representación y del lenguaje hace de la impresión manual un mapa de signos. En ese *hacer y deshacer* extrayendo diversas fuentes *rehace* un cuerpo lleno de asociaciones simbólicas cuestionando la utilización del cuerpo femenino en una cultura dominada por el hombre.

Libros de metal, palabras serigrafiadas, conceptos que exploran intervalos de tiempo en la vida de las mujeres. Mary Kelly define un espacio hacia el espectador para producir conocimiento, en una entrevista publicada recientemente con motivo de su primera exposición en nuestro país nos decía *...El arte produce conocimiento, que es muy importante para la vida ...Me preocupa que ahora el arte trate más de producir entretenimiento que conocimiento. Yo tengo la aspiración de aportar conocimiento al público*²⁰. A lo largo de su trayectoria concibe su trabajo como un proceso en curso de análisis y visualización, buscando relaciones afectivas con el espectador a través de la configuración visual de objetos y textos. Un trabajo conceptual y diarístico que encuentra un espacio donde una cierta parodia de lo femenino es posible y también el placer del juego *...La idea de vejez es interesante en una comunidad de mujeres ...el placer erótico, cosas que la mujer comparte con otras mujeres ..cómo se visten ...Aquí fue cuando cambié de ser observadora a ser oidora, escuchadora y formulé más claramente el tema de esta visión tan cambiada*²¹. Libros de metal, páginas que se deslizan como objetos reales adquiriendo el tamaño y la forma del libro mismo. *Interin* (1984-89) palabras en latín que son intervalos de tiempo entre dos momentos. Maternidad y vejez. Palabras que nos reproducen, *Corpus* (el cuerpo), *Pecunia* (el dinero), *Historia* (la historia), *Potestas* (el poder) y que vehiculadas como categorías nos sumergen en los discursos que nos han reproducido, prolongando la exploración ya iniciada en una obra anterior *Post Partum Document* (1973-80). ella misma nos describe la intención de sus reflexiones en el prefacio al documento Post-Partum *...Aunque la historia de la madre es mi historia, el Documento Post-Partum no es una autobiografía (tampoco pienso que este libro sea una monografía de artista). Sugiere una*

²⁰ http://www.nodo50.org/tortuga/article.php3?id_article=4011

²¹ AA.VV. *Mary Kelly*, Phaidon, London, 1997, pág. 18

*interacción de voces: la experiencia de la madre, el análisis feminista, la discusión académica, el debate político.*²²

El contexto en el que se mueven tanto Nancy Spero como Mary Kelly es el Nueva York de los años 60 y 70 época de ebullición crítica que las hace participe de muchas reivindicaciones y luchas. Sin la obra y el pensamiento de estas artistas y otras muchas los estudios feministas en el campo del arte no serían posibles. Ellas tejen la cuna donde se mecen otras y otros de las generaciones posteriores. Y de esas otras generaciones nos gustaría citar aquí el trabajo de Barbara Kruger y el de Felix González Torres. Posters, fotografías e instalaciones son los recorridos por la obra de Barbara Kruger contruidos a partir de fragmentos recortados, de imágenes y textos impresos, de apropiaciones que exploran una nueva iconografía, interrogándose sobre esos mensajes mediáticos enmascarados que construyen falsas identidades ¿ Y cómo desprendernos de todos esos mensajes que día a día mediatizan nuestras mentes? Solo desde una actitud crítica podemos ayudar a deconstruirlos y ella sería un ejemplo, al dirigir la mirada hacia el consumo de todo lo consumible, a esa voracidad sin límites en la que estamos sumergidos. A través de sus obras y de sus escritos reflexiona sobre la sociedad de su entorno: *Compro, luego existo*. Sus textos también plantean con sagacidad otras señales, aquellas que rodean al arte y al artista, a las actividades de las que tenemos que rodearnos para hacer posible nuestra producción artística *...somos al mismo tiempo secretarios, maquetadores, oficinistas, carpinteros y profesores. A veces nuestras ocupaciones informan nuestra obra y viceversa. La enseñanza, por ejemplo, siendo un proceso colectivo dentro de las jerarquías educativas y académicas, interviene en la producción de los objetos culturales. Las escuelas de arte producen artistas y, a su vez, cada uno de estos produce arte. Todo es trabajo ...El dinero habla. Pone en marcha rumores sobre carreras y complicidades y dice las tragedias y los triunfos de nuestra vida social. Hace arte*²³.

²² Mary Kelly. *Post Partum Document*, Berkeley: University of California Press; Vienna: Generali Foundation, 1998

²³ KRUGER, B., *Mando a distancia*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 221

La primera vez que me topé con una exposición de Félix González Torres a principios de los noventa en una galería neoyorquina me quedé cautivada. Eran impresiones, una pila de litografías offset cuya representación -el mar- dialogaba desde el suelo con otra pieza de pared a pared que a modo de secuencia reproducía el cielo. Dos puntos negros nos descubrían el vuelo de dos pájaros hacia una nube blanca. Esa desnudez sólo de papel como concepto de instalación despertó en mi muchas inquietudes compartidas. Es difícil plantear una obra tan sutil con pilas de litografías sin límite de copias y hacer de ellas objeto de regalo hacía el espectador *...un trozo individual de papel tomado de una de las pilas no constituye la "pieza" en si misma, pero en realidad es una pieza. Al mismo tiempo, la suma de muchas piezas de papel idénticas es la "pieza" pero no del todo, porque no hay pieza, mas bien, lo que hay es solo una altura ideal de piezas sin limite.* Al preguntarle en que espacio de reflexión se mueven sus obras él nos dice, *...Quizás entre lo privado y lo público, entre lo personal y lo social, entre el miedo a la pérdida y la alegría de amar, de crecer, de cambiar, de convertirse siempre en algo más, de perderse a uno mismo lentamente y, después, partir de cero para irse llenando de nuevo. Necesito al observador, necesito la interacción del público. Sin el público, estas obras no son nada, necesito al público para completarlas. Le pido que me ayude, que se haga responsable, que pase a formar parte de mi trabajo, que se una.*²⁴

De lo público a lo privado. De lo privado a lo público. Envueltos en el cenit de la reproductibilidad la imagen impresa vuela mas allá de lo que Benjamin intuía en los años treinta, inmersos en lo que definen como sociedades de la información, nos envuelven otros velos mucho más poderosos e inquietantes, la red de redes, esa telaraña mundial que hace de su condición mediática y universal una cartografía interminable. Antoni Muntadas en su célebre frase editada en diferentes idiomas a modo de pegatinas, carteles y postales: *Atención, la percepción requiere implicación*, nos dice que puede haber muchas lecturas de una misma cosa y nos implica como espectadores a que asumamos una mirada crítica no solo ante lo que le presenta un artista, sino también ante la realidad y lo que le explican los medios. El contexto de la esfera pública

²⁴ SPECTOR, N., *Felix Gonzalez-Torres*, Catálogo exposición CGAC. Santiago de Compostela, 1996. p. 57-58.

en la obra de Muntadas es importante y nos interesa su actitud crítica al traducirnos y presentarnos su lectura de los medios, su capacidad para mostrarlos desde el arte, aquel mensaje, aquella imagen publicitaria, aquella noticia de televisión, son capturadas y en ese deshacer para volver a rehacer traducidas simulando los mismos dispositivos en los que fueron encontradas. Todas esas imágenes impresas son llevadas al espacio de la galería, del museo o de la ciudad y a modo de instalación nos vuelven a pedir: *Atención, la percepción requiere implicación.* Y siguiendo con el tema destacaremos su respuesta al preguntarle *...¿Usted cree que una obra en el momento que es exhibida termina como proceso? No, yo creo que la obra vive mientras haya una audiencia. Hay un libro mientras alguien lo lee. Hay una obra mientras alguien la mira. Hay una música mientras alguien la escucha. Yo creo que la obra no tiene actividad. Yo creo que las obras son mas, artefactos, que deben ser activados y mientras hay alguien que los activa, tienen vida.*²⁵

Arte y vida ¿Como separar ese hacer que me impregna y hace que mueva los hilos de mi experiencia? Este ha sido un paseo para explicar una parte de la investigación que vengo desarrollando desde hace algunos años, para intentar explicar los conceptos que la rodean y nombrarla: IMPRESIÓN EXPANDIDA, por su voluntad de expandirse hacia otras disciplinas, otros espacios, otros modos de ver e interpretar que no son los ya conocidos en su tradición; no para descartar esa tradición, si no para rescatar algunos de los conceptos que encierra y experimentarlos desde un contexto contemporáneo. En un ensayo maravilloso y sagaz sobre el lenguaje de los nuevos medios digitales Lev Manovich nos introduce en el análisis de de esos nuevos medios y en su dependencia de los que le preceden *...la estrategia vanguardista del collage como el comando de "cortar y pegar", la más básica de las operaciones que uno puede efectuar con los datos digitales ...empleo la palabra "objeto" para reactivar el concepto de experimentación de laboratorio que puso en práctica la vanguardia de los años veinte ...los artista de vanguardia rusos y alemanes ...en lugares como Vkhutemas y la Bauhaus cuando exploraban los nuevos medios de su*

²⁵ http://www.replica21.com/archivo/articulos/k_l/351_leon_muntadas.htm

*tiempo, que eran la fotografía, el cine, las nuevas tecnologías de impresión y la telefonía.*²⁶

Y de ese indagar en el arte desde el preguntar para descubrir y generar conocimiento y compartirlo, experimentar esos nuevos lenguajes complejos y específicos, que nos lleva a la impresión digital y desde ese marco cuadrado y transparente que es la pantalla, desarrollaremos todas nuestras operaciones hasta llegar a las impresiones. Con ellas entramos en el reino de las copias perfectas, en las que no hay pérdida de calidad porque no hay materia física que pueda desgastarse; cada documento impreso es su propio original, es: la imagen reflejo de su matriz binaria. Hemos perdido la fisicidad de la materia para entrar en el lenguaje del código. Una ventana, dos ventanas, tres ventanas o esa inmensa posibilidad del plano contra plano de la interfaz de usuario. Esa nueva máquina que se suma a las ya conocidas, una impresora de usuario, un plotter, un proyector, son sólo máquinas eficaces y rápidas y si no la activamos con un ordenador a través de un software no son nada. Investigar para entender sus mecanismos y el lenguaje que de ellos se deriva es una tarea apasionante sobre todo cuando descubres todas las posibilidades que te ofrece. Y es otra vez el hacer, deshacer y rehacer, experimentar para llegar al conocimiento de las cosas y crear pensamiento. Algunos artistas han entrado de lleno a investigar el lenguaje de estos medios, bien desde la impresión hacia la instalación, como nos muestra la obra del artista austríaco Peter Kogler²⁷, o desde el dibujo vectorial hacia la animación y de ésta a la impresión, como libro de artista acompañado por un proyecto compilado en un *dvd* del artista suizo Yves Netzhammer²⁸, o bien artistas que desarrollan su propio software como creación (software-artist), el *Autoshop* de Adrian Ward²⁹ parodiando el extendido Photoshop de la compañía Adobe, deconstruyendo sus herramientas y proponiéndonos usos irónicos hacia

²⁶ MANOVICH, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2005, pp.15 y 59.

²⁷ <http://www.kogler.net>

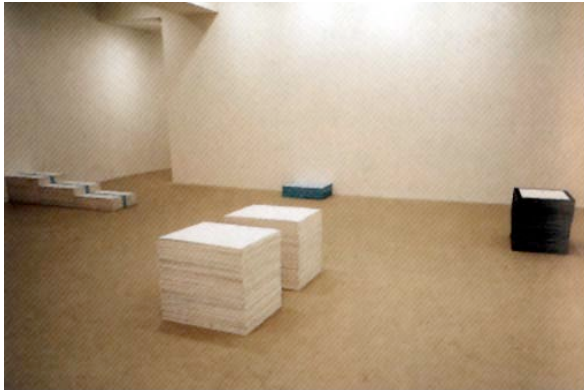
²⁸ NETZHAMMER, Y. Helmhaus, Zurich, moderne Kunst Nurmberg. Zurich, 2003.

²⁹ <http://www.adeward.com/wiki/default/read/home>

nuevas creaciones. O todos los trabajos de otros muchos artistas que como metalenguaje han utilizado la propia estructura de la máquina.³⁰

De la desaparición. De esas metáforas que a través del pensamiento de Virilio me rozan. De ese miedo a lo otro, a lo que no conocemos. Hay un fantasma que nos persigue siempre en el mundo de las copias perfectas, un interrogante ¿Y la durabilidad? Creo que aquí topamos con un tema estrella de la mercantilización del arte. Los miedos y las dudas a que nuestra inversión desaparezca es el mal endémico de la humanidad ante lo nuevo. Yo les gritaría que crean en el arte que no importa el medio si lo que les ha seducido es la obra y si la obra es de arte digital que no teman. Nos encontramos ante el paradigma del deterioro y del tiempo y sin embargo ante estos factores se nos ofrece la posibilidad de volver a obtener el mismo original sin pasar por su restauración ¿O acaso no podemos contemplar hoy los dibujos al carbón de Rembrandt o de Goya conservados en condiciones optimas en los gabinetes de papel de los museos? ¿Y los pasteles de Odilon Redon? Polvo de carbón y de pigmento fijados con goma laca. Sabemos de su resistencia al tiempo porque llevamos siglos de experiencia con ellos y hemos investigado las formas de conservarlos. En el arte digital solo tenemos medio siglo de existencia y la velocidad en la investigación de los dispositivos de archivo y su seguridad, al igual que en los soportes de impresiones, es cada vez mas fuerte. Y toda investigación requiere un riesgo.

³⁰<http://www.ub.edu/pintura/imarte/esp/index.htm> En este sentido puede consultarse el artículo de Eloi Puig LA AUTOREFERENCIALIDAD EN EL ARTE. El Metalenguaje en el medio Digital , investigador del equipo del proyecto de investigación I+D *Impresión expandida*.



Felix Gonzalez Torres vista de exposición en la Andrea Rosen Gallery NY., 1990

Toda producción artística desde una investigación veraz, debe producir sentido y ese sentido en la obra de arte también produce subjetividad; desde ese deseo de conocimiento, desde la imaginación como intuición, producimos significados moviéndonos en los diferentes códigos de representación que nos acompañan. Los códigos del cuadro y su delimitación. Otros códigos como fragmentos. Otros espacios sin límites. Para Félix González Torres es importante que su obra cree sentido entre el artista y el espectador, y esa actitud, esa decisión no es solitaria; él mismo nos comenta que sin la lectura de autores como Benjamin, Barthes o Foucault, su obra no habría sido posible, de la misma manera que también nos cita la importancia que las obras y reflexiones de determinadas artistas de la generación que le precede y del contexto en el que se producen, como Barbara Kruger, Cindy Cherman o Sherrie Levine *...No habría sido capaz de hacer determinadas obras, de llegar a determinadas posiciones. Algunos de sus textos e ideas me dieron una cierta **libertad de visión**. Estas ideas me ayudaron a **llegar al placer a través del conocimiento**, y a una cierta comprensión de la forma en que está construida la realidad, de la manera en que el yo se forma en la cultura, en que el lenguaje tiende trampas, y de las fisuras en la narrativa clásica, en las que el poder se puede ejercer³¹. Apropriadonos del pensamiento que el propio Barthes en*

³¹ Op. Cit. p 33

sus reflexiones sobre *La muerte del autor* (1968)³² planteaba, aludiendo a estas cuestiones, creamos o producimos a partir de un tejido que ya existe compuesto de esas innumerables *citas* que son fuentes de nuestra cultura, y de esa muerte del *autor* de la que nos habla nace el *lector* como *espectador* y en el caso que nos ocupa la implicación del espectador como partícipe de la obra de arte.

La misma frase de Muntadas en sus infinitas reproducciones, esa *Atención, la percepción requiere implicación*, es una llamada hacia el espectador, un mensaje que pide nuestra participación; es indudable que esta frase encierra también el compromiso ético de hacer arte políticamente, de estar atentos a esa percepción crítica desde la esfera pública en la que nos movemos. Y su obra vive mientras hay una audiencia receptora que la escucha. De la misma manera a Benjamin le hubiera encantado escuchar el mensaje que González Torres desde su obra le brindaba: llevarse esa litografía offset sin límite de copias como regalo y ver cumplidas sus lúcidas reflexiones sobre la democratización de la cultura a través de la reproductibilidad.

Muchas han sido las obras que a lo largo de mi experiencia en el arte han suscitado mi atención en ese *vis a vis* entre vida y obra. Mi pensamiento crece escuchando otras voces, y aquí he intentado poner mi voz a través de los pensamientos y las imágenes que me acompañan. Mis obras como metáforas de mis deseos. Como espejo que al reflejarme me lleva al otro lado y me sumerge en el pensamiento del otro, en ese ser otro y uno, cuando a la obra la dejas ir y deja de ser mi obra para ser otra cosa; una acción solitaria compartida.

³² <http://maxicrespi-literal.blogspot.com/2005/04/roland-barthes-la-muerte-del-autor.html>



Alicia Vela *MU*, 2003. Vista de la intervención en la carretera de Belzig (Berlín)

MU es el enunciado y el título de toda la serie. El significado de esta palabra en japonés es: nada o el vacío. Este significado marca el sentido de las imágenes. Sería como andar en tinieblas y adivinar la dirección ¿Cuántas veces nuestro pensamiento se mece en la dualidad? Dualidad como reflejo de incertidumbre.

La idea de este trabajo funciona como una serie de cuatro secuencias para tres lugares. La primera secuencia vinculada al origen y al nombre es narrativa. La espectadora en su doble reflejo mira ensimismada dos libélulas que vuelan en direcciones opuestas ¿Cuál es la dirección? La segunda y tercera secuencia anuncian el vacío. No hay narración, la carretera de Fuendetodos como paisaje de Baitz. El paisaje dentro del paisaje. En la cuarta secuencia no hay certezas sino un movimiento circular de ir y venir y volar hacia ninguna parte como las moscas. La imagen como mensaje tautológico de la idea y el concepto de **en route**: the road.³³

³³ Texto publicado en el catálogo *En Route*, proyecto europeo itinerante: Zaragoza, Berlin, Lodz. Ed. Kunstflug e. V. Land Brandenburg, 2003. p. 30-41.

