

► **FRICCIONES DE LO VISIBLE Y OPERACIONES IMAGINANTES**

▷ Teresa Marín García. *Universidad Miguel Hernández*

No es lo que la imagen muestra lo que más importa, sino lo que abre.
(Soto Calderón, 2023, p. 116)

En el dominio del arte la imagen piensa por delante del pensamiento, nos dona materias pensantes. (Cangi, en Vauday, 2008, p. 9)

Fracturas de lo visible y mecánicas de la visualidad contemporánea

Lo visible se refiere a aquello que se puede ver (RAE, 2022). Una afirmación que sugiere múltiples condicionantes y limitaciones que intervienen en nuestra capacidad de ver y pensar la realidad. La visibilidad no se limita solo a las cualidades sensibles o físicas de lo que pretendemos ver o de quien mira. Vemos influidos por lo que creemos y sabemos, reflejo de nuestro contexto sociocultural. Así, cada época construye sus parámetros de visualidad, que afectan tanto a lo que se ve como a la articulación de los factores que intervienen en la génesis de las imágenes y que terminarán por identificar a su tiempo. Estos aspectos se encuentran en permanente mutación, sometidos al devenir del tiempo y vinculados a los descubrimientos y acontecimientos que van surgiendo. Un entramado de relaciones e interdependencias que conforman un ecosistema dinámico de lo visible. De tal modo que los rasgos visuales que en algún momento resultaron novedosos y extraños, o difíciles de ver, pueden llegar a ser exitosos y distintivos de una época. Un éxito que en muchos casos puede devenir en norma, cristalizándose en formas hegemónicas, estereotipos o clichés formales y de interpretación. Por ello, la génesis de las imágenes siempre es un proceso de fricción y tensiones, en el que lo visible está en constante precariedad y cuestionamiento, exponiendo la capacidad creativa de lo frágil.

Las transformaciones relevantes socioculturales y tecnológicas, aunque parezcan emerger de forma abrupta para el gran público, son el resultado de lentos desarrollos que se van fraguando de modo imperceptible a través de procesos llenos de dudas, tentativas arriesgadas, errores y aciertos imprevistos. Un buen ejemplo de cómo suceden estas transformaciones de la mirada es el desarrollo del conjunto de teorías y descubrimientos científicos surgidos a lo largo del siglo XIX, entre ellos el estereoscopio, o la invención

de la fotografía. El conjunto de todo ello supuso una importante quiebra de los modelos de visión imperantes en occidente desde el renacimiento, contribuyendo a instaurar las bases que provocaron los cuestionamientos y rupturas del arte contemporáneo. En este contexto los/as artistas asumen un lugar relevante en la evolución de la transformación cultural, proponiendo nuevas formas que abrían la posibilidad a nuevos modos de ver (Berger *et al*, 2000/1972) y entender el mundo.

Siguiendo la evolución de las imágenes mecánicas, sin duda el surgimiento de la tecnología infográfica podría considerarse el factor más perturbador en la transformación de la visualidad contemporánea reciente. La generación de imágenes digitales, provoca una fractura de las relaciones tradicionales “entre el observador y los modos de representación” (Crary, 2008, p. 15), instaurando nuevos espacios visuales ubicuos y fabricados, ajenos a las lógicas miméticas de los medios analógicos. En el proceso del desarrollo técnico electrográfico se produce un desplazamiento crucial de la percepción óptica del ojo humano a la generación de imágenes cada vez más abstractas producidas por “bits de datos matemáticos”. Como Crary analizó ya en 1990 estos desplazamientos se habían iniciado en el siglo XIX en un progresivo proceso de subjetivación de la visión a través de una percepción cada vez más autónoma y desvinculada de los referentes externos. Fenómenos que influyeron tanto en una creciente abstracción de las imágenes, como en la conformación de la cultura visual de masas, provocando un cambio profundo de las reglas de juego de la visualidad.

Un ejemplo aplicado de estos procesos de desarraigo y emancipación de la visualidad podría ser el uso de imágenes técnicas que hizo en sus obras el cineasta experimental Harun Farocki y que Ehmman y Eshu resumieron en las siguientes tipologías: imágenes operativas, imágenes protésicas, imágenes de vigilancia, imágenes de datos, imágenes estadísticas e imágenes gráficas. Farocki utilizó estas imágenes en su trilogía *Ojo/Máquina* (2002-2003), donde se planteó analizar “el nuevo régimen de la imagen operativa” (en Farocki, 2013, p. 302). Esas películas son “artefactos” que tratan de mostrar los mecanismos de las tecnologías de visión autónoma. Para ello trabajaba con imágenes que no habían sido generadas para los ojos humanos. Por ejemplo, con imágenes que muestran acciones de rastreo, reconocimiento y persecución de un blanco, haciendo que el espectador se transforme en un técnico de guerra. Interrogándonos así sobre el estatuto y la ética de las imágenes.

Los avances técnicos que han permitido la generación de este tipo de imágenes digitales y autónomas se han desarrollado de forma simultánea a una progresiva aceleración de la vida y del sistema capitalista. Una combinación de factores que provoca complejas interdependencias entre visualidad autónoma, alienación y control de los sujetos, priorizando todo ello métodos cuantitativos y estadísticos para homogeneizar y normativizar

múltiples aspectos de la existencia. Procesos de abstracción y desplazamientos de la fisicidad que facilitan la “datificación” y la “objetualización” de las formas de vida. Aspectos que contribuyen a la desatención o vulneración de los equilibrios vitales y parecen abismarnos a un futuro distópico (Servigne y Stevens, 2020).

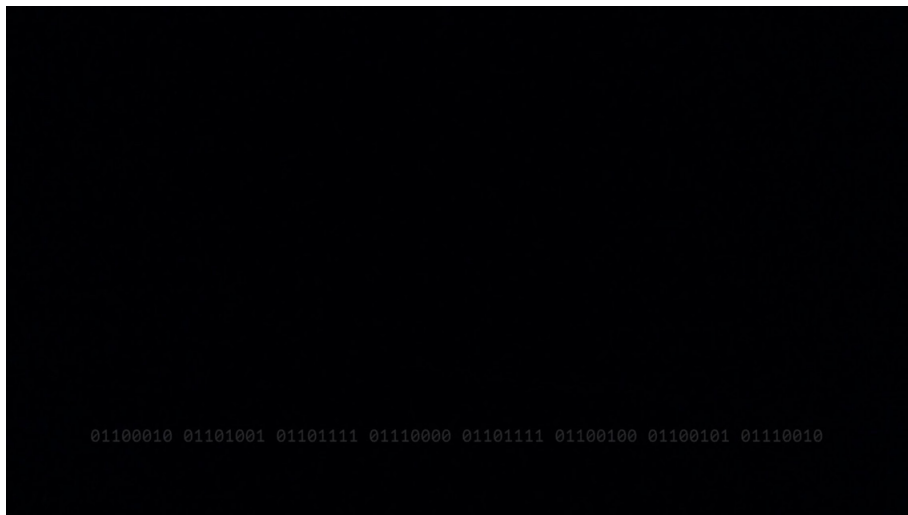


Figura 1. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6' 18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

En relación a la cuestión de la aceleración tecnológica y sus repercusiones para la vida contemporánea y futura, el artista y tecnólogo, James Bridle denomina a los tiempos actuales una *nueva edad oscura* (2020). Este autor plantea la falta de sincronía entre la radicalidad de los cambios que se están produciendo y la dificultad de transformar nuestra percepción de lo que acontece. Sin darnos cuenta, de modo ingenuo, optimista y voluntario, cada vez delegamos más capacidades humanas, tareas y funciones al “pensamiento computacional” de las máquinas, lo que nos hace más dependientes de ellas,³ como denuncia también Éric Sadin (2020). Ambos autores alertan sobre las aplicaciones que las nuevas tecnologías están teniendo en todos los campos de la vida. Ambos ponen la atención en señalar fricciones y peligros:

3 Cuestiones de dependencia y autonomía que sugieren una actualización de la dialéctica del Amo y el Esclavo que ya planteaba Hegel en 1807 (2006). En esa lógica, el Amo domina al esclavo, y el esclavo “trabaja”: El amo se mantiene ocioso, mientras el esclavo se realiza por el trabajo. El Amo se convierte así en una “cosa” ociosa. Actualizando esta dialéctica, el peligro de confiar de forma acrítica en la máquina para que trabaje y “piense” por nosotros posibilita un proceso de “cosificación” de los humanos.

tecnologías que más allá de aumentar nuestras capacidades, las están determinando y dirigiendo activamente. Por ello, alertan sobre la necesidad de reaccionar, adoptando una actitud crítica y consciente.⁴ Bridle propone la necesidad de una “alfabetización sistémica” que fuera más allá del uso funcional y de la comprensión de los entresijos del funcionamiento del sistema y que atendiera sobre todo al contexto y a las consecuencias de nuestras acciones. Es decir, tratar de entender no solo el funcionamiento del uso de los datos (lo visible), sino también el metadato (múltiples aspectos invisibles de sus mecanismos y fines).

En relación al uso de tecnologías digitales, conviene seguir recordando que lo digital no es inmaterial, que la nube solo es una metáfora, no muy buena y poco cierta, como se advierte desde múltiples ámbitos y disciplinas (Finn, 2018; Bridle, 2020; Parikka, 2021). Lo que es inmaterial es el “espacio visual fabricado” en el que se generan y conforman las imágenes, así como su circulación y sus formas de intercambio o transacción (deseante y económica). Estamos tan enredados en todo ello que nos falta distancia para ver con claridad.



Figura 2. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6' 18". Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

4 Mientras se última este capítulo se celebra el 1 y 2 de noviembre de 2023 en Reino Unido la Primera Cumbre mundial sobre inteligencia artificial, en la que participan 28 países para debatir sobre los riesgos de la IA, así como maneras de poder regularla. Fresneda, C. (2023, 30 de octubre). La primera cumbre mundial sobre el desafío de la Inteligencia Artificial. *El Mundo*. Recuperado el 30 de octubre de 2023, de <https://www.elmundo.es/papel/futuro/2023/10/30/653fdac9e85ecef34a8b45ae.html>.

Los momentos de crisis suponen desacoples que abren grietas. Hacen emerger potencias (sean positivas o negativas) que se encontraban ocultas. Ante el actual escenario de gran crisis sistémica, en el que parece que solo “podemos ver clausura” se hace necesario pensar sobre los mecanismos que pudieran abrir alguna posibilidad de supervivencia. Frente a ello, Servigne y Stevens (2020) apelan al duelo y la imaginación como respuestas ante el colapso. Otros autores y autoras, de diversos campos del saber recurren también a la imaginación, como instancia y fuerza colectiva necesaria para pensar y accionar futuros posibles (2020; Bridle, 2020; Finn, 2018; Rolkni, 2019; Soto Calderón, 2022).

Operaciones “imaginantes” desde el arte

Algunas prácticas artísticas contemporáneas de relevancia se asocian a la capacidad para señalar o hacer visible aquello que resulta difícil de ver. Con todo, consideramos que el interés de esta capacidad estriba en la potencia movilizadora y transformadora que se genera al abrir canales para la comprensión sensible de la realidad. Estos procesos comunicativos de la sensibilidad, cuando se consigue que sucedan, fluyen de forma casi automática y parecen naturales a pesar de su complejidad. Los engranajes que los activan suelen estar alimentados por una suma de factores entre los que se destacaría el dominio del medio y una potente visión crítica y exploratoria, que combinados permiten proponer otros modos de ver y de hacer.

Esta capacidad de ofrecer alternativas a los modos de ver está estrechamente relacionada la potencialidad de la imaginación que se ha comentado en las premisas iniciales. Considerando estas cuestiones, el presente capítulo analiza algunas “operaciones imaginantes” desarrolladas para la configuración de imágenes generadas desde la práctica artística. Siguiendo este criterio se han seleccionado obras de arte contemporáneo que indagaron en los conflictos y límites de la visualidad como formas de cuestionar la realidad y proponer nuevas perspectivas y escenarios de acción.

Se toma el concepto *opérations imageantes* de Mondzain (2013), utilizado para referirse a las operaciones generadoras de imágenes. Conviene aclarar que se utiliza como traducción el neologismo “imaginante”, (no reconocido por el diccionario de la RAE) para evidenciar un significado específico próximo a lo mencionado por Mondzain. En francés existen dos verbos en relación a la idea de generar imágenes. Por una parte, “imaginer” que tiene su traducción en español con el término “imaginar”. Ambos comparten la misma raíz (“imago”) y su significado se relaciona con “representar en la mente la imagen de algo” (RAE), asociado a inventar, creer o pensar mediante imágenes. Pero además, en la lengua francesa existe también el concepto

“imager” derivado de “image”⁵ (imagen) que carece de un término en español para traducir su sentido específico que es “representar por medio de una imagen”, pero no en el sentido de ilustrar, sino que hace referencia a la producción de imágenes no necesariamente consciente por parte del sujeto. Por ello, y aunque etimológicamente lo más estricto sería utilizar “imageante”, finalmente se ha decidido utilizar “imaginante”, para diferenciar el carácter productor de imágenes respecto a otros términos derivados de imaginar⁶ reconocidos en español. Con todo, pensadores como Castoriadis, utilizan el término “imaginario” con matices cercanos a nuestro interés, considerándolo no “imagen *de*”, sino “creación incesante e indeterminada de figuras, formas e imágenes”, entendiendo lo imaginario como “lo que crea las condiciones mismas de su posibilidad” (Soto Calderón, 2022, p. 69). Por otra parte, esta misma autora en otro ensayo reciente, también emplea la noción de “operación” para referirse a la activación de “potencias críticas de las imágenes” (2023a, p. 23), considerando que las imágenes “son relaciones” cuya función operativa reside en la “realidad que instituyen” más que en la de “dar a ver”.

Partiendo de estas premisas se definen dos grupos de “operaciones imaginantes” a estudiar. Por una parte, operaciones de carácter sustractivo, que generan imágenes abstraídas, filtrando aspectos clave y desplazando la literalidad visual a otras realidades. Por otra parte, operaciones que producen roturas y quiebres en la realidad, como modos de cuestionar los límites establecidos y abrir otros modos de mirar. Ambos modos de hacer plantean relaciones conflictivas con la visualidad, cercana a su descrédito, pudiendo considerarse la mayoría de las obras que se analizarán como prácticas escotómicas⁷ (Hernández Navarro, 2006 y 2007), o de antivisión (Jay, 2007). Todas ellas plantean fricciones y tensiones con la visualidad en claves de visible-invisible (Derrida, 2000).

Sin intención de hacer una cronología de estas prácticas, se ha intentado priorizar en la selección de obras comprometidas con su tiempo que hubieran sido realizadas en periodos significativos de crisis de la visualidad, destacando los años de las primeras vanguardias históricas, los años 60-70, los años del tránsito de milenio, y la actualidad presente. En las obras e imágenes estudiadas en cada grupo de operaciones se han rastreado posibles resonancias entre ellas, proponiendo una aproximación relacional a modo

5 Traducción propia a partir de la definición del *Dictionnaire de L'Academie Française*: “IMAGER: XVI^e siècle, au sens de «représenter par une image». Dérivé d'image. Orner d'images, de figures, en parlant du style, du langage.”

6 Se prefiere “imaginante” frente a otros términos derivados de imaginar como “imaginario” o “imaginativo” que por su carga cultural se asocian a la producción de imágenes mentales, simbólicas, fantásticas o vinculado a lo mimético.

7 El término “escotómico” hace referencia “un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible” que se convierte en el nuevo “paradigma de saber” (Hernández Navarro, 2007).

de vínculos genealógicos entre sus apuestas formales, modos de hacer, planteamientos conceptuales y contextuales, explorando en sus posibles interdependencias.

El objetivo de esta investigación es preguntarse desde el presente por lo que esas imágenes hacen. Analizar el potencial de apertura, construcción de significados y sentidos estéticos que permiten articularlos en relación a los conflictos visuales de su tiempo, transformando los modos de ver y entender la realidad, para señalar problemas y proponer soluciones. En muchos casos, esas imágenes no se han agotado y siguen manteniendo potencias abiertas al sentido. Esas capacidades de resistencia y pervivencia también nos han interesado, como posibles indicadores de su potencialidad performativa e *imaginante*.

En el aspecto metodológico, se ha pensado *a través de* las imágenes, en los resquicios del hacer. Se ha tratado de aplicar un método rumiante, “volver sobre lo ya digerido” (lo ya conocido) dentro del cuerpo para “recorrerlo con preguntas nuevas” (Soto Calderon, 2023a, p. 12). Siempre que fue posible las obras han sido vistas en directo. La experiencia de la fisicidad es importante e insustituible. En muchos casos también se ha recurrido a los escritos o entrevistas audiovisuales de los propios artistas. Es decir, a escuchar y ver su voz y su relato, atendiendo a los pequeños detalles.



Figura 3. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Videoinstalación. Bandera bordada, mobiliario urbano y proyección de Vídeo, 6' 18"], Teresa Marín García, 2018.

En esta indagación de los aspectos que conformaron los modos de hacer de las imágenes también se ha prestado atención a reflexiones teóricas de otros campos de saber como la estética, la historia del arte, los estudios culturales y visuales, los estudios de los medios, la sociología, o la antropología prioritariamente. Entre los referentes teóricos que nutren esta investigación,

destacamos aquellos que planteaban enfoques de estudio ontológico de las imágenes (Deleuze, 2008; Vauday, 2009, Hernández-Navarro, 2006) y genealógico crítico (Mondzain, 2013; Soto Calderón, 2023a), también ensayos que prestaban atención a la política de las imágenes (Rancière, 2010, 2021). Todos ellos, intereses que se fueron conformando en el encuentro de lecturas cruzadas.

Se reseña, además que esta investigación tiene su origen en el *Proyecto Atopías* (Marín García, 2017), un proceso artístico personal en desarrollo desde 2007, que trata sobre malestares deslocalizados de las sociedades contemporáneas e indaga formal y conceptualmente en la articulación de estrategias de invisibilidad, explorando vínculos con estos temas. Muchas de las ideas trabajadas aquí inicialmente fueron intuiciones que acompañaron el proceso de generación de la videoinstalación, *Territorio Sensorial*, v1 (2017-18)⁸ y el proyecto nómada *Emergencias Cotidianas* (2018-2019) Marín García, 2022). A ellos corresponden las imágenes que acompañan este texto, y que no pretenden en ningún caso ser una ilustración sino un diálogo entre imágenes pensantes, contrapuntos, aperturas y líneas de fuga de las reflexiones expuestas.

Operaciones visuales sustractivas: Filtrar y abstraer

Agrupamos como operaciones visuales sustractivas, varios modos de generar imágenes que ejercen en relación a la visualidad una fuerza que podría calificarse como *push the envelope*. Una expresión figurada que traducimos como llevar las cosas a un límite tan extremo que supera lo posible hasta ese momento, de este modo, sin llegar a desbordarse, en su propia tensión acaba rompiendo el molde que la acogía.

Como marco teórico para el estudio de este tipo de operaciones se propone partir de algunas reflexiones de Deleuze, sobre la pintura y el hecho pictórico vinculados al concepto de *diagrama* (2007/1981). Para él todo “acto de pintar” surge de un caos o abismo, que implica atravesar una catástrofe para que pueda llegar a “salir algo” (p. 91). En su teorización del concepto de diagrama que emerge en este proceso, observa varias de sus características que pueden ser de interés para abordar aspectos de los límites de la visibilidad. La primera característica sería que el diagrama es la puesta en escena de un caos-germen, del que saldrá algo. La segunda característica se refiere a su esencia manual. Mediante “una mano ciega” que tiene sus propias reglas para “violentar al ojo” (p. 93) el pintor se libera de subordinarse a las imposiciones de lo visual. De este modo se facilita la función del diagrama de limpiar la tela de clichés. La última de las características que menciona Deleuze, tiene que ver con las “tensiones del diagrama”. Así cuando el diagrama “toma todo”, se aproxima al máximo al caos, como ocurre en muchas pinturas del

8 Sobre este proyecto ver: <https://www.teresamarin.cc/proyecto/territorio-sensorial-v-1/>

expresionismo abstracto, por ejemplo en la obra de Pollock. Por el contrario si la tensión del diagrama “se reduce al mínimo, tiende a identificarse al máximo con un orden pictórico” tendiendo a “reducirlo o sustituirlo por una especie de código” (p. 113), como sucede en la pintura abstracta. Pintura próxima a un espacio óptico puro. Pureza que podría asociarse como el resultado de un proceso de filtrado y sustracción.

Monocromías. La visión de la sensibilidad y la opacidad infinita

La monocromía es un gesto sustractivo o de minimización de información. Una operación visual que lleva al límite lo visible. La ilusión óptica del espacio desaparece, el cromatismo se lleva a su mínima expresión, permitiendo que los aspectos matéricos de las cosas se hagan más presentes. Lo óptico deja paso a lo háptico, lo táctil. La forma se aprecia por la textura matérica o por ligeros cambios en la dirección de las pinceladas con las que se depositó la materia en el soporte. Los monocromos a veces actúan como modos de camuflar las formas, haciéndolas indistinguibles del “fondo”, engañando al ojo. La articulación fondo-figura, es uno de los fundamentos básicos de la composición estructural de imágenes. Se asienta sobre un principio de diferencia que permite identificar elementos y de este modo hacerlos visibles. El monocromo quiebra toda la mecánica de visibilidad tradicional de forma extrema. Pero, a la vez, los monocromos, activan otras dimensiones, ahondando en lo espacial conectan con una idea de desterritorialización, que puede relacionarse con la posibilidad (ficcional) de algo infinito, como sugerían Deleuze y Guattari:

el universo se presenta en el límite como color liso, el gran plano único, el vacío coloreado, el infinito monocromo. (...). Es como un paso de lo finito a lo infinito, pero también del territorio a la desterritorialidad. Es en efecto el momento del infinito: de los infinitos infinitamente variados. (1999, p. 182)

Lo infinito sugiere una visión de enfoque lejano. En fotografía “enfocar a infinito” puede conllevar perder nitidez en la visión de lo cercano. Para conseguir una mayor profundidad de campo, es decir un mayor área enfocada, en un mayor rango de distancia, se realiza una combinación de operaciones: se calcula la distancia hiperfocal (distancia mínima a la que se debe enfocar), se cierra el diafragma lo más posible (se sustrae la luz para ganar nitidez) y se aumenta el tiempo de exposición (para compensar la ausencia de luz). Estas operaciones aparentemente formales pueden tener su correlato conceptual en relación a los límites de lo visible. Así, el tiempo sustituye a la luz para ganar nitidez y profundidad espacial.

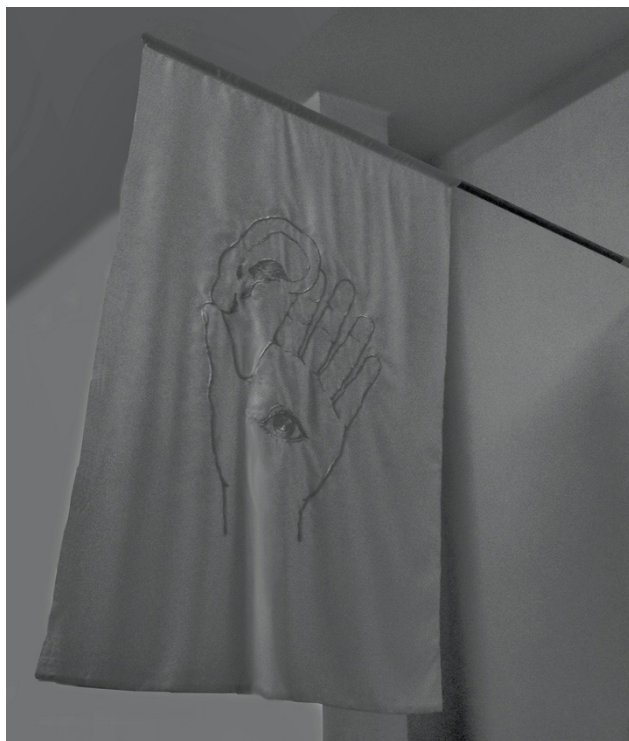


Figura 4. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Bandera bordada], Teresa Marín García, 2018.

La reducción más radical de la pintura son los cuadros monocromos, y de ellos, la opción más extrema son los que niegan los valores cromáticos limitándose a los extremos de blanco (luz) y negro (oscuridad). Como se sabe, los colores en sí no existen. El color de un objeto depende de las ondas electromagnéticas que refleja, es decir que no absorbe. En pintura se considera mezcla sustractiva a aquellas que se realizan mediante pigmentos matéricos. La síntesis de los tres colores primarios absorbe toda la luz, impidiendo cualquier reflejo. Tenemos entonces la opacidad total, el negro. La sustracción total de la luz. Considerando estas cuestiones, se analizarán varias obras que operan resistencias visuales sustractivas como modo de hacer presentes otras realidades.

El Cuadrado Negro (1913) puede considerarse una obra fundacional como operación generadora de imágenes en los límites de lo visible. Esta obra aunque no es un monocromo en sentido estricto, abrió la posibilidad de todos ellos. Malevich lo describió así: “El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado

= sensibilidad; fondo blanco = la «Nada», lo que está fuera de la sensibilidad” (en De Micheli, 1984, p. 388). Matiza que eso que expuso “no era un «cuadrado vacío», sino la percepción de la inobjetividad”, esa misma no-objetividad que le “empujó al «desierto» donde no existe otra realidad que la sensibilidad”. Así mismo, definió el suprematismo como “la supremacía de la sensibilidad pura” (p. 385). Algunas lecturas de esta obra lo han interpretado como “una estrategia de velamiento y ocultación, como una tachadura, como una presentación de la negación de lo visible. También como abstención, disolución, reducción, fin, principio, todo o nada...” Entre esta lista, enumerada por Hernández-Navarro, él opta por analizar, desde una perspectiva psicoanalista, la posible estrategia de tachadura (2006, pp. 89-90). Así, la entiende como “una pintura” que es “un intento de presentar una imposibilidad, un velo, un telón”⁹ (p. 90), un eclipse que oculta e impide ver. Sin embargo, los textos de Malevitch más que hablar de algo que oculta, parece ser algo que desvela. Decía: “El suprematismo es el arte puro reencontrado, ese arte que, (...) se ha vuelto invisible, oculto por la multiplicidad de las «cosas»” (p. 387). Su búsqueda se hallaba en un plano distinto de la realidad visible, el arte que le interesa se ha vuelto invisible, necesita generar un desierto para reconectar con la sensibilidad, ya no quiere “seguir ilustrando la historia de las costumbres” ni tener otras servidumbres, para poder ver otras posibilidades en la pintura misma. Su búsqueda (espiritual y mística), conecta con una resonancia primitiva: “el cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los «signos» del hombre primitivo, que (...) no quería ilustrar, sino representar la sensibilidad del «ritmo»”. Esta obra fue expuesta en la *Última exposición futurista: 0.10*, entre dos paredes en el ángulo superior, que era el lugar tradicional para los iconos en las casas de los creyentes rusos. Estos pequeños gestos son relevantes. El cuadrado negro es un pliegue conceptual. Sustituye a la realidad y a la religión. Es un “tercer ojo”. Es un icono (iconoclasta). Es un portal espacial hacia la sensibilidad pura. Es un pequeño infinito.

En 1947 Yves Klein, pintó sus primeros monocromos, de varios colores. Cada color tenía para él sus propio significado matérico-conceptual-espiritual. En 1956 con ayuda de un químico crea y patenta su azul IKB (International Klein Blue). Aun siendo interesantes estos trabajos no nos detendremos en ellos. Daremos un pequeño *salto al vacío*, recogiendo el guiño ficcional que el mismo Klein performó con su acción y su fotomontaje de 1960.¹⁰ Considerando que la reducción más radical del espacio es el vacío, proponemos un pequeño análisis de *Le Vide*, considerándolo como forma extrema del espacio monocromo extendido. En 1958, en la Galería Iris Clert en París, Yves Klein realiza la exposición *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en*

9 Ocultación que como recuerda el autor, algunos historiadores vinculan con el telón que Malevich pintó para la ópera futurista la *Victoria sobre el sol*, estrenada en 1913.

10 Referencia al montaje fotográfico de Klein *Salto al vacío*, 1960.

*sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*¹¹ (La espacialización de la sensibilidad en el estado de la materia prima en la sensibilidad pictórica estabilizada. El vacío). El título completo es importante. El espacio dentro de la sala estaba totalmente vacío y blanco, pudiendo apreciarse en su desnudez la rugosidad de sus paredes. Pero en el exterior había otra realidad. Se había cegado el escaparate y la puerta habitual de acceso con paneles monocromáticos azules, se montó un gran cortinaje azul en la puerta de acceso del edificio, haciendo parecer la nueva entrada el telón de un teatro (podría verse en todo esto pequeños guiños a Malevich). Para acceder a la sala había que desplazar una cortina plana, monocroma y azul, como si se entrara apartando un cuadro. En la inauguración se sirvieron bebidas azules y se mostró en la calle la *Escultura aerostática*¹² consistente en varias masas de globos blancos de helio que terminaron siendo soltados al espacio. La invitación era una postal azul Klein, que en la parte trasera tenía el siguiente texto escrito por Pierre Restany:

Iris Clert os invita a honrar, con toda vuestra presencia afectiva, el acontecimiento lúcido y positivo de cierto reinado de lo sensible. Esta demostración de síntesis perceptiva sanciona la búsqueda pictórica de Yves Klein de una emoción extática e inmediatamente comunicable. Pierre Restany¹³

Tanto en el título como en la invitación quedaba explícito que se asistía a una expresión y celebración de la sensibilidad pictórica, asumiendo su carácter lúdico. La exposición en su conjunto desplegó una escenificación performativa importante que proponía un dispositivo relacional. Todos estos detalles no son anecdóticos. Esta obra comparte operatorias y objetivos con las obras monocromas de Malevich, en su interés por hacer visible la sensibilidad¹⁴ pictórica a través de la pureza de la materia, al tiempo que genera aperturas a otras realidades que apuntan a cosas que estaban por venir, como obras abiertas, miradas lúdicas que luego se tomarán irónicas, desplazamientos y modos performativos.

11 Un completo dossier sobre esa exposición, incluye un pequeña película realizada en la época sobre la exposición es accesible en: <https://n9.cl/zs4kr>

12 Más información sobre esta pieza en Yves Klein, (s.f.). Recuperado el 20 de octubre de 2023, de [https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?rt\[\]=332&sb=_created&sd=desc&rt\[\]=320#/en/ressources/view/artwork/645/aerostatic-sculpture](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?rt[]=332&sb=_created&sd=desc&rt[]=320#/en/ressources/view/artwork/645/aerostatic-sculpture)

13 Yves Klein, (s.f.). Recuperado el 20 de octubre de 2023, de <https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/fr/ressources/view/document/90/carton-d-invitation-pour-la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite>

14 En un manifiesto que Klein escribió en 1961, dejó patente sus posiciones e intereses respecto al espacio y la sensibilidad: "El hombre sólo será capaz de conquistar el espacio después que lo haya impregnado con su propia sensibilidad".

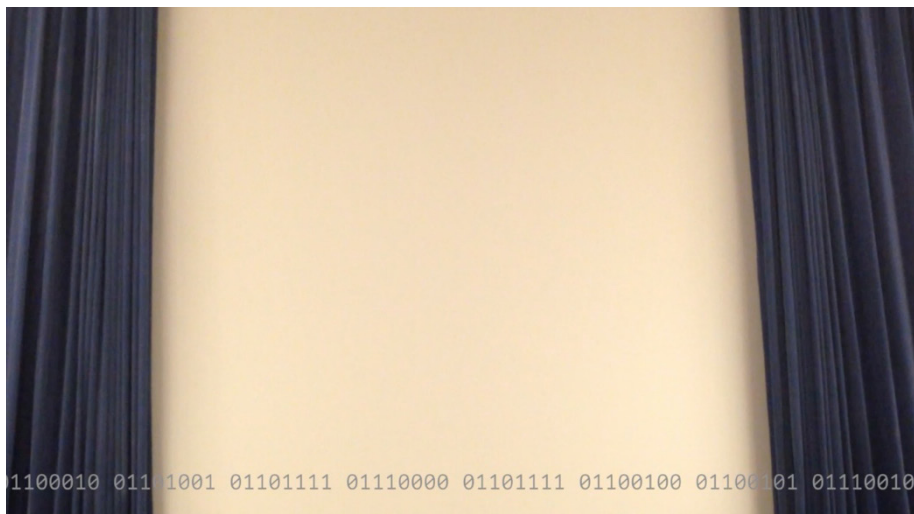


Figura 5. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Video, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Las infinitas y repetitivas prácticas monocromáticas se fueron convirtiendo en clichés. Vaciadas de sentido se fueron quedando en meros formalismos o gestos nihilistas. Con todo, salvaremos una excepción brillante, *Blue* (1993), obra del cineasta experimental Derek Jarman. Fue su última película, estrenada pocos meses antes de morir por complicaciones con la enfermedad del SIDA. Un testamento vital, autobiográfico. Un único plano continuo en intenso azul IKB, convertido en luz. Registrada y montada mientras iba quedándose ciego y tan solo podía ver en azul. La banda sonora entremezcla sonidos, músicas y varias tramas de diálogos y narraciones, combinando ficción y documental, conversaciones acerca de los colores, su vida personal, acontecimientos del mundo, notas sobre la percepción, recuerdos de amigos que han muertos de SIDA. Un relato emocionante, poético y comprometido. Un gesto de política estética que hace ver desde la imposibilidad de ver, en el límite de lo visible, en el límite de la vida.

En el presente los escenarios se volvieron oscuros. Cerraremos este apartado volviendo al negro. En la actualidad el negro más negro que existe es el Vantablack, una sustancia artificial que absorbe hasta el 99,965 % de la radiación de luz visible. Fue desarrollado con fines armamentísticos para camuflar dispositivos e impedir ser vistos. El escultor Anish Kapoor adquirió la patente para uso artístico y con él genera la ilusión de grietas y agujeros infinitos en sus piezas monocromas y de otros materiales. Una ilusión óptica “mágica” para tiempos ilusionistas y espectaculares.

Recientemente, el artista Daniel García Andújar ha utilizado un negro muy similar al Vantablack para realizar la pieza *Damnatio Memoriae: bufones, alquimistas y máscaras* (2023). Una obra crítica e irónica que presenta el escudo franquista en relieve y una escultura de un pequeños obelisco en 3D, todo ello pintado de ese negro profundo, convirtiendo prácticamente en invisibles esas formas en la presencia real. El título de la obra hace mención a la “condena de la memoria”, que consistía en “borrar todo rastro y patrimonio de una persona considerada deshonorosa por el pueblo o sus enemigos políticos”. Se trata de una crítica al espejismo del poder y sus mecanismos de invisibilidad. Con este trabajo y otros generados con IA y máquinas, que forman parte de la misma exposición, el artista apela a mantener activa la mirada crítica, a no dejarnos engañar por el ilusionismo de la imágenes construidas y a preguntarnos por esos mecanismos de construcción. Cuestiones en sintonía como lo que nos proponía Bridle respecto a la tecnología “oscura”. Problemas candentes, en un tiempo que gracias a la IA se está poniendo en evidencia que las imágenes son construcciones, al tiempo que se cuestionan como documento de veracidad.

Niebla. La visión velada

Existe un término militar denominado “niebla de guerra”¹⁵ que fue definido por Carl von Clausewitz como una metáfora para referirse a la confusión reinante durante la guerra (2006, p. 92). Debido a diversos factores como la incertidumbre, la falta de información, o las contradicciones, se pierde la visión de lo que está pasando y resulta difícil coordinar o planificar decisiones. Ante la falta de información “se debe actuar por intuición o probabilidad” (p. 92). La niebla impide la visión de lo que tenemos cerca. Una forma de ceguera de la corta distancia. Incluso aunque haya mucha luz, la densidad de la humedad en el ambiente enturbia la atmósfera volviéndola espesa. La niebla actúa como un filtro que sustrae información.

En la instalación *Model for Stage and Screen*¹⁶ (Modelo para escenario y pantalla) (1986), Judith Barry recurrió a efectos ilusionistas basados en la saturación de estímulos retinianos para cuestionar al espectador sobre el acto de ver y sobre cómo vemos. La instalación consistía en dos estancias contiguas. En una de ellas (la escena), el espectador se sitúa entre dos discos suspendidos que proyectan una intensa luz verde y niebla. Sala en la que debido a la intensidad de los estímulos se consigue casi perder la sensación de los límites del espacio. Al salir a la antesala, el espectador se convierte en un proyector (Barry, 2023), al generar en su visión una proyección incontrolada

¹⁵ Concepto que en la actualidad se emplea en muchos videojuegos de estrategia (FOW: Fog of War).

¹⁶ Más información sobre esta obra accesible en Judith Barry. Selected work 1977 to 2024. (s.f.). Recuperado el 15 de octubre de 2023, de <https://www.judithbarrystudio.com/model-for-stage-and-screen>

en forma de postimágenes de color rojizo. De este modo, Barry quería demostrar algunas formas en las que no puedes confiar en lo que ves y en lo fácil que es perder el control de tu visión.



Figura 6. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Una postimagen es “la presencia de una sensación en ausencia del estímulo”. Se trata de “una visión autónoma, una experiencia óptica producida por y en el interior del sujeto” (Crary, 2008, p. 134). El tema de las postimágenes retinianas tiene una larga tradición. Hasta principios del siglo XIX las ilusiones ópticas no se reconocían como fenómenos ópticos, se consideraban “fenómenos espectrales o meras apariencias”. Gracias a descubrimiento de esa época y en especial a Goethe “dejan de ser “engaños” que empañan la percepción y empiezan a ser tratados como “verdad óptica”. Estos descubrimientos tuvieron repercusiones epistemológicas. El “acto de ver” se va asimilando a la subjetividad, poniendo en jaque el ideal cartesiano del observador objetivo (pp. 133-134).

Los recursos efectistas de luz y niebla han sido bastante utilizados en todo tipo de espectáculos, magia, cine y también en algunas producciones artísticas que se convierten en atracciones museísticas. Olafur Eliasson ha realizado varias obras recurriendo a este tipo de efectos. Puede que una de las más interesantes sea *Your blind Passenger*¹⁷ (2010) que podría traducirse

17 Información sobre esta obra accesible en: <https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010/>

como el “pasajero ciego”, expresión que en danés significa polizón. Un polizón viaja escondido, a ciegas y sin referencias del exterior. La pieza consiste en un largo y estrecho túnel, de 11 metros de largo. En él se concentra una espesa niebla y una intensa iluminación que se va modulando en el trayecto desde un amarillo intenso a un suave azul. Condiciones que limitan la percepción visual del espectador y lo ciegan temporalmente. Este “se ve obligado a confiar en otros sentidos para orientarse” (Olafur Eliasson, s.f.).



Figura 7. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Video, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Mucho más interesante nos parece el uso que se hace de la niebla en el proyecto *The Forest* (2019) de Max de Esteban. Esta obra plantea una doble presentación sobre un mismo problema, a partir de pedirle a una Inteligencia Artificial (DNN *Deep Neuronal Network*) que se autorretrate. Ante esta solicitud la IA empieza a generar imágenes abstractas y rizomáticas, primero más orgánicas y conforme el proceso va avanzando cada vez más abstraídas y geométricas, pareciendo tramados o estratos geológicos. El problema que plantea la demanda del artista, según dice Esteban es que “no se tiene algo real como referencia”, (citado en Mitchell, 2022, p. 39). “No existe un ‘original’ que proporcione un estándar para detectar errores en la salida copiada” (Mitchell, 2022, p. 40). De forma inquietante e inesperada las imágenes producidas por la IA se relacionan muy directamente con el cerebro humano real, según algunos neurocientíficos. Por otra parte, también son evidentes las evocaciones formales y conceptuales al *rizoma* de Deleuze y Guattari (2008). Con estas imágenes, Esteban produce una serie de 21 serigrafías que contienen la imagen obtenida, incluyendo cada una un texto con fragmentos del ensayo

“donde se propuso, por primera vez, el algoritmo a partir del cual se han diseñado las redes neuronales profundas”.¹⁸ Esteban acompaña estas imágenes con una proyección de vídeo¹⁹ de gran formato, de 23 min de duración. En él se muestran imágenes de un lento y flotante paseo por un bosque entre una espesa niebla. Una especie de bello laberinto del que parece imposible poder salir. Las imágenes se acompañan de un voz en off masculina que pausadamente va reflexionando sobre las implicaciones del veloz desarrollo de la IA. Constata que los avances son inevitables, al tiempo que va intercalando mensajes alarmantes de sus consecuencias. En ningún momento llegamos a saber si todo lo que vemos y oímos lo ha generado la propia IA. Así nos muestra otro nivel de la niebla y de nuestra propia ceguera. Ambas soluciones formales de esta pieza son modos de expresar opacidad velada. En ambas evidencia que no vamos a ser capaces de poder ver cómo es, es decir, de entender cómo funciona. Frente a estas imágenes, siempre estaremos ante un terreno de incertidumbre, a ciegas o casi ciegos. Ya sea por la espesa niebla en ese bosque infinito, o por la espesa maraña laberíntica que resulta impenetrable y es imposible ver con claridad. Esta obra doble, expone lúcida-mente una metáfora eficaz de los nuevos tiempos y de nuestra relación con los sistemas tecnológicos. Una metáfora que nos recuerda inquietantemente a la que proponía von Clausewitz con su “niebla de guerra”.



Figura 8. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

¹⁸ Información sobre esta obra en: MACBA. (s.f). Recuperado el 10 de septiembre de 2023, de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/esteban-max/forest-0>

¹⁹ Información sobre esta obra en: MACBA. (s.f). Recuperado el 10 de septiembre de 2023, de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/esteban-max/forest>

Operaciones de quiebre y rotura: Traspasar

En 1946 Lucio Fontana publicó su *Manifiesto blanco*, en el que exponía su teoría sobre el *Espacialismo*. Pocos meses antes había acabado la II Guerra Mundial. El mundo se encontraba aún bajo el *shock* traumático del horror y las consecuencias de la guerra. La razón y la ciencia, que se creían fuente de progreso y bases de una vida mejor, habían sido utilizados para aumentar la capacidad letal y exterminadora del hombre contra el hombre. La máquina mostró todo su potencial de destrucción. La bomba atómica cegó a la humanidad con su energía abrasadora. Tras su estallido solo quedaron cenizas, polvo y una huella invisible, volátil y de larga persistencia, en forma de radiación.

Entre 1950 y 1968, Fontana aplica sus teorías espacialistas en sus obras, agujerea con punzones (*buchi*) y rasga con cuchillas (*tagli*) papeles y lienzos blancos monocromos. Obras a las que denomina de modo genérico *Concepto espacial*. Pinturas y dibujos heridos que cuestionan el ilusionismo del espacio tridimensional (que había conformado la visión occidental desde el renacimiento humanista y la ilustración había reafirmado). Así mismo, también se posicionan de modo crítico frente a la negación del espacio ilusorio que ofrecían las obras abstractas monocromáticas (ensayadas desde los inicios de las vanguardias históricas). Fontana realiza una solución impensable hasta ese momento, operando un pequeño gesto considerado prohibido: perfora, lacera un lienzo. Fontana ataca y daña el sagrado soporte pictórico, traspasando sus límites físicos y metafóricos. Otro modo, casi literal, de activar la expresión *push the envelope* que se vio antes.

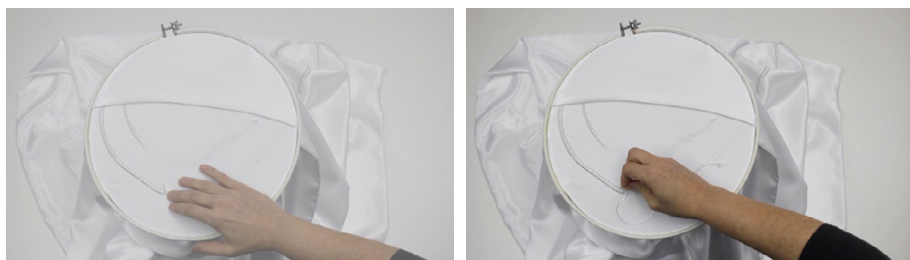


Figura 9. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Fontana, con sus *buchi* y sus posteriores obras de “laceraciones” propone un espacio pictórico real, físico, matérico, que cuestiona el ojo. Como si rasgando la tela rasgara también el ojo, recogiendo el testigo de Buñuel. De este modo cuestiona la primacía de lo óptico (del ojo ilustrado) y reivindica la posibilidad de lo háptico (del tacto, minusvalorado o censurado bajo la orden de “no tocar”).

Estas obras de Fontana, bien se podrían relacionar con algunas ideas que se plantean desde el psicoanálisis, en torno a conceptos como el “trauma escópico”, la angustia y lo siniestro. Desde ese enfoque Hernández-Navarro analizaba que “el trauma escópico original (instaurado por Freud) se expone de modo literal en las obras antivisuales” (2006, p. 106). Llegando a la conclusión de que las poéticas centradas en formas de cegera se podrían relacionar directamente con el concepto freudiano de “lo siniestro” (pp. 105-107). Así, en aquellas experiencias en las que el ojo queda frustrado se activaría un modo de angustia que despertaría al sujeto, como ocurre con las pesadillas. Por su parte Martin Jay, desde un enfoque también psicoanalista, detalla que “lo siniestro lacaniano no intenta satisfacer la pulsión y recubrir lo Real para tapar una falta, como sostiene la concepción (...) freudiana, sino que se ha de comprender como un intento deliberado de agujerear lo real y trazar una grieta de “acceso” a esa dimensión faltante en la que el sujeto es uno” (2007, p. 108). Aunque este no es el enfoque central del presente texto, inevitablemente su sustrato también nos atraviesa al tratar de analizar los mecanismos de operatorias que activan fracturas en lo visible.

El pequeño gesto de Fontana, de “agujerear” conlleva grandes consecuencias. Podría considerarse un *acto mínimo*. Uno de esos movimientos sencillos, a penas imperceptible, que moviliza fuerzas de gran potencia. Fuerzas internas, tectónicas, que tienen la capacidad de fracturar la corteza de la superficie, desde movimientos profundos. Fuerzas que impulsan la imaginación.

En un intento de encadenar imágenes, que resuenan unas en otras, mostraremos varias referencias audiovisuales que utilizan grietas a modo de heridas, como metáforas visuales-conceptuales que traspasaron las conciencias de cada época en las que surgieron, y que siguen interpelándonos. Las dos primeras son muy conocidas, pero que no se agotan. Su resistencia al desgaste de ser vistas se debe a su potencia como imágenes abiertas que permiten seguir reactivando la mirada. El intento de vincularlas entre ellas, trata de explorar otros sentidos posibles, otros alcances.

Una es la imagen del ojo rasgado de *Un chien andalou* (1929) de Buñuel y Dalí. La cuchilla rasga el ojo. La nube rasga la luna. El ojo es rasgado literal y metafóricamente. El cuerpo vítreo del ojo se desborda por la herida, mostrando su carácter orgánico. No se esconde que el ojo es el de una vaca, pero la mirada rápida quiere ver y ve un ojo humano agredido. La imagen es desagradable, abyecta, traspasa. Provoca rechazo. No se quiere ver. Nos desvía la atención a lo que creemos y queremos ver. La materia de la que estamos hechos, y no vemos, se queda expuesta. Esta imagen inicial anticipa el destripado de las convenciones narrativas del resto de la película: fractura de la linealidad narrativa, encuadres aparentemente arbitrarios, desincronizaciones, encadenado de imágenes aparentemente inconexas para activar

sentidos inconscientes y libres, etc... Operatorias que dejan ver y no ver. En definitiva, imágenes que hacen ver otras realidades apelando a nuestra subjetiva más profunda.

Las imágenes nunca están solas, no nacen de la nada, se vinculan a una situación, a un contexto, a una tradición cultural. Así, en el vínculo entre heridas surge otra imagen fílmica de parámetros más trágicos. Una imagen que activa fricciones en la mirada resistente. Es una imagen de la primera película de Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (1959), con guion de Marguerite Duras. La imagen inicial, sobre la que aparecen los títulos de crédito, muestra una grieta en el asfalto de la que emerge una planta ruda de grama. La película inicialmente era un encargo documental sobre la bomba atómica. Finalmente mediante el guion de Duras la ficción abrió la posibilidad de otras imágenes para activar un relato visual sobre la memoria y el olvido. La elección de esa hierba ejemplifica la fuerza de lo precario y de lo frágil. La vida posible después de la desolación. No es solo lo *qué* representa, sino *cómo* lo muestra esa imagen: mediante esa hierba resistente y rala, agarrándose desesperada y pinchosa al asfalto que fue abrasado. ¿Qué opera en esa imagen? La mirada hacia el suelo ligeramente elevada, mira a lo que queda tras la catástrofe. Algo pequeño posiblemente desapercibido, que no vemos, que pisamos. Muestra una extrema austeridad visual. Una sutil y corta gama de grises medios. Decir desde el gris. Desde un gris inscrito en el gran fracaso, que alumbra un gris dinámico y potencial (Deleuze, 2008, pp. 35-36). Se aprecia una sutil relación de fuerzas en leve equilibrio dinámico, la mirada que se prolonga hacia arriba en la posibilidad de más vida, más allá del encuadre. Una vida en *off*.

Una tercera imagen de grieta surge encadenada y tiene connotaciones completamente distintas. La imagen forma parte del vídeo de Hito Steyerl *How not be seen: A fucking didactic educational.mov file* (Cómo no ser visto: Un puto vídeo educativo.mov)²⁰ (2013). En él se ironiza en clave de parodia sobre los límites de lo visible asociado al régimen del poder visual y sus estrategias de vigilancia y control. Steyerl propone como respuesta unas lecciones didácticas de resistencia para convertirnos en invisibles. Una imagen recurrente que articula el video es una gran losa agrietada. Esta se construyó en el Desierto de Arizona, entre los años 50 y 60 del siglo XX, por las fuerzas aéreas de EE.UU. Servía de objetivo de resolución y escala de grises para calibrar fotografías de visión satélite. Steyerl explica en sus lecciones cómo la resolución determina la visibilidad. Esta losa hoy en desuso y agrietada servía “para calibrar el mundo como una foto”. En 1996 la unidad de medida de calibrado era de 12 x 12 m. Inquieta conocer el motivo por el que hoy esa losa está obsoleta. Desde el año 2000 se modernizó el sistema de calibrado

²⁰ Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yucoGrSuG50> (recuperado el 20 de abril de 2024)

visual, para adaptarlo a la “resolución basada en píxeles”. La nueva referencia de calibrado hoy es de 30 x 30 cms. Para volverse invisible es necesario volverse menor o igual que un pixel. Por esta grieta, aparentemente inocente y paródica se cuelan otras grietas elocuentes, que pueden evocar una pequeña genealogía de la mirada, cuestionadora y traumática.



Figura 10. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Imaginar. Operar desde las brechas emergentes de la visualidad

Recogiendo el testigo que propone Soto Calderón (2023a) de pensar las preguntas “¿qué podría ser una genealogía por la imagen?, ¿cuáles son sus potencias?, ¿qué posibilidades habilita?”, se ha intentado ensayar una modesta y fragmentaria genealogía de algunas operaciones “imaginantes” planteadas desde el arte contemporáneo como modo de cuestionamiento y apertura de otras posibles visualidades y que han sido agrupadas con el siguiente criterio: por una parte ejemplos de operaciones sustractivas para referirnos a procesos que han generado formas de visualidades abstraídas y filtradas. Por otra parte, operaciones de rotura y quiebre de los límites visuales imperantes.

Las obras analizadas se han caracterizado por desplegar operaciones “imaginantes” críticas, inscritas en marcos de lo visible-invisible (Derrida, 2000), pero que se mantienen en los límites de lo visible, operando desde aquello que queda fuera de la visión o es desatendido.

Se ha querido rastrear, en esas obras, los posibles mecanismos y fisura que generaron fracturas en la visión dominante de los contextos en las que fueron creadas. Analizar cómo esos modos de resistencia a los imaginarios hegemónicos conformaron nuevas relaciones con la realidad y con ello contribuyeron a generar nuevas visiones del mundo. Pensar a partir de estas revisiones, y en relación con ellas, nuevas imágenes posibles para el contexto presente.

Considerando todo ello, los/as artistas, creadores/as y productores/as de imágenes estéticas (que son un tipo específico de imágenes), vamos a tener que esmerarnos en imaginar desde la potencia radical que amenaza el colapso. Urge imaginar desde las grietas de la catástrofe, como si fuéramos plantas saxífragas que crecen entre las piedras, con capacidad de romperlas con sus escasas raíces. Mondzain toma esa imagen como metáfora de "una figura activa y subversiva que combina el desafío de las raíces con la radicalidad de una fuerza sísmica" (2023, p. 49).

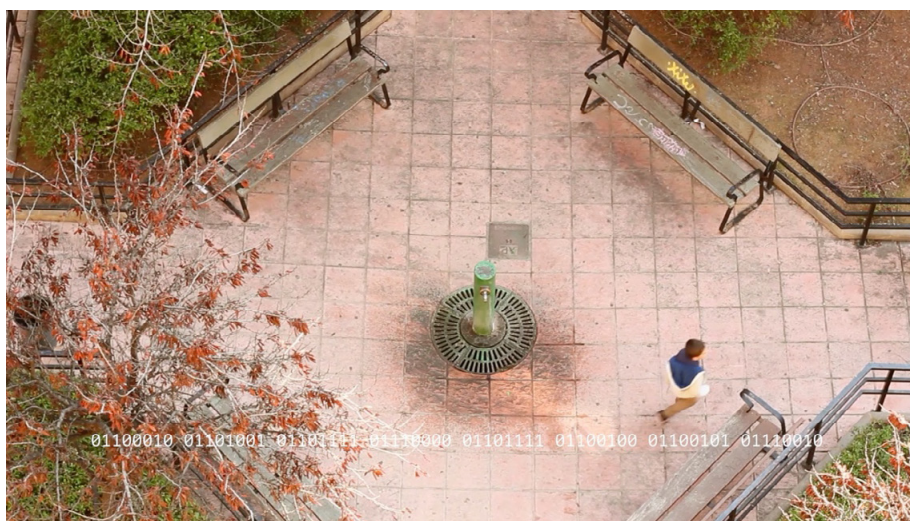


Figura 11. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Fotograma de Vídeo, 6' 18"], Teresa Marín García, 2018.

Hacer de la necesidad virtud y tratar de convertir lo frágil en fortaleza, considerando que "lo débil se convierte en fuerza por concentración y lo fuerte en débil por expansión. Cada principio contiene al otro en potencia" (Maillard, 2021, p. 38). Un sistema dinámico de contrafuerzas complementarias e interdependientes, que convendría no olvidar para que este trabajo no sea estéril. Necesariamente, lo que pueda llegar a ser ocurrirá en la tensión entre esas

fuerzas. Como lo fuerza visible-invisible que ha guiado gran parte de este pequeño recorrido por algunas prácticas artísticas resistentes con capacidad *imaginante*.

Sin duda tenemos que reconsiderar qué imágenes pueden ser necesarias y cómo generarlas en un tiempo de desarrollo y expansión vertiginosa de las imágenes maquínicas. Reivindicamos la labor de imaginar en el sentido de *imagear*, de ser capaces de *producir visión desde las imágenes*, conformar y canalizar nuevos objetivos estéticos, desde la necesidad interna que enraíza con los problemas profundos de nuestro tiempo. Imaginar esas posibilidades, puede que sea lo que se nos requiere en este momento. Pensamos que para ello se requiere no solo señalar y hacer visible lo que ya está aconteciendo, sino ser capaces de ensayar posibles, de aventurarnos a propiciar la apertura de futuros, de generar señales que permitan conformar otros modos de ver para poder transitar en la niebla y la oscuridad que ya nos están alcanzando.