



doble

ciego

08əɪə

əɪqəp

Adrián

Alemán

doble ciego (operador)

Adrián Alemán y Néstor Delgado

7

doble ciego

17

leer entre imágenes:

doble ciego

de adrián alemán

David Cortés Santamarta

103

**el frágil umbral
de las imágenes**

Andrea Soto Calderón

115

doble ciego

(øperador)

Adrián Alemán y Néstor Delgado

Escapar de las servidumbres de la representación es una obsesión de Adrián Alemán (en adelante, aa), siempre en busca de puntos de fuga. Esta es una cuestión central también para la filosofía, que secularmente ha tenido en la reflexión sobre lo real y la apariencia uno de sus objetos centrales. Pero la potencia del arte en el abordaje de este asunto radica en su dimensión de producción deseante. Este es el eje vertebrador de *Doble ciego*, que toma como punto de partida la sede de una logia masónica construida a finales del siglo XIX en Santa Cruz de Tenerife, un espacio críptico que se convierte, mediante la toma fotográfica, en un espejo para que el espectador confronte su percepción.

En las últimas décadas, aa ha centrado su trabajo en la intersección entre imagen y escritura. Escribir o grabar con la luz: las raíces de la palabra ‘fotografía’ derivan de los vocablos griegos φῶς (‘luz’) y γράφω (‘escritura’). Pero a lo largo de su trayectoria, aa ha evitado ceñirse a un procedimiento disciplinar. El uso de la fotografía en su trabajo no concierne al dominio de sus particularidades técnicas; antes bien, obedece a la necesidad de operar desde un lugar. Hay que hacer énfasis en el uso del verbo ‘operar’, porque indica una relación transitiva entre el fotógrafo y el objeto fotografiado, reducida a la acción manual de pulsar el disparador de la cámara.

Entre 2008 y 2012, con el proyecto *Socius*, aa exploró no solo aquello que percibe el ojo humano, sino también lo que permanece invisible. En este trabajo entendía el paisaje como un género derivado de la tradición pictórica y, como tal, una imagen idealizada que, tras su aparente transparencia, oculta otras capas de realidad. Lejos de querer revelar verdades metafísicas, *Socius* integró imágenes y textos, con el fin de develar políticas de la mirada. A este respecto es capital el acento que pone en la acción de ‘operar’ como apertura de las imágenes y detección de sus latencias. El artista rastrea estas memorias sepultadas y sumergidas en zonas del Archipiélago que fueron escenarios de represión durante la Guerra Civil, como antiguos campos de concentración, fosas comunes y edificios incautados.

El de operador es un oficio especializado en el dominio puramente técnico de la máquina orientada a la producción de imágenes estrictamente funcionales, operativas¹. En su texto «Sobre el paisaje»², nuestro artista lo presenta como alguien cuyo cometido profesional se limita a registrar y generar pronósticos sobre fluctuaciones ambientales, pero que, pese a ello, es un sujeto que no puede evitar dejar rastros de su cuerpo y de su psique. De este modo, en su descripción detallada el operador mina la idea de paisaje. La impronta humana se hace patente en aquellos lugares que no pudieron ser ocultados por los procedimientos automatizados. Las pequeñas fisuras en su informe son muestras de supervivencia de las particularidades dentro de cualquier sistema que se pretenda totalizador.

Otro aspecto radica en detectar en la mirada el papel activo de la producción, aunque se reconozca que la percepción del mundo está mediada por la imagen y por el lenguaje. Esto es algo en lo que aa incide, el hecho de que la realidad es aprehendida a través de marcos representacionales

1 Harun Farocki acuñó el concepto de ‘imágenes operativas’ para referirse a aquellas que no representan, sino que son parte de un proceso. Ya sea, pongamos, en el ámbito médico, para intervenciones quirúrgicas con instrumentos adecuados, o, digamos, en el militar, en operaciones secretas que requieren intervenciones precisas, las imágenes operativas no tienen como propósito entretener o informar, ser reproducciones finalistas de algo, porque simplemente forman parte de una operación y deben limitarse a ser eficientes. Pese a todo, la imagen operativa es siempre política, ya que a través de ella se actúa y transforma la realidad; el objeto observado no es una imagen, sino el sentido del acto. Véase Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

2 Adrián Alemán, «Sobre el paisaje», en *Socius*, SAC, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife. 2010, p. 16.

instaurados por el poder y, por tanto, es necesario defender una potencia política de la misma³. Como señala Kaja Silverman, la mirada es un «operario» en tanto que «aparato imaginario [que] ‘utiliza’ al ojo» y, por tanto, hay una dependencia entre ambos como la podría haber entre el trabajador y la máquina, entre el sujeto y el aparato social en el que opera⁴. A pesar de que la mirada está condicionada por la correspondencia entre las estructuras culturales, tiene siempre un rol activo en la manera en que se aprehende e imagina el mundo.

Estas nociones son clave para entender cómo aa trabaja en el ámbito de lo visible e invisible. Mientras que *Socius* consistía en una disección de la imagen aparentemente neutra del paisaje, en *Doble ciego* se enfoca en la heterogeneidad de tiempos sedimentada en las imágenes. En este proyecto, el ocultamiento, que sugiere los misterios de un mundo ctónico, es desarticulado para armar una historia no lineal. Más que como lugar físico, la cripta se ofrece como espacio para la genealogía del presente. Inicialmente, el desvelamiento expone el secretismo de la sociedad francmasónica lo mismo que la eliminación de la historia de un espacio —no sólo lo suprimido por el poder, sino también lo ocultado por sus creadores. Sin embargo, el proyecto va más allá, porque su propósito último es mostrar cómo nuestra mirada está configurada por un flujo incesante de representaciones. Nos incita a pensar sobre cómo estamos inscritos en la representación para que intentemos incisiones en ella. Más que inteligibles por sus referencias específicas, las imágenes que integran la muestra, tanto en el dominio escrito como en el visual, son comprensibles por las relaciones que generan entre sí. De este modo, la monumentalización del templo se diluye para crear una arquitectura ensayística que invita a los espectadores a obstinarse en leer la historia a contrapelo.

A veces imagino la ciudad en las semanas previas al golpe de estado. Apenas una fugaz alucinación, un exiguo recuerdo imposible, construido a partir de pedazos de otras imágenes. Trato de retenerlo, pero se escabulle como uno auténtico. Y, sin embargo, alcanzo a percibir la consistencia efímera y compacta de una imagen vivida, cargada de matices y pormenores que contradicen su insuficiencia, al menos como simulacro de realidad. Una especie de *imagen-cristal* en la que cohabitan las luces de las fotografías tomadas en los meses previos, en las que titilan instantes tan distintos a los momentos sombríos que les habrían de suceder. Una única imagen compuesta a partir de otras muchas que coexisten en la forma aparente de un ensayo de recuerdo. Su potente e ilusoria luz me infunde una vívida sensación de plenitud. Configuro, sin ser muy consciente de ello, una amplia y aireada imagen de la ciudad vista desde el puerto, semejante a las que filmara Detlev Sierck —después Douglas Sirk— desde ese mismo lugar y ese mismo verano para la propaganda nazi⁵. Parecida también a la radiante luz actínica del documento social sobre la isla realizado por Yves Allégret y Eli Lotar⁶ cuatro años antes, donde cohabitan imágenes de tan intenso contraste como el que revelan entre la clase obrera y campesina y a la incipiente burguesía isleña, que aprovechaba aun los réditos de la arcaica estructura agraria de la comunidad, al tiempo que atisbaba el amplio horizonte de la alta modernidad. Nada

3 Según Roland Barthes, existe un lenguaje que no es mítico, «el lenguaje del productor». En su análisis semiótico sobre el mito como conglomerado de signos producido por la cultura de masas que intenta naturalizar realidades históricas, Barthes distingue el habla despolitizada del mito, de otra que denomina «operaria», con la cual identifica una dimensión política en su capacidad de transformar el mundo.

4 Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009, p. 271.

5 Detlev Sierck, *La Habanera*, UFA, Berlín, 1937.

6 Yves Allégret y Eli Lotar, *Ténériffe*, Pathé Consortium Cinéma, París, 1932.

parece presagiar la oscuridad que se cierne sobre la imagen. Sin embargo, todo parece estar ya contenido en ella. Los preparativos del sombrío experimento social gestado en el laboratorio de estas islas africanas —aisladas del mundo por un mar que se considerará zona de guerra los diez años siguientes— comparten escenario con la aparente ingenuidad de la vida burguesa en la colonia, y el analfabetismo y la pobreza de las clases sociales menos favorecidas⁷.

nd Lo anterior es una cita de *oqp*, libro que forma parte del proyecto *Doble ciego*, en el que caracterizas al templo masónico de la logia Añaza nº 270, en Santa Cruz de Tenerife, como pecio urbano. Me gustaría que empecemos esta conversación con este ‘pecio’ y con su inserción en la ‘imagen-cristal’ que empleas en el pasaje citado.

aa Me refiero al templo como pecio urbano para enfatizar —junto a su innegable condición arqueológica— una singularidad que lo perimetró y selló desde sus primeros días. Su arquitectura parece concebida como un compartimento estanco. Impenetrable y misterioso en los años en los que estuvo activo, ha mantenido hasta hoy estos atributos, pese a las vicisitudes a las que ha estado expuesto. La percepción de este espacio como cápsula hermética hace referencia a la contención de atmósferas enrarecidas en las que se mezclan sentidos velados y oscuras circunstancias sociales, políticas y militares que hacen de este inmueble un lugar insólito.

La referencia a la ‘imagen-cristal’ refleja la noción que Gilles Deleuze presenta en *La imagen-tiempo*. Deleuze afirma que la imagen fotográfica habita entre dos momentos —el que detiene un pasado y el que alberga un presente en fuga. Esa simultaneidad de tiempos en la imagen favorece también la coexistencia de dos presentes: el que la habita y el presente desde la que es observada. La ‘imagen-cristal’ me ayuda en el empeño de imaginar la ciudad «cuando aún era visible la logia desde el puerto»⁸ a partir de la memoria de otras muchas fotografías. Una experiencia que se limita a esas líneas que has seleccionado.

Es cierto que me he referido a la confluencia de este trabajo como una *cristalización*, en el sentido de una concreción acumulada tras el largo merodeo en torno a estas imágenes. La experiencia situada inherente a las tomas fotográficas desencadenó un largo proceso de especulación en el que decidí el alcance del registro documental de las fotografías. Éstas, que acogen imágenes del interior devastado de la antigua sede de la logia francmasónica, terminaron figurando también un periodo marcado por el colonialismo y la aceleración histórica que desembocó en las dos guerras mundiales. Para mí se trata de una sola imagen adversa del tránsito entre los siglos XIX y XX. Lo hace en forma metonímica: figura el cuerpo de la modernidad conclusa, observada desde el caos planetario que nos ha legado.

nd El cuerpo fotográfico de la exposición excava y socializa estratos ocultos. Y no me refiero sólo, ni principalmente, a los estratos materiales. Ya en *Socius* te centraste en el género del paisaje para abordar la invisibilización histórica desde las marinas del tráfico de cabotaje que prosperaron en la zona donde hicieron desaparecer a los represaliados políticos durante los primeros meses de la Guerra Civil hasta los actuales campos

7 Adrián Alemán, *oqp*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2024, pp. 15-16.

8 *Ibid.*, pp. 16 y 17.

de hacinamiento de migrantes. Tal es el caso de tu trabajo *Off Shore* sobre el que escribías:

El estruendo de los aviones aterrizando y despegando fortalece la poderosa malla tejida alrededor de la zona, la define y la expande, consiguiendo que los espacios que rodean el perímetro cercado presenten un aspecto hermético. [...] La opacidad singular de la zona, su poder de interrupción funciona con una efectividad pasmosa⁹.

¿Puedes hablarnos sobre las conexiones en torno a la cuestión de lo oculto a la mirada pública entre *Doble ciego* y los proyectos previos que he citado?

aa Debemos explorar esa confluencia entre lo oculto y su dimensión pública con conciencia de que no tienen por qué operar de modo previsible. Es necesario, además, remontarse en el tiempo para señalar la relevancia de esta dialéctica en relación con la herencia cultural de Canarias para entender el sentido que toma en este trabajo. El intento colosal de borradura de todo indicio aborigen desde los primeros días de la conquista de las Islas, disolviendo culturas, estructuras sociales, lenguas, ha generado una dimensión oculta que atesora las huellas de esa supresión. Es importante calibrar el calado de esta aniquilación pues no se repitió con esta virulencia en el resto de las campañas de colonización en América y las islas del Pacífico. Creo que podríamos señalar esta latencia fundamental como prefiguración de todas las violencias posteriores.

El eje en torno al cual se modulan estas impresiones es un centro vaciado difícil de colmar con cualquier imagen vicaria. Es el hueco que deja el primer estrago del acontecer en la isla —en cualquier isla—, en la que se procede siempre por reiteración —ya nos lo contó Deleuze a propósito de las islas desiertas—. Todo comienzo es un segundo comienzo, una redundancia que dimana de esa condición de tabla rasa, de anulación, de vaciamiento programático y vuelta a empezar. Esta es la disposición que incita al experimento primordial y las posibilidades de control que ofrece la isla en su condición de laboratorio social. Por ello, de lo que se trata aquí es de mantener activa una máquina de observación que permita exhumar del continuo cotidiano circunstancias emboscadas en sus ángulos muertos. *Dar-a-ver*, ese es el trabajo. No es un desvelamiento, en el sentido de una revelación; ni una desocultación ilusionista, puesto que nada queda. Se trata de *re-hacer-imagen*, de trabajar en favor de la imagen, en el compromiso de su rehabilitación. Un trabajo del que dio cuenta Walter Benjamin:

[...] nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: sólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos¹⁰.

Colocarnos a contracorriente, de cara a lo acontecido, y en medio de ese torrente entresacar instantes que nos quepa en suerte haber recordado. Temo que una recepción apresurada de este trabajo pueda alentar

una curiosidad similar a la que se produjo tras la ocupación falangista de la logia. Lo importante no es lo que ha estado oculto y ahora podemos ver, aunque estas fotografías tengan valor documental, sino aquello que podemos figurar gracias a estas imágenes. La fotografía organiza las imágenes del mundo por contacto, en la fugacidad indéxica del 'eso ha sido'. Luego habrá que demorarse en el '¿qué ha sido eso?'. Creo que ese trabajo de integración es el que da sentido al trasfondo mesiánico presente en las palabras de Benjamin.

nd Cito otro fragmento de tu ensayo en *Socius* acerca de *Off Shore*:

Esa especie de grieta me es tan familiar y me ha fascinado durante tanto tiempo en su estado aletargado, que hoy actúa como una metáfora creciente. A su alrededor abre [descubre] márgenes de impunidad, interrupciones de la legalidad donde se quebrantan nuestros derechos. Digo nuestros, porque sin ese nuestros, sin esa identificación con el otro, no es posible mi crítica¹¹.

Esta identificación con el 'Otro' también está presente en *Doble ciego* desde la propia referencia del título al experimento científico del doble ciego para connotar las imágenes.

aa No es fácil tomar distancia para abordar un asunto como este demasiado tramado con la vida. Evidentemente, tal espacio de relaciones y proyecciones está absolutamente poblado desde el comienzo de nuestra existencia. La identificación con el otro es inherente al proceso de formación de la identidad. Si tuviera que definir mi posición política, en el amplio sentido de este término, hablaría de confrontación frente a las relaciones de poder, que no es algo tan épico como parece y se presenta en situaciones de lo más insospechadas.

Desde que me interesé por el arte encontré en él una multitud de personas, ideas e imágenes que constituyen un territorio transversal, densamente poblado y cargado de conocimiento. Una especie de patria, en la que puedo sentir el vínculo que me une con artistas coetáneos y de generaciones precedentes y cuyas propuestas me producen un enorme gozo. Casi al mismo tiempo descubrí que esto del arte tiene mucho de ocupación burguesa, que, junto a la insidiosa hegemonía de la modernidad occidental han hecho de este un lugar contradictorio. Así que he centrado gran parte de mi proceso en intentar cabalgar estas contradicciones. Estoy convencido de que el trabajo del arte es la construcción de comunidad y en ese sentido creo que los centros de arte deberían ser parlamentos donde podamos debatir sobre los procesos que nos atraviesan como sociedades, estableciendo una diferencia por desgracia cada vez más desdibujada con los museos, que, de forma general, mantienen propuestas de carácter nacionalista y colonial, convertidos ya en parte esencial de la industria turística que nos desplaza.

Lo del doble es justamente lo contrario, el doble es el mismo duplicado, un sustituto. Más que una referencia al ensayo clínico, y a ese supuesto espacio de objetividad científica, *Doble ciego* es una referencia al lugar en el que median las imágenes. El cruce especular de los puntos

geométrales donde se ubican el ‘sujeto de la representación’ y ‘La mirada’. Es Narciso mirando su reflejo en el agua, en la que se ve mirándose en ella. La mirada es una mancha que proyecta el observador que compone la imagen que miramos, que nos mira, un doble ciego.

nd Una de las piezas de la instalación difiere del conjunto. Se titula *Doble ciego (Tesseracto)*. Está formalizada a partir de imágenes de un expositor con herramientas de ‘óptica de precisión’. Interpreto esta obra como una referencia al cambio en la naturaleza de la percepción en ese tránsito entre los siglos XIX y XX. ¿Mi impresión es correcta?

aa *Doble ciego* no es un conjunto de imágenes documentales sobre un lugar. La arquitectura es un soporte sobre el que centrar la atención en la espacialización de la mirada, *verla ver, verla viendo*, que describiría un espacio de interés en torno a ‘la mirada’ y ‘la imagen’. Si se comprendiera que esta es la vía, las dos fotografías translúcidas y confrontadas que conforman *Doble ciego (Tesseracto)* compartirían plenamente el relato que atraviesa toda la instalación. Unas imágenes que viajan desde la pared para desplegarse en el centro de la sala con el propósito de objetualizar la imagen y al mismo tiempo construir un dispositivo a través del que mirar, que cita a otro que podríamos considerar inaugural de los procesos instalativos, una de las primeras propuestas sobre la espacialización de la mirada.

Las fotografías están realizadas en una sala atestada de vitrinas que contienen instrumentos para la investigación y la didáctica de la física, justamente en ese tránsito entre los siglos XIX y XX, tomadas desde un punto de vista en el que, en primer término, se sitúan los expositores con instrumentación óptica y fotográfica. Me interesa la doble transparencia que se genera en la disposición de ambas imágenes. Primero, la que presentan las propias fotografías, ya que a través de las vitrinas puede vislumbrarse el conjunto situado en el museo que las alberga. Luego, la configuración del propio dispositivo en la sala a través de esos dos grandes paneles que levantan las imágenes y las traslucen. Hay también una disposición forzada de estas imágenes que genera una articulación de las vitrinas que no es real, pero lo parece. La disposición de cubos transparentes que parecen proyecciones de sí mismos evoca la proyección en tres dimensiones de un tesseracto —representación de la cuarta dimensión. Artefactos como estos fueron recurrentes para el positivismo científico de principios del siglo XX, lo mismo que para su contralectura dadaísta.

También nombrar es una forma de *reciclar*, en el sentido de *reutilizar*, y *aprovechar*, que compensa la insuficiencia de las palabras, pero especialmente en el sentido de *transformar*, como astucia estructural del lenguaje para referirse a la inabarcable infinitud de matices del mundo. Desafiados en nuestra propia supervivencia, fuimos incitados a asumir esta labor enunciativa. Apremiados por *La mirada*, aprendimos a abstraer e idealizar los objetos y sus relaciones, y heredamos sus nombres, transmutados en objetos mentales que insisten en la herida primordial. Una separación que subsiste en busca

de un *locus* pospuesto, en una operación de encaje provisional que reutiliza las figuraciones vividas, posiblemente no como un archivo de apariencias sino como flujo de intensidades que cohabitan en nosotros a la espera de un nuevo emplazamiento. *Ver es reconocer*, donde la mirada adquiere una enorme carga biográfica necesariamente compartida¹².

nd Me gustaría que abordásemos otro aspecto de tu proceso de trabajo: el paso de la imagen a la escritura. Las formas con las que se materializan los ejes de la muestra, la fotográfica, la diagramática y la ensayística, están interrelacionadas. Creo que la obra que condensa con más nitidez este espacio lingüístico es *Doble ciego (Diagramas)* en la que desaparece el motivo presente en el resto de la exposición, el templo masónico. Es una pieza que combina paradójicamente minimalismo estructural y exuberancia barroca. ¿Cómo surgió *Doble ciego (Diagramas)* y qué importancia tiene dentro de la exposición?

aa Quiero hacer una observación sobre el calado que otorgas a «la representación del templo». Las fotografías fueron tomadas en el interior de una logia francmasónica violentada, incautada y transformada en centro de detención y tortura durante la guerra civil, reconvertida a la conclusión de esta en óptica militar, y, finalmente, abandonada hasta hoy a su propio deterioro. Pero, partiendo de la base de que toda imagen es un espacio de mediación, lo que pone en marcha la propuesta es el intento de determinar, además del lugar y sus circunstancias, qué es lo que ha quedado registrado en estas fotografías. ¿Qué establece la capacidad descriptiva de una imagen? ¿Cuál es el alcance figurado por ella? ¿Se limita a la espectralidad indécica del dispositivo fotográfico? ¿O puede que a través de ella trascienda hacia un espacio imaginal más amplio? ¿Es la apariencia una circularidad de correspondencias y equivalencias predeterminadas? ¿Cabe referirse a otro tiempo, a una multiplicidad de tiempos o a un tiempo expandido a través de una fotografía o un conjunto de fotografías? ¿Puede una fotografía figurar un contexto no registrado espectralmente en ella? ¿Puede una imagen figurar simultáneamente entes diferentes? ¿Imágenes diferentes pueden compartir una misma figurabilidad, un mismo cuerpo? Insisto en esta dimensión metonímica de la imagen. El trabajo realizado a partir de estas fotografías da cuenta de esta problemática, llamémosla «alegórica». El propósito de esta deriva ha sido construir un *retardo* en el que se comparte registro: el de una mirada atrás en el tiempo —si es que esto es posible para la fotografía— y una meditación sobre lo que hacen las imágenes. *Doble ciego (Diagramas)* es la cartografía de este proceso.

nd Durante el desarrollo de *Doble ciego* has ido trabajando simultáneamente en otros proyectos sobre la construcción colonial de la mirada. Me gustaría hacer una digresión en relación al proyecto *Dialécticas criollas*, que comenzaste el 2017, en el que atiendes especialmente a la división entre naturaleza y cultura en el marco de la modernidad. Me parece significativo cómo se evidencia en este trabajo dicha separación en la relación que mantienen los textos con las imágenes. Sin embargo, en *Doble ciego*

los textos se insertan de tal manera que hacen pensar en una misma textura, como si la realidad material y el lenguaje se mostrasen de manera continua, como operaciones de una misma naturaleza. En ambos proyectos esta tensión es evidente, tanto que a veces pienso que condensa ese conflicto entre el estructuralismo lingüístico, central en el pensamiento del siglo xx, y los movimientos que han inaugurado el milenio que tratan de explorar una realidad que está más allá de lo humano y del lenguaje.

aa

Cuando realizaba las fotografías recordé unas reflexiones de Benjamin sobre la arquitectura que marcaron el modo en que abordé estas estancias. Son consideraciones sobre la disipación en la contemplación colectiva de la arquitectura, frente al recogimiento de la recepción centrada de la pintura. Me interesó cómo describía la acogida de la arquitectura: «Las edificaciones pueden ser percibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente»¹³. Benjamin matizaría más tarde esta observación, precisando que no pueden resolverse por la vía meramente óptica, que han de administrarse bajo la guía de la recepción táctil. Esta tactilidad, a pesar de las transformaciones y el deterioro del edificio pesó en mi aprehensión del sentido del lugar.

Me parece pertinente señalar este proceso como aproximación háptica en conjunción con la función escópica, y no centrada únicamente en esta última. Esa alianza entre sentidos incita y describe un espacio monádico de señalamiento, circundado a su vez por la acogida permanente de la arquitectura.

Esta condición táctil —al alcance de la mano— acerca la arquitectura a la idea de herramienta y de algún modo la emparenta con el realismo especulativo por el que preguntas. La agencia de los objetos apuntada por Bruno Latour y el concepto de ‘herramienta rota’ de Heidegger retomado por Graham Harman, son intentos de establecer una construcción metafísica del objeto y su combinatoria que nos redima de la centralidad que hemos otorgado al sujeto. No creo que sea descabellado situar *Doble ciego* en una incómoda equidistancia respecto a los intentos por establecer un giro material, frente al viejo giro lingüístico, y el previo ego fenomenológico, o al menos una tentativa por explorar las interacciones entre la agencia de las imágenes y esa ontología orientada a los objetos. La propuesta se articula desde un edificio en el que «el tiempo se infiere como una vasta vecindad que emana de las relaciones entre objetos»¹⁴. También he tratado de cosificar el lenguaje mismo, de reificar algunos dispositivos de la representación, que han codificado la experiencia del mundo, para situarlos en el mismo plano de realidad que el resto de las cosas, es decir, como dispositivos de mediación disfuncionales, que, si bien no dejan de operar, lo hacen ya de una forma descentrada en la que evidencian tanto su función —que antes pasaba inadvertida— como sus limitaciones. He tratado de armar un ‘ejemplar’ de la modernidad a partir de estas disposiciones alteradas, pero ello conlleva también describir su espacio, su fundamento, lo que, lo admito, supone una forma de aceptación.

De hecho, la instalación se articula a partir de un conjunto de fotografías y otros documentos que tratan de averiguar qué hacen las imágenes. No están ahí como índices minerales de un espectro visible, ni siquiera

pueden considerarse cribados de radiación electromagnética de efímeras disposiciones de fotones, de manera que constituyen una propuesta autoconsciente de su dimensión lingüística/imaginal. Comparto el anhelo por atisbar más allá de la tupida red del lenguaje, pero todas las tentativas que conozco en este sentido me parecen aún ilusiones de paseos por su exterior. Las relaciones entre materia/material/materialidad han estado presentes en las prácticas artísticas desde los años 60, un conjunto de experiencias que la filosofía parece desconocer, e imprime a esto una sensación de *déjà vu*. Creo que *la vía de las cosas* está abriendo una fisura que nos ayudará a trascender la trampa de ‘solo lenguaje’ y su sujeto ubicuo, o al menos servirá para descentrar las interacciones y generar una efectiva simetría asociativa. Sin embargo, en el ámbito del arte, tengo la sensación de que nos lleva a desandar parte del camino, como si tuviéramos que ralentizar el proceso mientras se decantan los intereses. La obcecación del mercado con la validación conceptual ha encontrado aquí un pretexto para presentar como nuevas las materialidades de siempre.

nd

Para seguir con la cuestión lingüística, en el texto hablas de un encuadramiento del lenguaje y no puedo evitar relacionar las fotografías de *Doble ciego* con el juego que plantea otra pieza en la que tiene mucha presencia la caja escénica, *Laberinto numérico* (1989): cuatro cuchillas trapezoidales colocadas sobre una retícula formada por dados cúbicos de modo tal que los puntos de sus caras coinciden con algunos agujeros de las hojillas. La forma de las cuchillas plantea además una ilusión perspectiva frontal cuyo punto de fuga se pierde en una distribución uniforme discreta. Pienso en Mallarmé, en la jugada escondida tras el poema y oculta, aparentemente, por un cifrado matemático. A lo que voy es a que las obras de esta exposición parecen sometidas a una operación que no sé si definir como encriptado, en tanto que contienen un código propio. ¿Podrías comentar algo al respecto?

aa

Decididamente no tiene nada que ver con una operación de encriptado. No trato de cifrar, ni de ocultar nada. Al contrario, es un esfuerzo por vislumbrar la confluencia entre diferentes instancias del lenguaje. Un empeño por mantener activa una expectación sobre ese ‘algo otro’ que lo excede, consciente de sus límites, de los que ya hemos hablado. Supone por ello también adentrarse en una circularidad cuajada de equivalencias y diferencias, de aleatoriedades y repeticiones, con las que las palabras operan sobre las cosas. Todo esto forma parte del funcionamiento habitual del lenguaje, visibilizarlo tal vez nos desorienta. He tratado de dar una apariencia a esta arbitrariedad formal, como si fuera posible figurarla a partir de la comparecencia de la obra de Raymond Roussel que atraviesa *Doble ciego*. Su literatura basada en juegos verbales y en un supuesto secreto flotante del lenguaje, facilita, además, una vía de correspondencias con otras figuras clave de mi relato. Activados tanto en los dibujos y diagramas, como Michel Leiris, en los que me apoyo también para estructurar alguno de los ensayos reunidos en *oqp*.

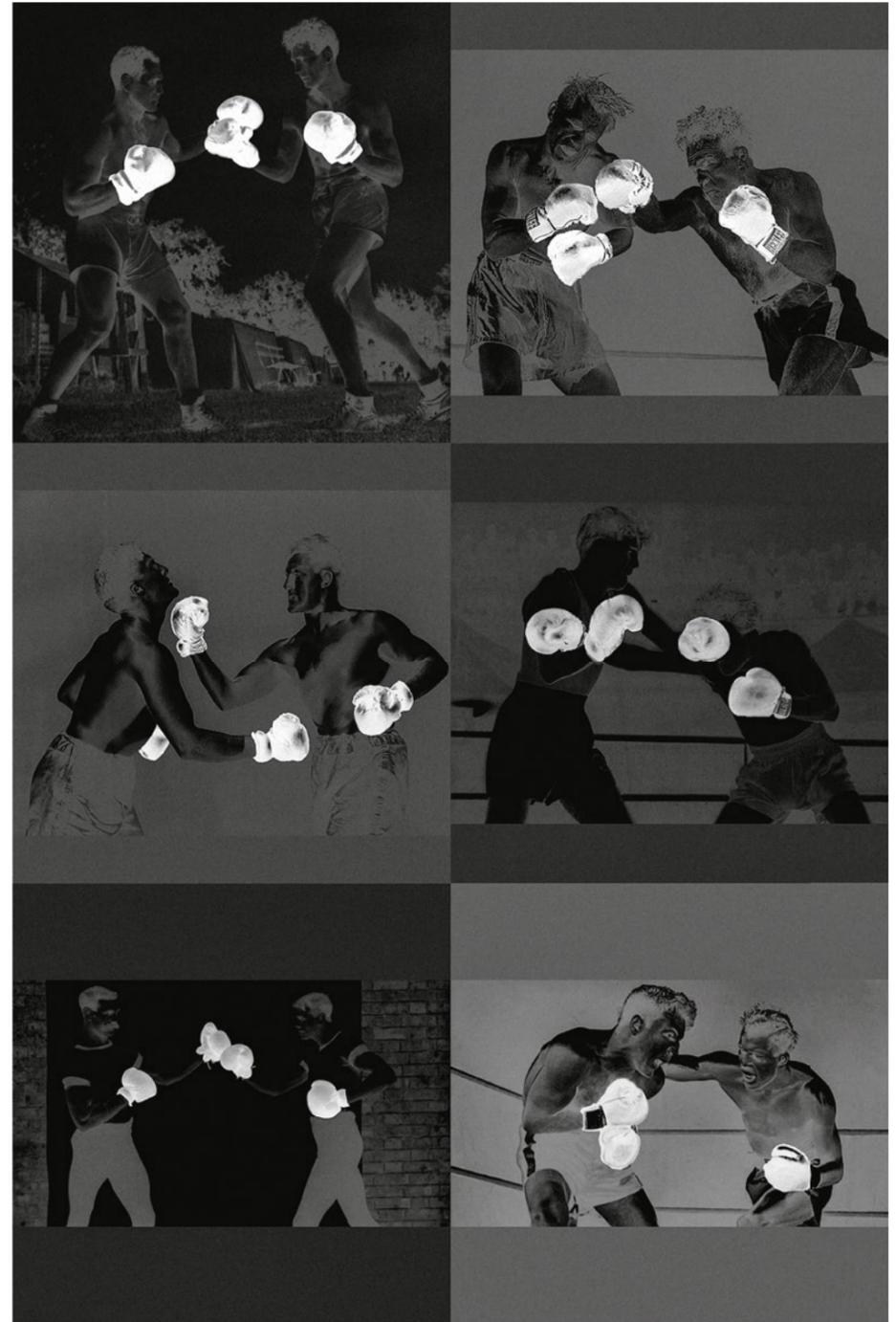
Trato de encontrar una forma precisa para referirme al carácter paródico que estructura el trabajo de Roussel sin restarle un ápice de

trascendencia. Tal vez, 'charada' es un término aceptable para referir esas creaciones que nacen de las propias formas del lenguaje, que parecen no decir nada, y, sin embargo, nos muestran todo lo que no existió. Espacio de mascarada, de frases dobles y parónimos, que constituye también el territorio del chiste, en el que la duplicación y la transmutación de las formas y de los sentidos genera a la vez conciencia y humor. Tal vez el humor es la clave que comparten *Laberinto numérico* y los dibujos y diagramas de *Doble ciego*. Muchos de los dibujos participan de cierta vocación de *toons*, están inspirados en ellos. Aunque no sean dibujos animados podrían comportarse como tales. Así, 'la mirada', 'el colonialismo', 'un espejo', 'la apariencia', 'una tachadura', o 'la voz'..., son dibujos escuetos, casi elásticos, en situaciones que pueden parecer absurdas o producirse en medio de un gag. Este tipo de imágenes son parte esencial de mi proceso. Son dibujos que he realizado desde siempre, que me han acompañado en todos los proyectos en los que he trabajado. Espero que continúen fluyendo pues me conectan con mis anhelos más creativos.

doble ciego

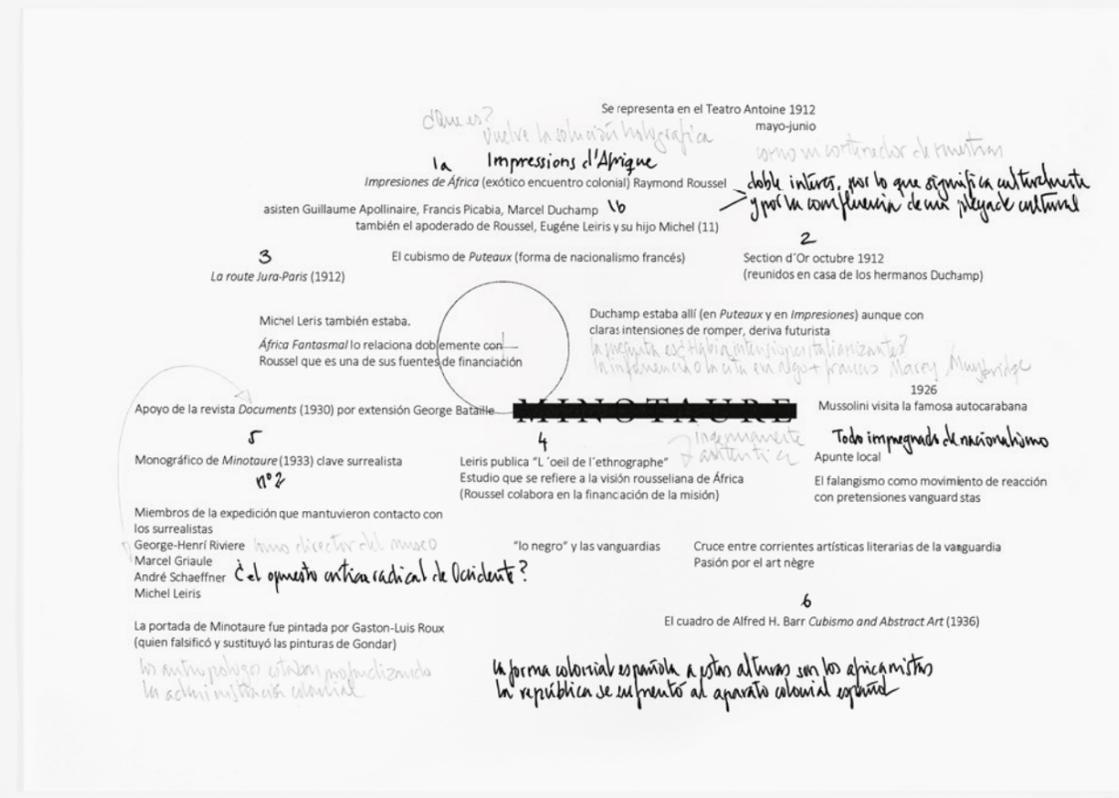
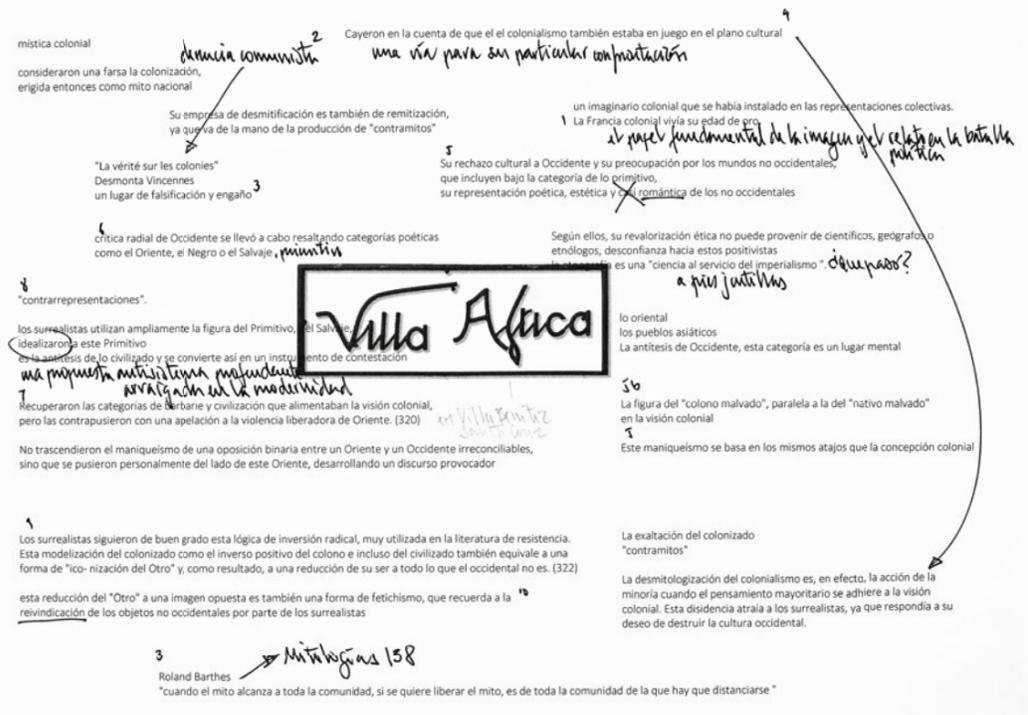


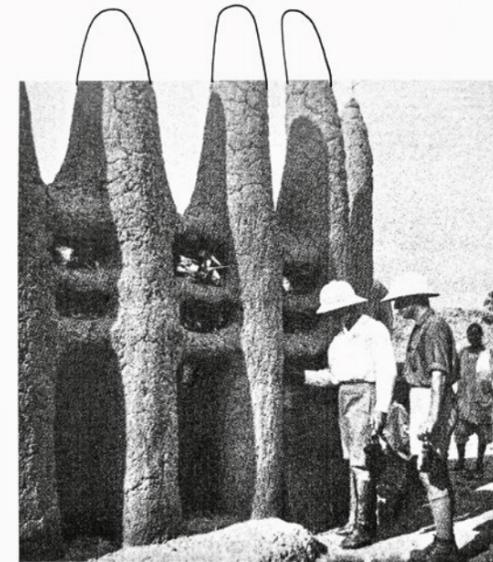






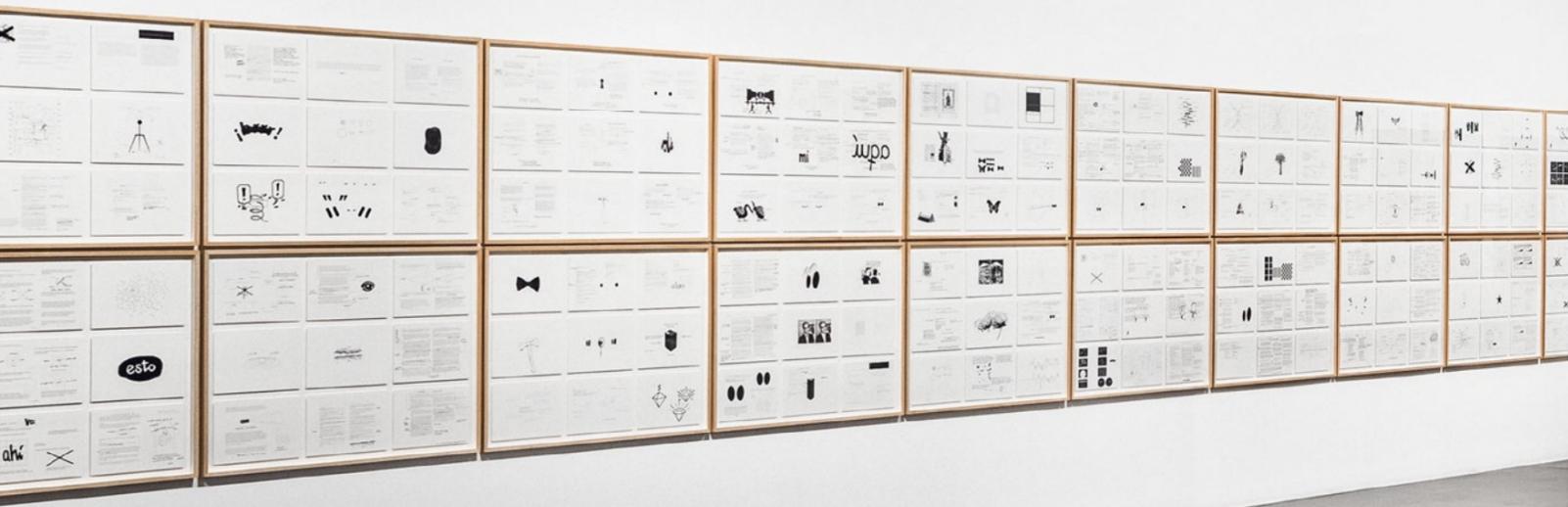


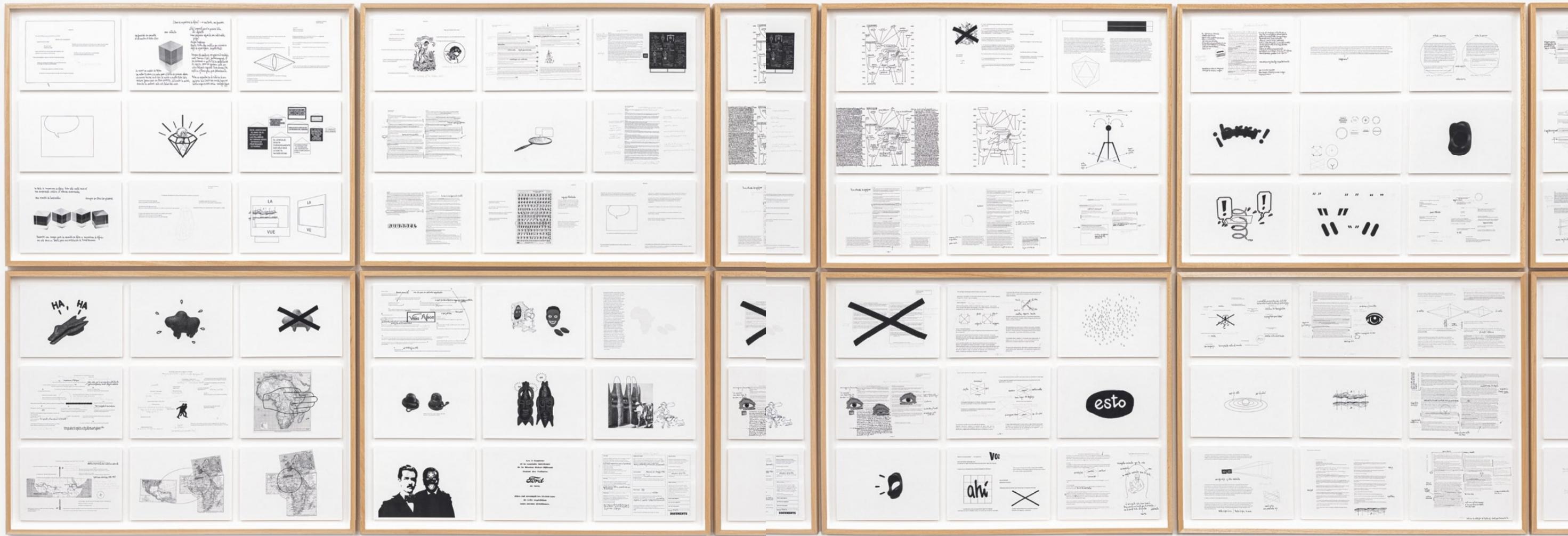




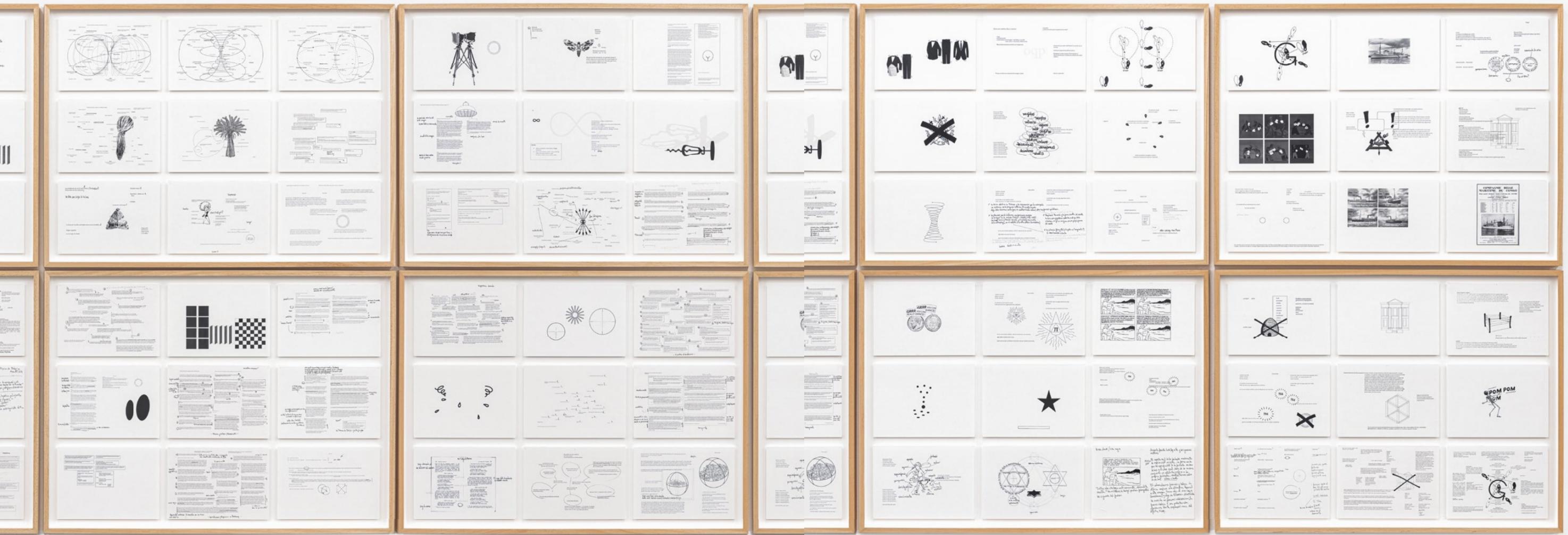




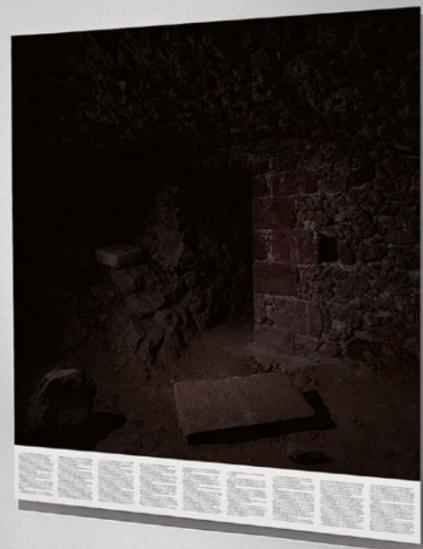


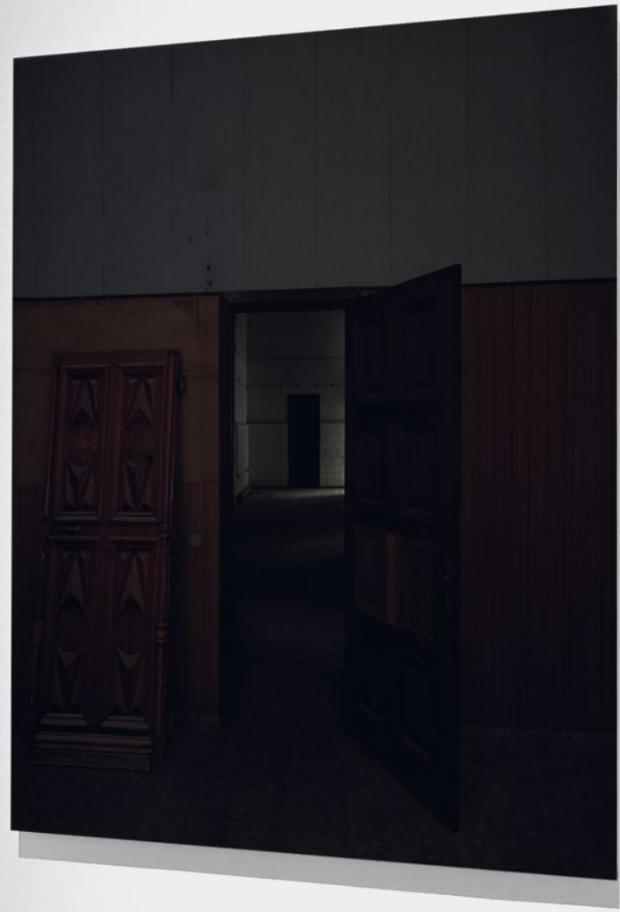


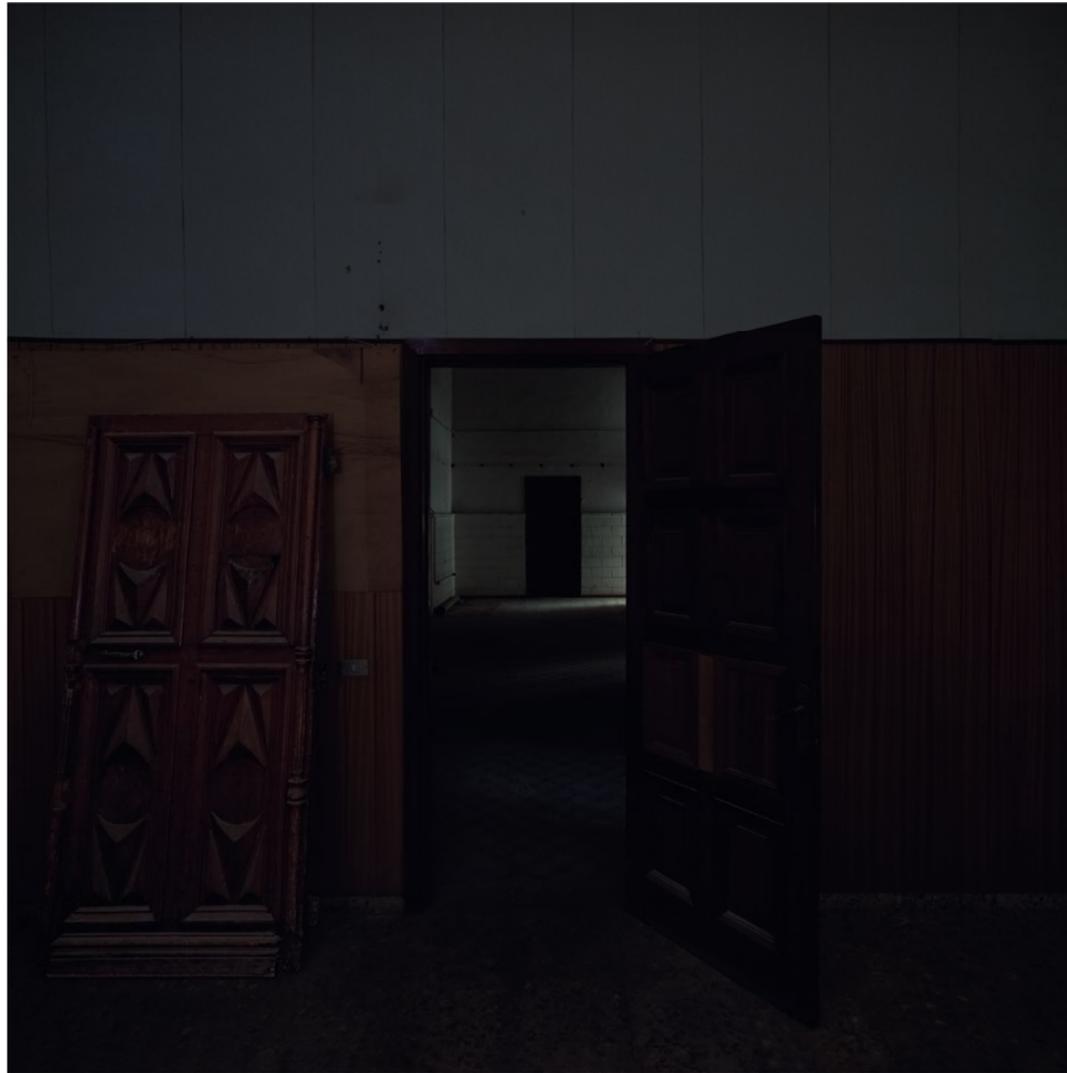












El concepto de acontecimiento en Heidegger, Vattimo y Badiou
Jean-Claude LÉVYQUE

EL «EVENING» HEIDEGGERIANO
El Ser se da esencialmente en la sustitución el ser se da en cuanto evento apropiador
acontecimiento apropiador

El concepto de Ereignis contemporáneo al de Ser como presencia

Pragmáticamente, el concepto de acontecimiento se va a sustituir por el de ser, para indicar la preeminencia de la sustitución con respecto a la presencia.

Ereignis indica el movimiento ontológico a través del cual el Dasein es empujado hacia una presencia-autencia en el modo en que las palabras de una significación posible son generadas y sostenidas

De lo que se trata es de experimentar sencillamente ese juego de apropiación en el que el hombre y el ser se transponen recíprocamente, esto es, adelantarnos en aquello que nombramos Ereignis.

La palabra Ereignis ha sido tomada de la lengua actual. En ningún momento original. ¿Por qué entonces, esto es, ¿cómo, surge con la moneda, a propósito? La palabra Ereignis, pensada a partir del evento indicado, ¿cómo puede serlo como palabra, como palabra y como palabra? Pensada como palabra conductora, se deja traducir tan poco como la palabra conductora ¿cómo puede serlo? La palabra Ereignis ya no significa algo lo que en otros lugares denominamos como algún tipo de acontecimiento, algo que sucede. La palabra se utiliza ahora como singular tantum. Lo que nombramos acontece sólo en la unidad, esto es, en su singularidad, sino de modo único.

monstru

Aquí el concepto primero no es el ser, sino el evento

El tema del reflejo de sujeto, que Badiou extrae de Lacan, es central para la definición de la tarea del sujeto político en el ámbito de la dialéctica entre explícito y implícito, en la que el primer término designa el lugar definido, mientras que el segundo designa la ruptura en el orden que introduce el espantabilizado, descentrado.

En la lógica se determina una excepción de A/B/C que hace que todo lo que existe es, al mismo tiempo, el mismo y el mismo según su plaza. La dialéctica es la del forjador contra el explícito. El explícito como fundamento general de la dialéctica, cuyo forjador no es sino ficticiamente motor.

El aparecer se distingue entonces del ser por tener una forma de la relación: cada cosa que aparece, aparece como tal en el mundo se distingue de los demás, un mundo es entonces el conjunto en el que las multiplicidades se van organizando. — para que se inicie el proceso de una verdad es preciso que algo sobrevenga (accidental). Es necesario, dice Malarmé, que no estemos en el caso en que nada haya tenido lugar más que el lugar [...]. Lo que sobreviene, el suplemento puro, es incalculable y desconocido, es lo que nra surgió de golpe y del brío. Una verdad deviene novedad — toda verdad es una novedad — porque un suplemento siempre interviene la experiencia. Una verdad comienza en el momento en que surge, indistinta aún.

A veces Badiou habla también de «radical discontinuidad» refiriéndose al acontecimiento.
Multiplicidad inconsistente y acontecimiento

explícito y implícito
espacio siempre fuera-de-lugar

ser emplazado
localizado

Badiou y el misterio del Acontecimiento
Daniel Bensaid

El tipo esta mosque, eso ya se sabe.

¿Por pasar constantemente de la oscuridad a la deslumbrante de día? ¿O para protegerse de este deslumbramiento?

¿Puede olvidar el instante del surgimiento, y los esfuerzos necesarios para llegar allí?

El momento de reflexión de donde emerge la demencia: no hay abertura liberadora sin obstinación testaruda.

¿Cuál es pues un acontecimiento? Azares por naturales, no podría ser predichos fuera de una situación regular, ni deducidos de esta situación.

¿Una operación impredecible de su? El golpe de dados malarméico Austria Ajá al «pensamiento puro del acontecimiento» en Heidegger como puesta de la estructura de las estructuras.

El que entrevé la verdad en el tir de dados no es necesariamente un creyente que busca en Dios el fundamento de su inquebrantable confianza.

Hegel

algo

Las antinomias del orden y el acontecimiento

Una nada que manda todo

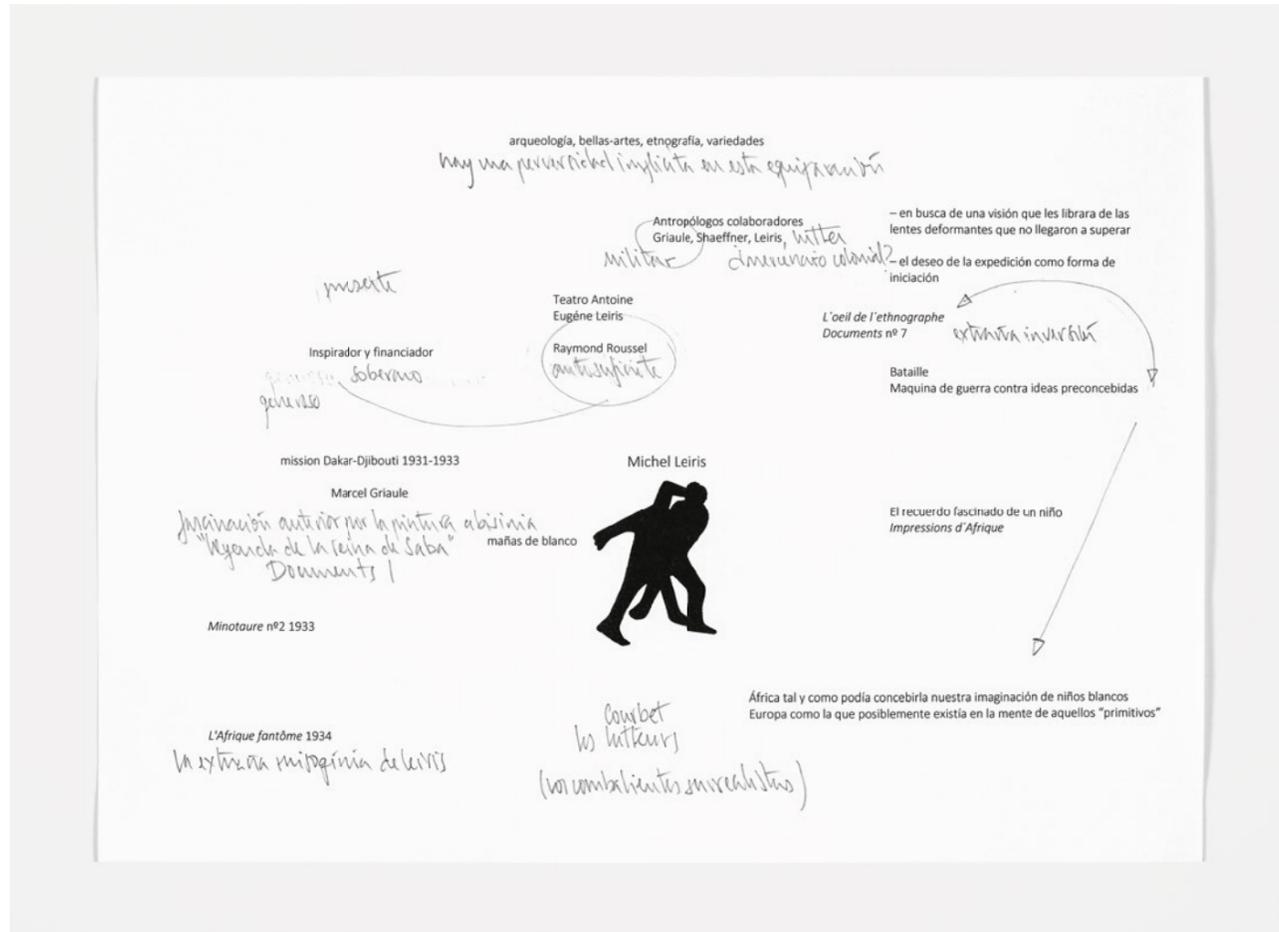
Sutures
(¿o que venimos/lo real)

Discontinuidades
Continuidad espacial

Marca en cuanto lenguaje
Mancha en cuanto apariencia

Que algo sobrevenga (accidental)





Es por eso que la pintura tiene la función de domar la mirada, entra dentro de la dialéctica entre el ojo y la mirada, alimentando la voracidad del ojo que quiere ver.

"la pintura tiene algo de doma-mirada, esto es, que el que mira una pintura siempre se ve obligado a deponer la mirada" (Lacan, 1964, p.116)

ojo abatiéndose

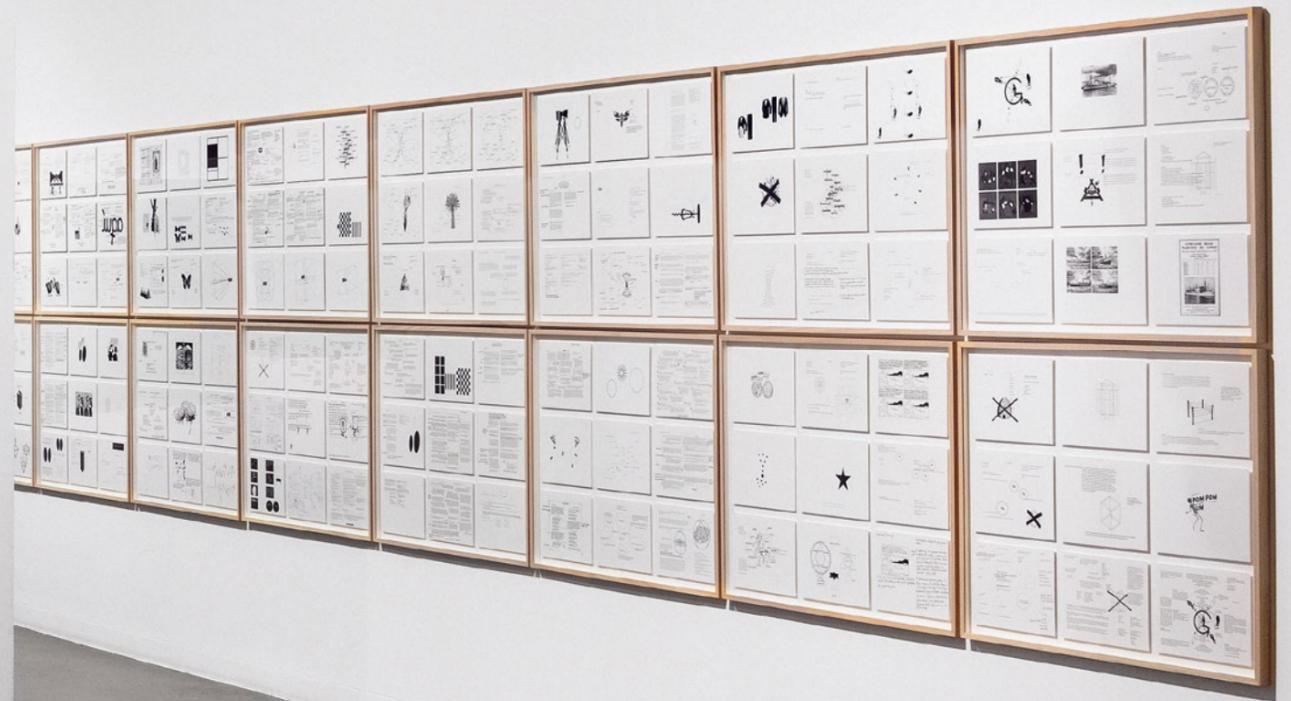
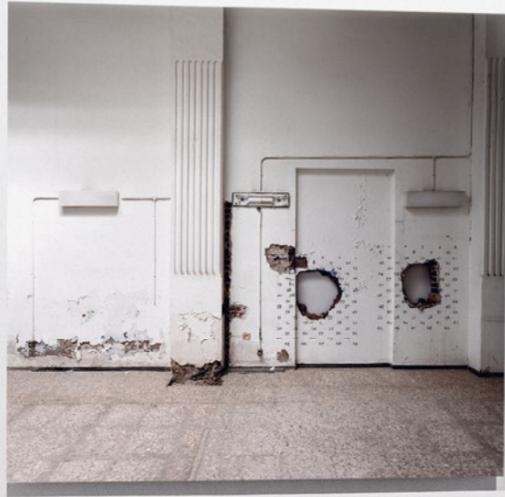
«El pintor, al que debe estar ante su cuadro, le da algo que, al menos, en toda una parte de la pintura podría resumirse así: ¿Quieres mirar? Pues bien, ¡ve eso! Entrega algo como alimento al ojo, pero invita a aquel a quien se presenta el cuadro a deponer ahí su mirada, al igual que se deponen las armas. Ese es el efecto pacificador, apolíneo, de la mirada. Se da algo no tanto a la mirada como al ojo, algo que implica abandono, depósito, de la mirada.» (Lacan, 1964, p.108)

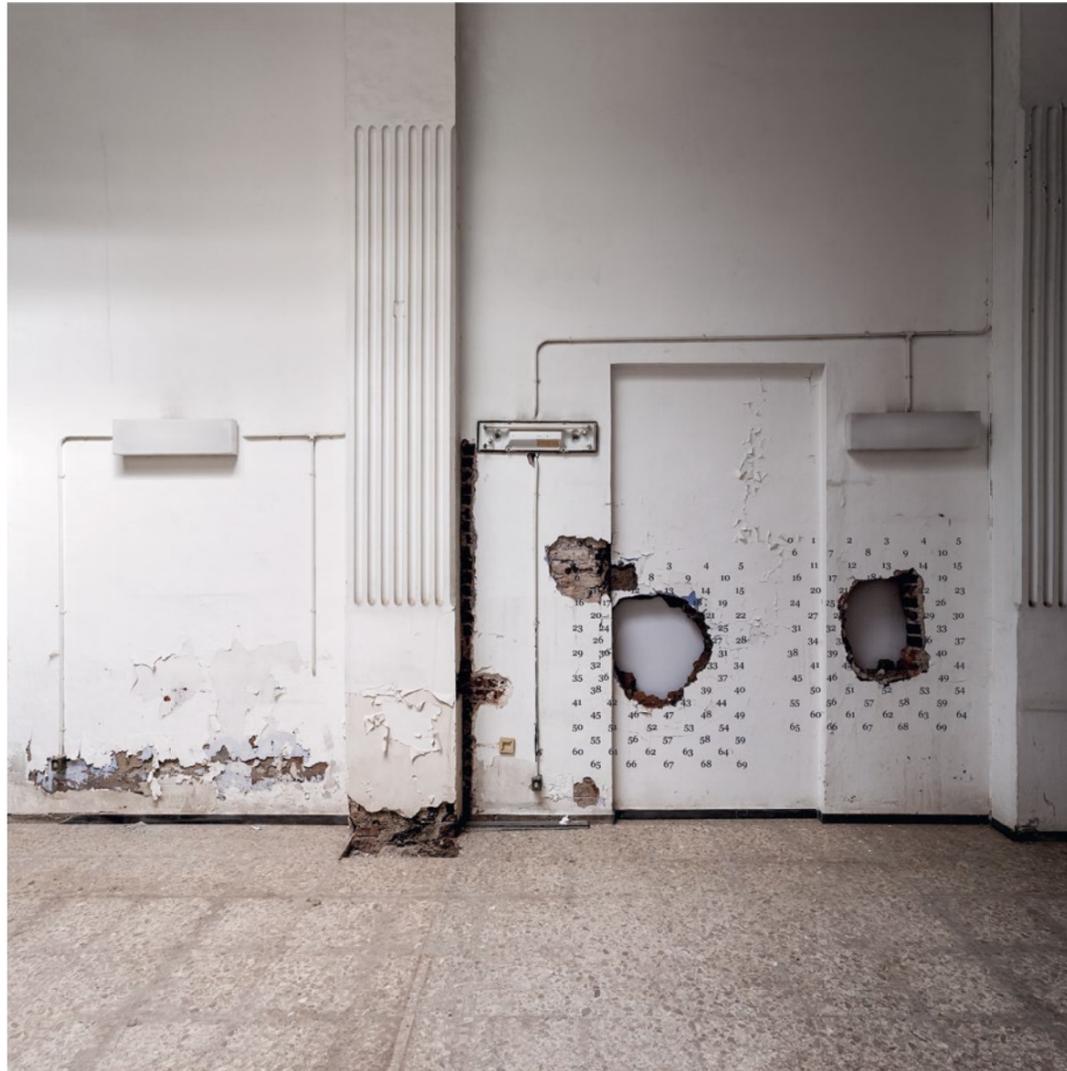
Por esta razón, la fascinación que genera la pintura en el ojo se produce porque funciona separando al sujeto del Otro y es en este punto donde se «capta el fondo civilizador, el factor de sosego y encantador de la función del cuadro.» (Lacan, 1964, p.123)

la imperante voracidad del ojo

TONTO EL QUE LO VE

COMO ES EL QUE MIRA











mpo. estar. Borrado. Legueta. Peco.
manecer. Vacío. Desplazar

Experiencia propia/el tiempo transcurrido en el lugar. El tiempo transcurrido en las imágenes del lugar. Hacer fotografías como una forma de habitarlo por partes.

Merodeo
Rondar
Esperar
Estar
Disposición
Vacío
Estoy aquí por ti
Ocupado/es como si estuvieras

Es como lo que ocurre con el edificio pero al revés. El edificio está pero no se ve, es como un hueco o una borradura. Es como algo tachado a nivel psíquico, no lo ves, no lo llegas realmente a ver.
En el interior ocurre algo distinto. Estás allí puedes tener una experiencia táctil del lugar es auténtico y sin embargo se te escapa. En su vaciamiento contiene mucho más de lo que puedes percibir. Es como uno de esos espacios en los que se cruzan líneas temporales. Como si estuvieran todas las capas, como si se extendieran de manera sincrónica.
Sigo sin poder referirme a lo que me interesa, se me escurre.

Primera edificación española con licencia gubernamental para utilizarse por la masonería

• Ocurre algo en el tiempo

Construido para la visibilidad, con toda la retórica oriental/esotérica de enorme presencia

Cegar a todos
No vemos nada

• Inaprensión. Es como visitar la nada. Está el espacio. Pudieras pensar que eso es todo, sin embargo, lo que hay es una presencia enorme de lo que ha sido removido. Lo brutalmente destruido, arrancado, suplantado continúa allí en el espacio que alguna vez ocupó.

Inaprensible
Escurridizo
Resbaladizo
Incomprensible
Inasequible

• Lo que hay allí no está en las fotografías, no está en los muros que quedan, no está en lo que pueda contar. Es algo parecido a un hueco a una ausencia a algo imposible de llenar con otra cosa, algo que no soporta la representación. Donde no debería haber nada hay algo, pero como no está es algo que no está estando.

Hay tres capas
La masónica
La fascista
La indolente
Al menos tres capas

Es difícil conceptualizar la última, en ella hay miedo, complicidad, incultura, desinterés, burocracia, prepotencia, ingenuidad, fascinación paralizante.

Silente / callado
Implica presencia



Hall. Su impresión me trae recuerdo de un lugar muy antiguo de mi conciencia una galería en La laguna. Arcos arábigos y celosías coloniales que me recuerda a Hergé y a películas de los 30. Norte de África congelado en el tiempo
Estancia izquierda. Ciega inabordable, con estancia en el sobre techo más cerrada aún, inexplorada.

Estancia derecha. Violenta, autoritaria como un despacho de comisaría. Violencia militar sudamericana, o policial en España de los 70. De esa época zócalo de madera y silla de formica de cocina. Una puerta fuera de sus goznes se apoya en la pared.

Sala de tenidas. Como un gallinero industrial, una nave pelada a la que han abierto una hilera de ventanas que la ha convertido en una estancia cuatrelera. Permanecen las columnas estriadas embutidas en las paredes y un suelo damero que se empeña en conservar la sensación de vestigio. Sala desnuda, despojada, embrutecida, no la puedo mirar, no desea ser mirada.

Sala izquierda. Mantiene el blanco y un pollo de laboratorio cutre. Un gran lucernario ilumina esta estancia sin ventanas. Quedan las columnas en las paredes. La luz y su blancura, junto a que posiblemente sea una construcción posterior me permite fundar una base a la que volver para recuperarme, donde desplegar el equipo.

Agujero de conciencia
Fisura
Sutura
Centro vaciado

Toroide de Lacan
Aquí también hay un centro vacío.
La cámara y el trípode me ayudan a no abordarlo directamente. Puedo centrarme en partes

Un lugar borrado
Ocluir el espacio
Ocluir todo un edificio
Forclusión
Escotomización

Forclusión: rechazar de un modo excluyente.
Merleau-Ponty, desintegración de lo real.

materia secreto
objeto secreto
forma secreto

inaccesible

el secreto tiene una relación privilegiada, pero muy variable, con la percepción y lo imperceptible

el secreto es una noción social
todo secreto es un agenciamiento colectivo

contenidos que se juzga oportuno aislar
disfrazar

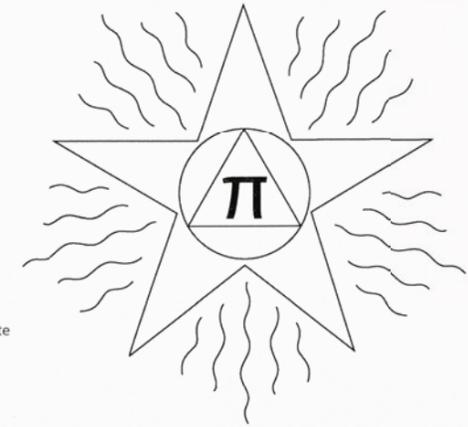
es necesario que el secreto se insinúe



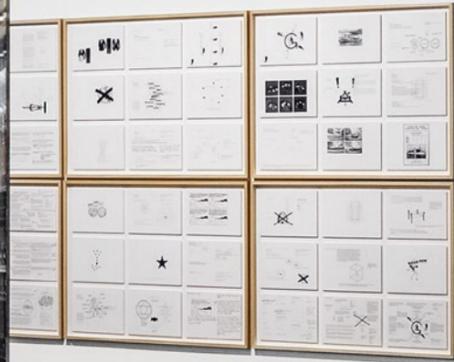
no es una noción estática, sólo los devenires son secretos

algo debe rezumar de la caja

que ha ocultado su forma en beneficio de un simple continente









694
C.A. Sola
1870

695
C.A. Sola
1870

696
C.A. Sola
1870

697
C.A. Sola
1870

698
C.A. Sola
1870

699
C.A. Sola
1870

700
C.A. Sola
1870

701
C.A. Sola
1870

702
C.A. Sola
1870

703
C.A. Sola
1870

704
C.A. Sola
1870

705
C.A. Sola
1870

706
C.A. Sola
1870



843. NEGATIVOS FOTOGRÁFICOS
Para las maquinas fotográficas
C.a. 1930

RETRATOS
Dufay

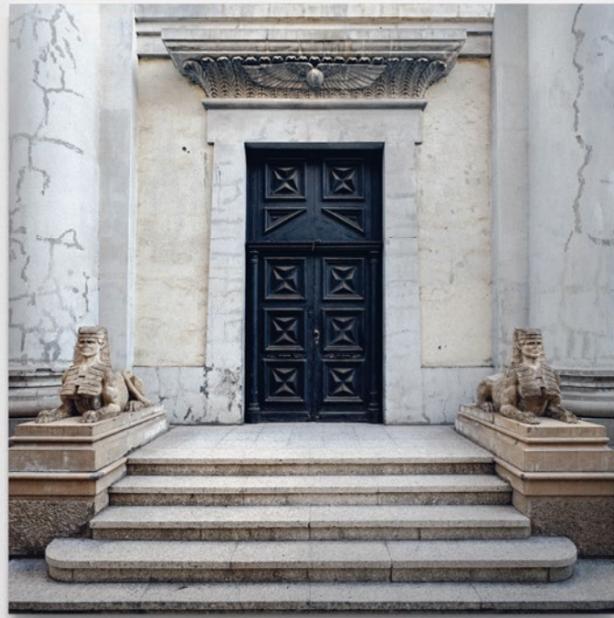
848. PRENSA PARA POSITIVOS
C.a. 1910

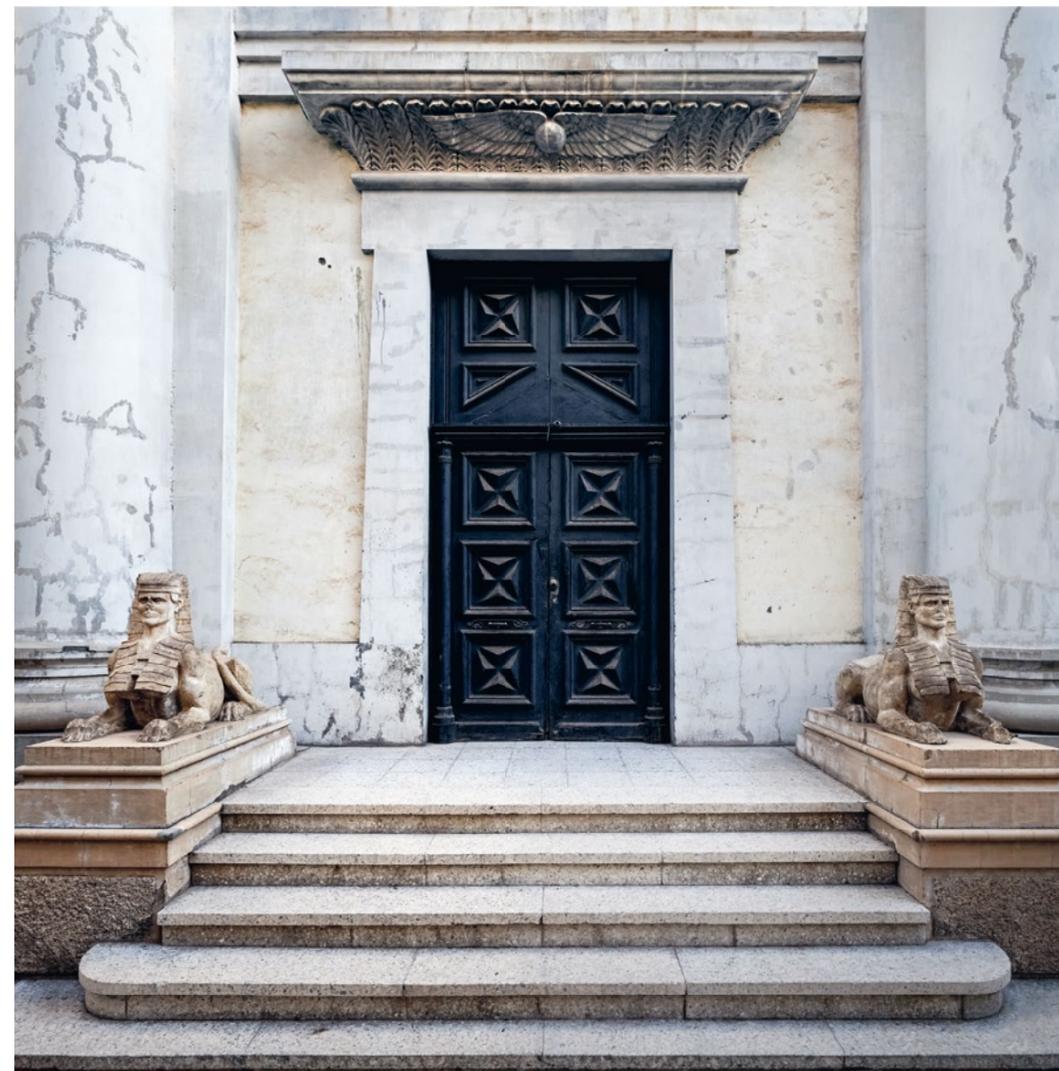
149. CÁMARA FOTOGRÁFICA
EXTENSIBLE
Dagblin Goetz III
C.a. 1907

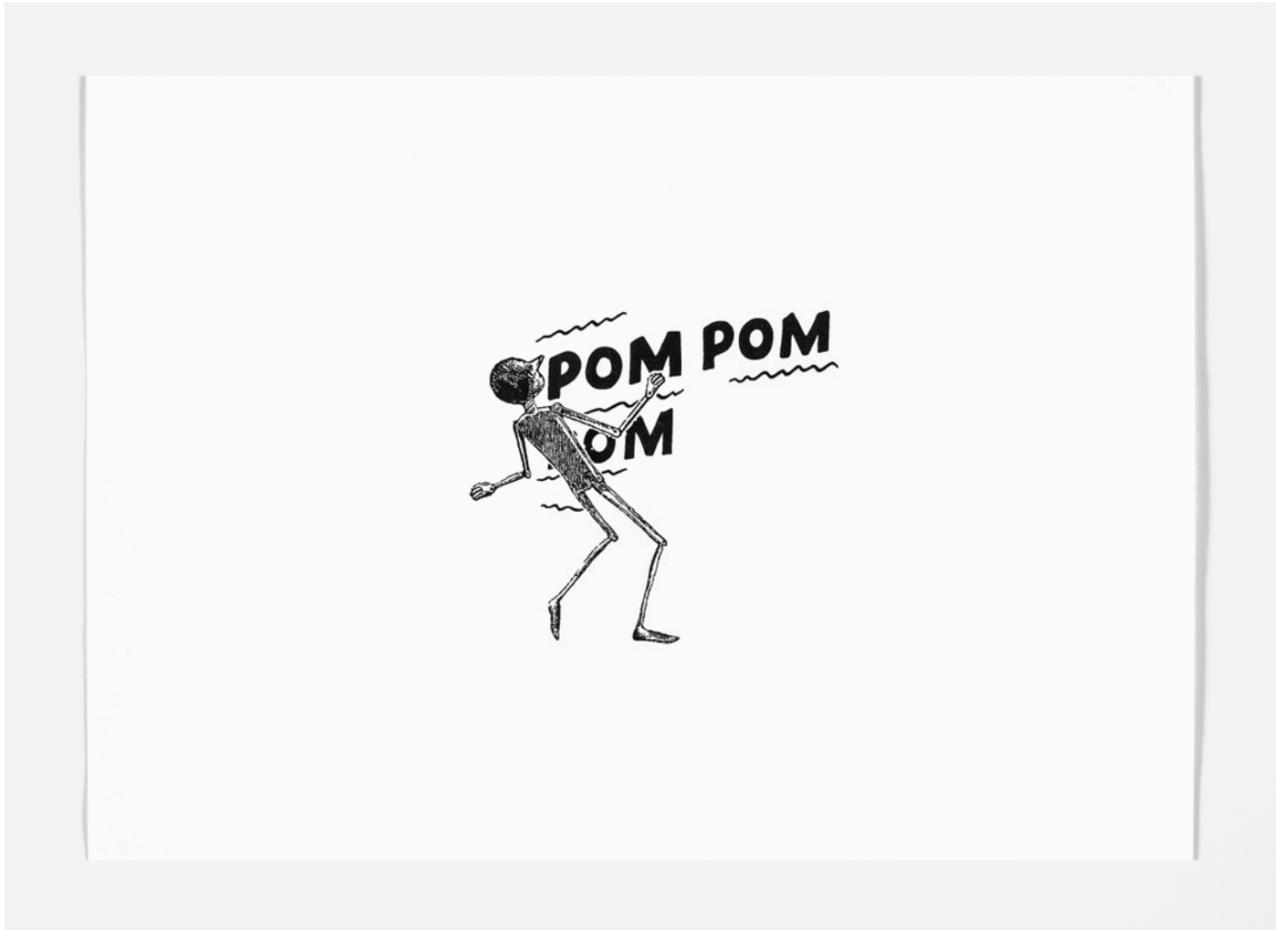
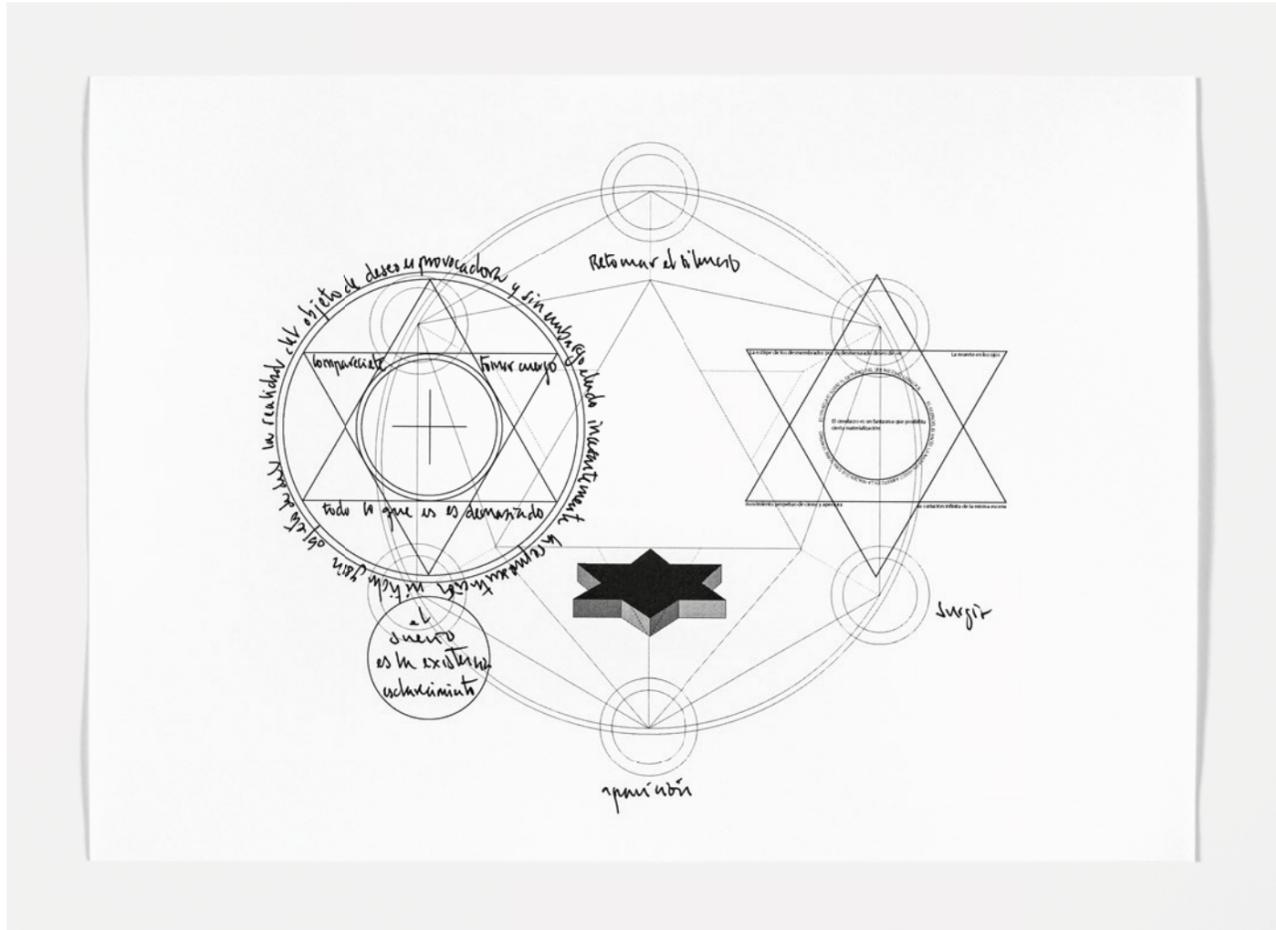
148. CÁMARA FOTOGRÁFICA
C.a. 1900

149. CÁMARA FOTOGRÁFICA
C.a. 1900

147. CÁMARA FOTOGRÁFICA
C.a. 1900



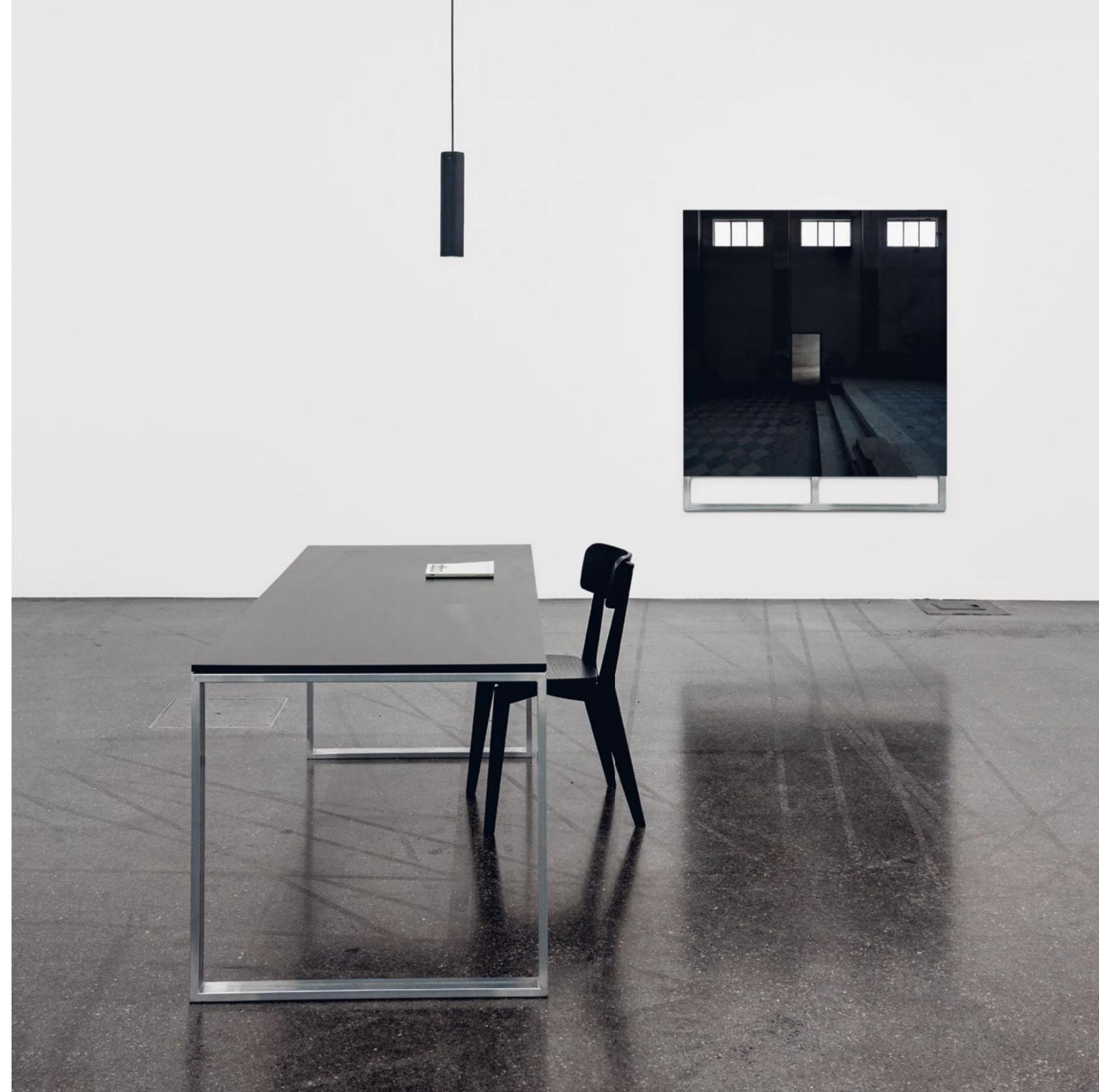


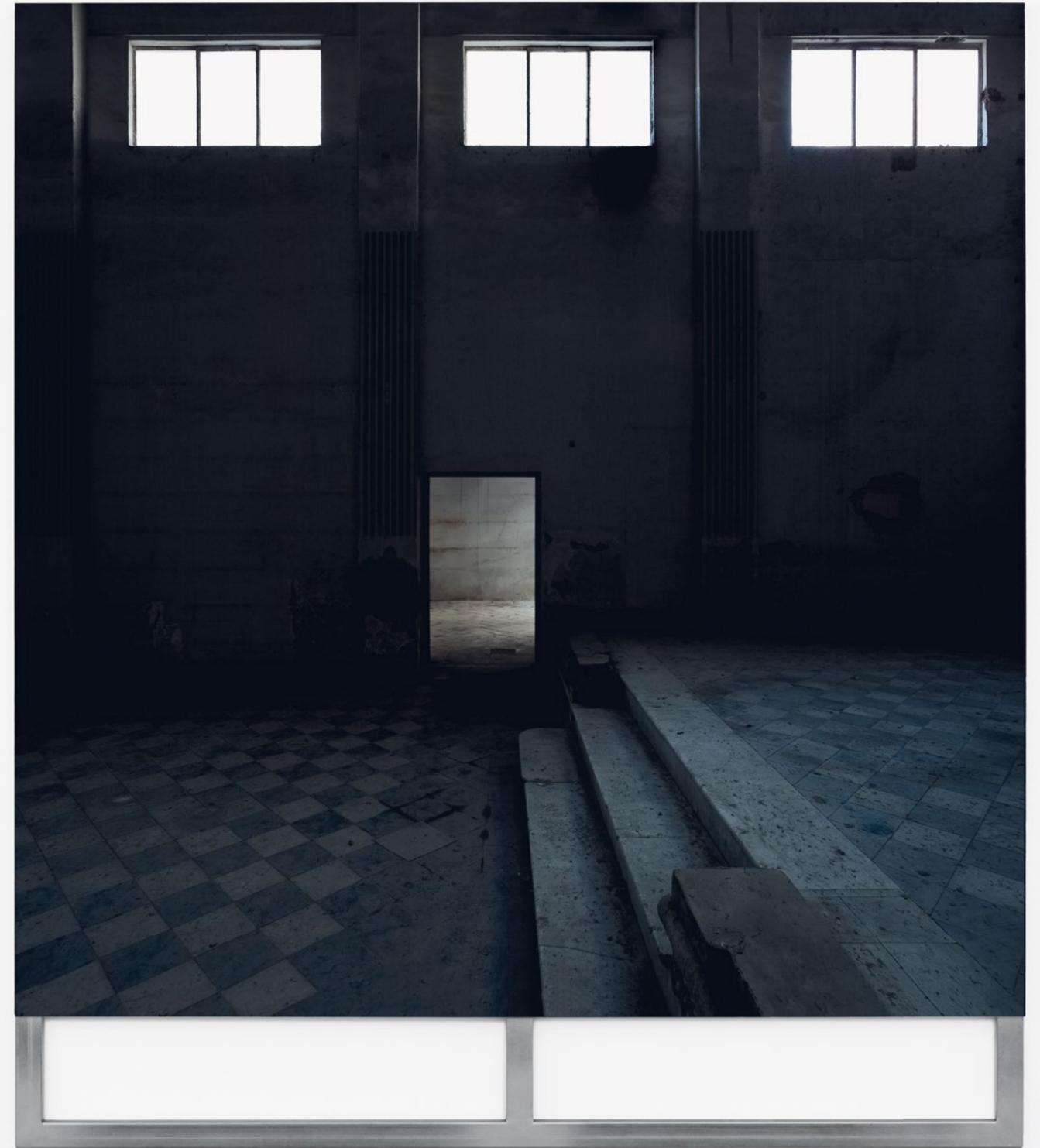


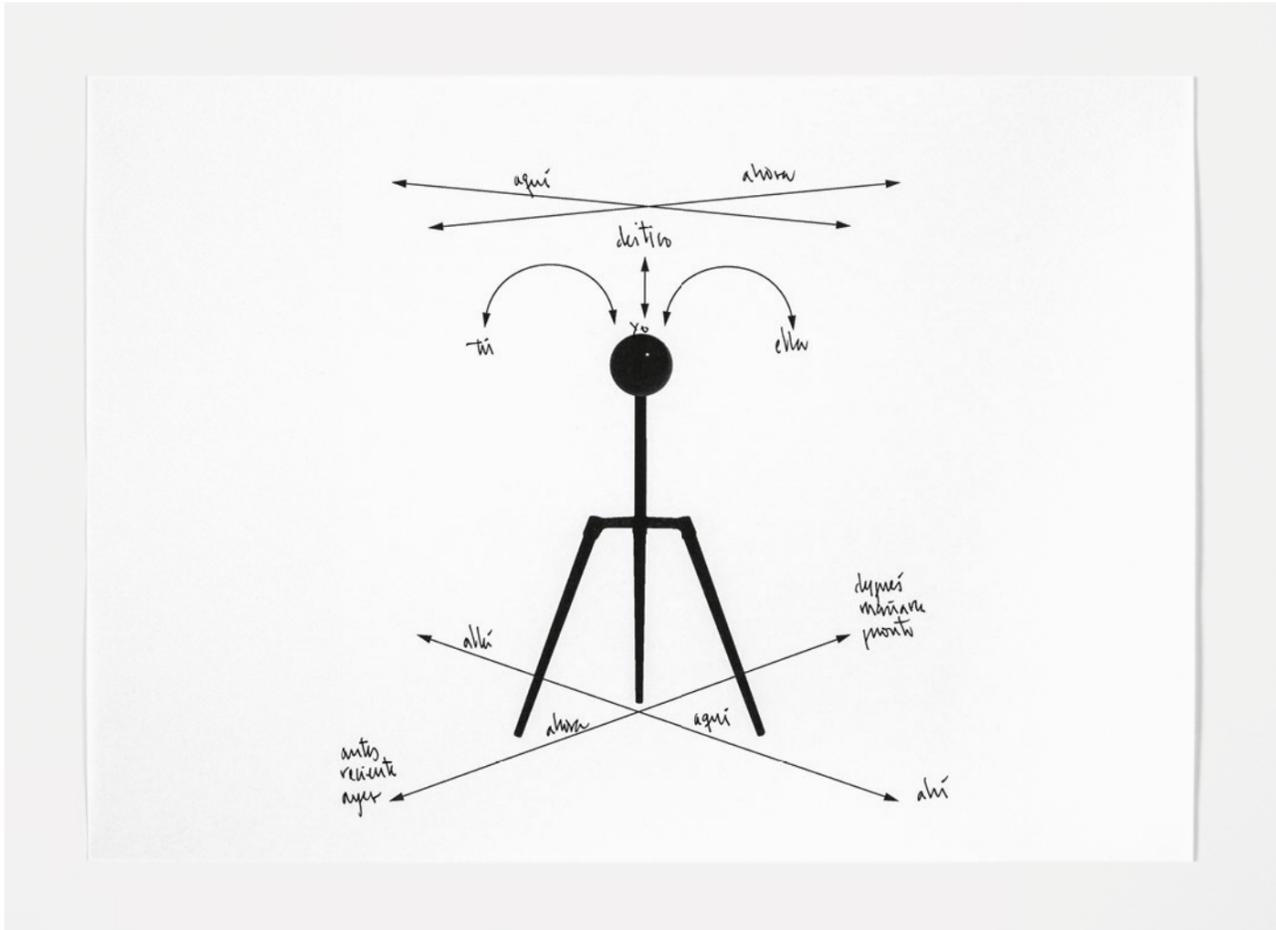
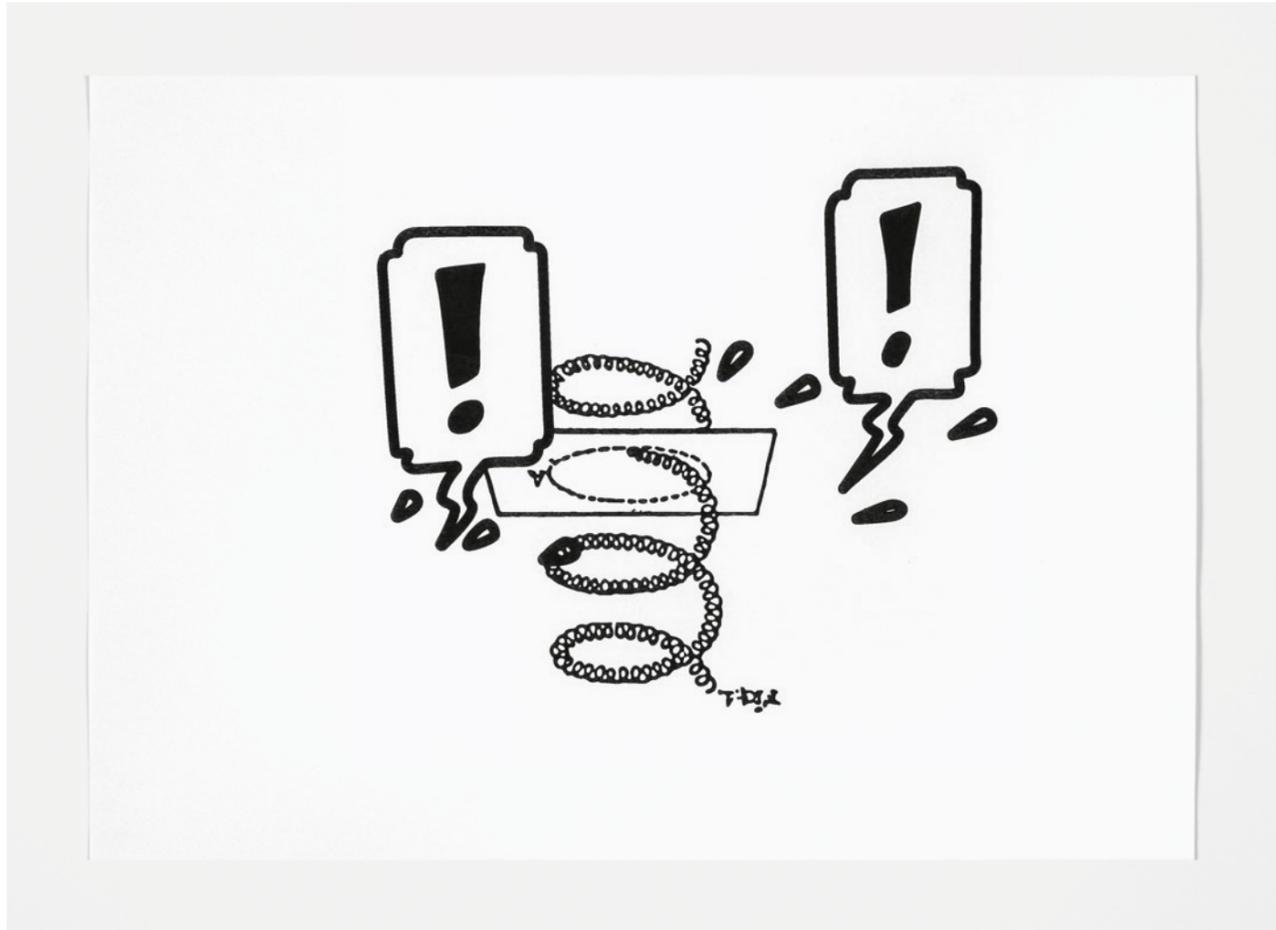


Ya no recuerdo qué clase de mariposas vinieron, quizá foscias trémulas, falenas domésticas, banderas españolas y catocalas negras, *Plusia chrysis* y cuncunillas grasientas, esfinges de las euforbias y vespertillas, partenias y viejas damas, mariposas de la muerte y hepíalidas; en cualquier caso fueron muchas docenas, de figura y apariencia tan distintas. Las estelas de luz que parecían dejar tras sí en diversos anillos, serpentinas y espirales, no existían en realidad, sino que eran sólo huellas fantasma causadas por la pereza de nuestros ojos, que creían ver aún cierto resplandor en el lugar de donde el insecto, que sólo había brillado una fracción de segundo a la luz de la lámpara, había desaparecido ya. Eran esos fenómenos irreales, el relampaguear de lo irreal en lo real, determinados efectos de luz en el paisaje que se extendía ante nosotros o en los ojos de una persona amada, los que inflamaban nuestros sentimientos más profundos o, en cualquier caso, los que considerábamos como tales.





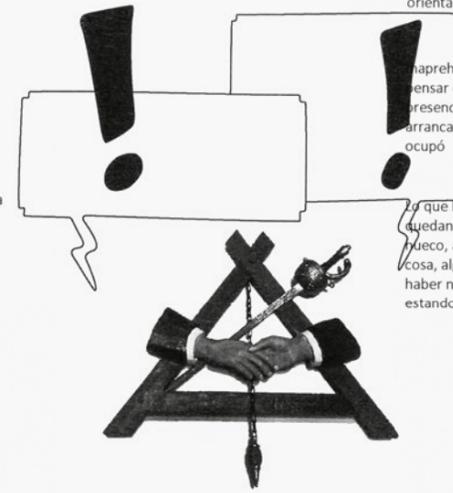




esto

cegar a todos
no vemos nada
centro vaciado

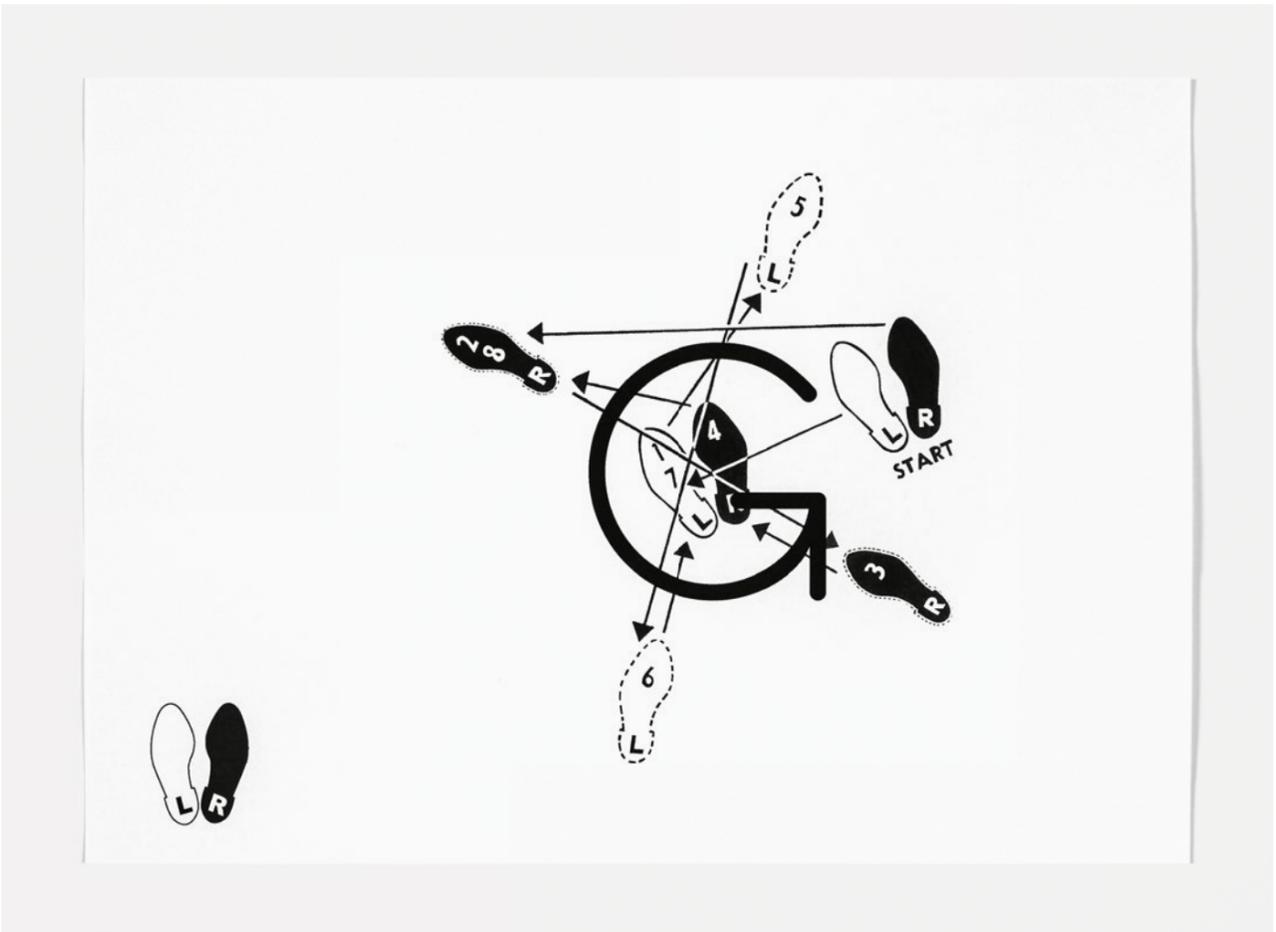
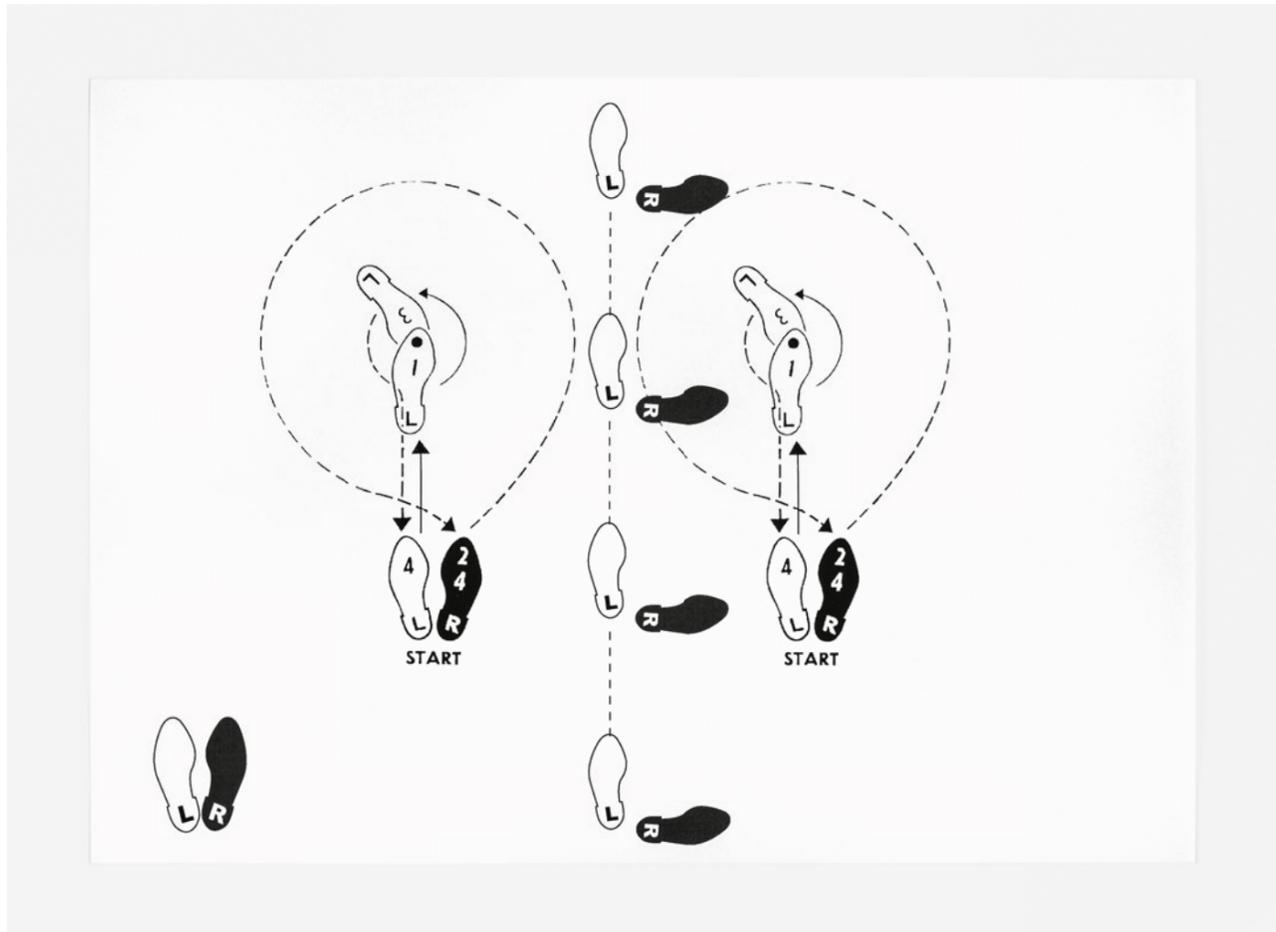
silente /callado
implica presencia



Construido para la visibilidad, con toda la retórica
oriental/esotérica de enorme presencia

compreensión. Es como visitar la nada. Está el espacio, puedes
pensar que eso es todo, sin embargo, lo que hay es la enorme
presencia de lo que ha sido removido. Lo brutalmente destruido,
arrancado, suprimido, continua ahí en el espacio que alguna vez
ocupó

Lo que hay no está en las fotografías, no está en los muros que
quedan, no está en lo que pueda contar. Es algo parecido a un
hueco, a una ausencia de algo imposible de llenar con ninguna otra
cosa, algo que no soporta la representación. Donde no debería
haber nada hay algo, pero como no está, es algo que está no
estando



Lista de obra

Doble ciego (Laboratorio), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montada sobre dibond
y aluminio, y estructura de hierro
170 × 150 cm
p. 19

Doble ciego (Desdoblamientos), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montadas sobre dibond
Seis fotografías de 50 × 50 cm c/u,
montadas sobre bastidor de madera
150 × 100 cm
p. 23

Doble ciego (Étant Donnés), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montadas sobre dibond
y aluminio
Dos fotografías de 150 × 150 cm c/u
pp. 24, 25

Doble ciego (Cámara), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montada sobre dibond y
aluminio, y dos estructuras de hierro
300 × 300 cm
pp. 34, 35

Doble ciego (Diagramas), 2024
Xerografía, tinta y grafito.
216 dibujos y diagramas
de 21 × 29,7 cm c/u
pp. 38, 39, 40, 41, 42, 43

Doble ciego (Tú), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montadas sobre dibond
y aluminio
Dos fotografías de 150 × 150 cm c/u
pp. 44, 45

Doble ciego (El aprendiz), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montadas sobre dibond
y aluminio
Dos fotografías de 170 × 150 cm c/u
pp. 48, 49

Doble ciego (Pasos perdidos), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montadas sobre dibond
y aluminio
Dos fotografías de 120 × 120 cm
y 150 × 150 cm
pp. 52, 53

Doble ciego (Bardos I y II), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montadas sobre dibond
y aluminio
Dos fotografías de 120 × 120 cm
y 150 × 150 cm
pp. 60, 61

Doble ciego (Tesseracto), 2024
Inyección de tinta sobre film
de poliéster, montadas sobre
metacrilato, y estructura de hierro
250 × 300 cm
p. 63

Doble ciego (Pantalla/Tamiz), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montadas sobre dibond
y aluminio, y cuero
Dos fotografías de 150 × 150 cm c/u
pp. 64, 65

Doble ciego (Panorama), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montada sobre dibond
y aluminio
150 × 150 cm
p. 71

Doble ciego (Borradora), 2024
Inyección de tinta sobre papel
de algodón. Inyección de tinta
sobre papel baritado, montada sobre
dibond y aluminio
Dos fotografías de 150 × 110 cm
y 120 × 120 cm
pp. 78, 79

Doble ciego (Una escalera), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montada sobre dibond
y aluminio, y vinilo
170 × 150 cm
p. 87

oqp, 2024
Instalación: libro, mesa, silla
y lámpara
Medidas variables
pp. 89, 91

Doble ciego (Vía láctea), 2024
Inyección de tinta sobre papel
baritado, montada sobre dibond
y aluminio y estructura de hierro
170 × 150 cm
p. 93

leer entre
 imágenes:
doble ciego
 de
 adrián alemán

David Cortés Santamarta

Todo epígrafe determina, indefectiblemente, una cierta disposición de la mirada que será ejercida sobre la obra de la que constituye el umbral. En el caso de *Doble ciego*, tal epígrafe incorpora una dimensión equívoca que se prolonga en los códigos, circuitos y estrategias activados a lo largo del mismo, hasta convertirse en una de sus variables decisivas. Equívoca por cuanto parece inhabilitar la propia posibilidad de la mirada, que resultaría así impugnada o, al menos, puesta entre paréntesis por una designación que convoca su falla, a la vez que insiste, *ex negativo*, en una autorreflexividad visual y una condición estereoscópica que son exploradas tanto en los numerosos diagramas donde se fijan diversas modulaciones y variantes en torno a las proyecciones gráficas con las que se transcriben los mecanismos de la visión —de manera que los modelos perspectivos, las secciones cónicas, los esquemas ópticos y binoculares se imbrican y solapan con textos y consideraciones sobre los regímenes escópicos— como en la instalación a modo de díptico que estructura la mayor parte de las grandes fotografías integradas en la propuesta. Y equívoca, asimismo, porque tal designación remite a un ámbito clínico donde ésta es empleada convencionalmente para nombrar el protocolo experimental en el que ni los participantes ni el investigador conocen el tratamiento concreto administrado a cada paciente con el objetivo de no interferir en los resultados. Bajo una codificada y sucinta fórmula se perfila, oblicua o indirectamente, el contorno de aquel dominio en el cual se dispone este proyecto, y que no sería sino el del ensayo. Un ensayo que, por su deliberado énfasis en lo que comporta de más tentativo o experimental, exhibe una renuncia a toda pretensión de certeza u objetividad científica, o a cualquier voluntad de sistematicidad discursiva para proponerse, por el contrario, como una indagación donde las especulaciones reflexivas y las formalizaciones visivas intercambian permanentemente su configuración y sus regulaciones establecidas para reordenarse en unas oscilantes recomposiciones que, sin embargo, están articuladas mediante unas depuradas y rigurosas soluciones formales¹. Esa controlada ejecución, que se aparece como la más evidente singularidad de *Doble ciego* o, al menos, que es la que se manifiesta de manera más notoria en una primera aproximación, se extiende desde el límpido trazado del dibujo diagramático o del *ductus* de la caligrafía hasta la extraordinaria nitidez y definición que ofrecen las fotografías de gran formato, cuya impecable y precisa traslación de los espacios arquitectónicos converge con un paradigma compositivo de un delusorio convencionalismo. El carácter híbrido y los deslizamientos entre registros movilizados en el proyecto confirman su inscripción en la categoría del ensayo, que se ha sostenido tradicionalmente en la heterogeneidad de la forma y en un carácter parcial o fragmentario. El propio impulso del ensayo, en el desplegarse de su forma, impele a que ésta se condense en torno a un perpetuo interrogarse a sí misma. De modo que su horizonte de sentido no sería aquel delimitado por unas determinadas leyes de verificación que lo certifican y dan por concluido. Por el contrario, es lo que el ensayo comporta, en el más estricto sentido etimológico del término, de intento y tentativa lo que asegura la potencia inconclusa o incompleta de un pensamiento que evidenciaría así una estrecha afinidad con la imagen. No sólo porque el ensayo pueda ser entendido como una forma o modalidad de conocimiento, a la vez que *la forma* del conocimiento que se sostiene en imágenes, sino porque en él el pensamiento integra

1

Sobre el ensayo como forma singular del pensamiento véanse las consideraciones de T. W. Adorno en «El ensayo como forma», *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, pp. 11-36.

aquello que es consustancial a la imagen: el hecho de que ésta siempre es algo más y, simultáneamente, algo menos, que ella misma. Tanto lo que podría denominarse el fuera de campo que se sitúa más allá de los límites de su encuadre como —lo que revelaría otra de las posibles inflexiones del epígrafe— la zona ciega que afectaría al nodo fundamental inherente a la imagen es reconocido e incorporado a su propia operativa por el pensamiento tal y como se despliega en el ensayo. La peculiar coalescencia entre la imagen y la palabra que se produce en *Doble ciego*, sus múltiples reordenaciones e interacciones, hasta llegar a alcanzar un grado de casi completa indiscernibilidad, sería la consecuencia de responder a la necesidad de un registro adecuado que dé cuenta de ese movimiento y facilite su emergencia. Producción de un modo o de un lenguaje en el que los parámetros que determinan los regímenes instituidos de legibilidad y de visibilidad encuentran otras formaciones discursivas y visuales, que habrán de resultar tan híbridas como el estatuto del ensayo. Formaciones que a su vez solicitan del espectador un ejercicio que podría caracterizarse como un ‘leer entre imágenes’. De igual manera que la locución ‘leer entre líneas’ remite, en su acepción habitual, a aquellos sentidos que no se explicitan, o que se advierten en un más allá de lo enunciado, las obras que componen *Doble ciego* propician una actividad que, aun manteniendo pautas de aquello que se denominaría como contemplación o lectura, se distingue de ellas, derivando en una específica práctica de la mirada donde es esa suerte de afuera, no inmediatamente visible, concitado a partir de la inseparabilidad de palabra e imagen, lo que debe ser aprehendido, de modo que la mirada es requerida o incitada a captar los sentidos que surgen de las interdependencias o de los diversos desplazamientos, de las posiciones respectivas o de los solapamientos que aquellas establecen. Leer entre imágenes, en fin, porque los textos —bien los sobreimpresos en las fotografías, los ordenados en bloques tipográficos y dispuestos alrededor de las mismas, bien los escritos con pulso manual encima de los esquemas o, finalmente, los concentrados bajo el formato canónico del libro titulado *oqp*— se distribuyen a lo largo del espacio expositivo ‘entre’ las imágenes fotográficas monumentales y el amplio repertorio de dibujos y diagramas. La preposición denota entonces no sólo un literal situarse en medio, o interponerse, de palabras e imágenes, sino que también parece apuntar a la constitución de ese nuevo plano que tales correlaciones han de permitir. De ahí la importancia de aquello que, de manera elusiva, se consigna en ella. La espacialización de la mirada que despierta la instalación expositiva supone pues la inserción de un vector que no sólo favorece la aparición de ese plano, sino que también integra en la forma del ensayo una componente —su *mise en espace*— que permite desactivar con eficacia la imposición de la unidireccionalidad que, en sus inflexiones puramente textuales y discursivas, ya sean filosóficas o literarias, ésta debe cumplir y cuya linealidad ejerce una violencia directa sobre el movimiento del pensar que le es propio. Más que operar de acuerdo a un *continuum*, este movimiento se efectuaría de acuerdo a un proceso especulativo donde las condiciones mismas de posibilidad de su avance residirían en la existencia de unas discontinuidades o intervalos. El despliegue espacial e instalativo que es característico de la exposición, con sus redistribuciones e itinerarios, parece facilitar la posibilidad de que esos intervalos aparezcan. En *Doble ciego* la extremada atención a los diversos

modos de proceder con el espacio no respondería sino al propósito de amplificar tales discontinuidades, hasta el punto de que, más que de un espacio diversificado, podría hablarse de una emergencia de espacios múltiples, tal y como se activan, entre otras muchas estrategias, mediante los dispositivos binoculares o simuladamente estereométricos de los dípticos fotográficos, las palabras que al superponerse sobre la imagen hienden su efecto ilusorio, los juegos con los distintos puntos de vista de una misma estructura arquitectónica o las transcripciones esquemáticas de las proyecciones visuales y perspectivas delineadas en los diagramas.

Doble ciego también se aproxima a la categoría del ensayo en la insistente acumulación de referencias sobre las cuales se moviliza el desarrollo de sus procesos especulativos. Las numerosas citas y fragmentos de textos o imágenes agregados al proyecto o la relevancia que adquieren aquellas marcas o fórmulas con las que se visibilizan los procedimientos de la exégesis y del comentario —los subrayados, las acotaciones o las traslaciones gráficas— terminan por colapsar, mediante sus proliferantes correlaciones, cualquier clausura de sentido. En *Doble ciego* el sentido no se suspende, sino que se disgrega o desplaza en numerosas direcciones, impelido tanto por una continuada dispersión interrogativa como por el juego de semejanzas, isomorfismos y paronimias que, en repetidos desdoblamientos, lo atraviesa, quebrantando con ello tanto el orden iterativo de las líneas impresas y su nexa con un desarrollo sucesivo del sentido como la aparente integridad de la toma fotográfica y la cualidad representativa o documental a la que está asociada.

Lo que se constituye a través de estas estrategias es un régimen particular de signos en el que se redistribuyen los códigos, modos y reglamentaciones prescritos a lo legible y a lo visible para dar cuenta de una ruina o, más precisamente, de un espacio abandonado y de las temporalidades históricas depositadas en él. Que *oqp*, el libro incorporado como pieza del proyecto, se inicie con una alusión a la novena tesis de *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin, determina la noción de ruina en torno a la cual este proyecto indaga². En la interpretación alegórica que Benjamin realizara de la obra *Angelus Novus* de Paul Klee, la figura con las alas desplegadas y los ojos desmesuradamente abiertos trazada sobre un fondo incierto y vaporoso se convierte en emblema del ángel de la historia. De espaldas al futuro, empujado por el viento del progreso, este ser alado sólo puede dirigir su mirada a un horizonte, el del pasado, situado más allá del límite de la imagen, donde contempla ante sí «una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina»³. La propuesta de Adrián Alemán debe ser comprendida, por lo tanto, como una tentativa por interrogar una de esas ruinas en las que se consignaría la catástrofe histórica y que, en su incesante acumulación, el ángel de la historia de Benjamin apenas puede descifrar. La elección del templo masónico de Santa Cruz de Tenerife, construido a comienzos del siglo xx para uso de la Logia Añaza nº 270, ocupado por una escuadra fascista el mismo día del golpe de Estado de 1936, convertido en centro de detención y torturas para ser utilizado con posterioridad como establecimiento militar y, finalmente, devenir un edificio abandonado en medio del tejido urbano, responde a una consideración del mismo en el que este se aparece como un lugar donde los tiempos de la historia se han instaurado de un modo singular. Las fotografías, textos y diagramas

2 Adrián Alemán, *oqp*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2024, p. 13.

3 Walter Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1989, p. 183.

de *Doble ciego* intentan capturar esos tiempos difractados. Tal labor es caracterizada por el propio Alemán con una bella y paradójica fórmula. Se trataría de construir o hacer una ‘imagen en retardo’⁴, de manera que el intervalo que media entre la pulsación del disparador de la cámara y la apertura del obturador se inviste de una peculiar capacidad que sería a la vez retrospectiva y proyectiva: lograr que en ese lapso, inasimilable al tiempo cronométrico, emerjan y se adhieran a la imagen, a través del registro instantáneo que lleva a cabo el aparato fotográfico, las temporalidades heterogéneas alojadas en el espacio arquitectónico. Imágenes que responderían a una mirada proyectada hacia atrás —en el tiempo y en la historia— pero que es ejercida desde un perpetuo movimiento hacia el futuro. Una mirada, pues, que converge exactamente con aquella, la única, que puede efectuar el ángel de la historia.

En las estancias vaciadas y desmanteladas del templo masónico las temporalidades se depositan, a modo de restos abandonados. Ya la fachada del edificio posee un estatuto extemporáneo, al estar concebida de acuerdo a unos reglamentados modelos constructivos de vaga inspiración egipcia, que incluyen cuatro esfinges, embebidas columnas palmiformes, un disco solar alado sobre el dintel de la puerta y un gran ojo radiante, como divisa del Gran Arquitecto del Universo, en el tímpano del destacado frontón que lo remata. La fachada declara y exterioriza, con paradójica ostentación, el dominio secreto que determina su interior. Tanto el hermetismo bajo el que se instauran las ceremonias iniciáticas y los rituales masónicos como la importancia del doble lenguaje sobre el que estos se expresan, ofrecen un dispositivo y una cierta circulación de signos que Alemán articula con las codificaciones propias de la modernidad. A partir de esas reordenaciones de sentidos se produce una proliferante operativa de perpetuos deslizamientos o solapamientos que, en su sobredeterminación, se propondrían dar cuenta de las fuerzas que atraviesan un periodo histórico. En el edificio se acumulan las inmediatas marcas de la violencia de los fascismos del siglo xx, las del expolio y el tráfico coloniales —al ocupar el puerto de Tenerife una decisiva posición geoestratégica— pero asimismo las huellas del proyecto moderno ligado a tales procesos.

Nada más alejado de las genealogías de la ruina tal y como se han instituido en el imaginario occidental —ya sea a modo de petrificado *memento mori*, de conmemoración melancólica o de *topos* ligado a la nostalgia— que las fotografías de la logia masónica de *Doble ciego*. La adscripción a las convenciones del género que se constata en ellas no opera sino desde una estrategia orientada a su propio vaciamiento, para que lo que se revele sea una ruina donde las temporalidades históricas y el espacio en desuso se modulen de acuerdo a nuevas redistribuciones. El tiempo, que nunca es singular, se declina en relación con una arquitectura, que lo espacializa, y que a su vez es afectada por esa agregación de una temporalidad múltiple⁵. Y ello precisamente sólo parece posible a través de una estricta adecuación a aquellas tipologías visuales a las que la ruina está vinculada. Las grandes fotografías que recogen las diversas estancias de la logia masónica se ajustan a unas fórmulas compositivas y a unos patrones marcadamente convencionales donde los puntos de vista, el equilibrio formal, los destacados ejes estructurales, las disposiciones simétricas o los encuadres —bien sean de una estricta frontalidad, como los que dominan *Doble ciego (Cámara)*, *(Étant donnés)* y *(Panorama)* u ordenados de

acuerdo a unas exactas angulaciones, como en los casos de *Doble ciego (Laboratorio)* o *(Tú)*— de unos recintos sin presencia humana enfatizan una configuración del espacio arquitectónico que restituye de modo literal la proyección perspectiva en sus resoluciones más ortodoxas y tradicionales, tal y como fueron fundadas en el Renacimiento.

El estatuto documental que el registro aparentemente neutro de la arquitectura confiere a las fotografías es acentuado por la impecable ejecución técnica con la que están realizadas. La prodigiosa calidad que exhiben, su nitidez, las gradaciones tonales y la precisión con la que se revelan los detalles, aún en los más extremos rangos dinámicos, como sucede en aquellas imágenes que recogen la densa oscuridad del tubo volcánico natural usado como cámara de reflexiones bajo el templo, o en las que están atravesadas por las restallantes y estrechas franjas lumínicas que, delimitadas por los vanos semicegados, se recortan contra la penumbra de los interiores vacíos, son procedimientos que, a la vez que reafirman las cualidades descriptivas e indécicas del medio fotográfico, tensan mediante su extrema pulcritud ese paradigma ilusionista y lo conducen a su implosión. A través de una meticulosa labor de edición las fotografías ofrecen una latitud o relación de contraste entre luz y oscuridad análoga a la impresión visual que se produce en entornos dominados por unas diferenciadas condiciones de luminosidad —como la experimentada por el autor al entrar en los distintos espacios de la logia abandonada que es descrita en las páginas de *oqp*— pero el tratamiento incorpora asimismo a la imagen un grado de detalle e información que el ojo no podría percibir tras la pérdida de agudeza visual que se origina necesariamente en su proceso de adaptación a los bruscos cambios de los niveles de luz. Los registros fotográficos establecen pues con los registros oculares unas relaciones elusivas y complejas. Si por una parte replican con precisión un cierto efecto de realidad, por otra su superficie se muestra como un constructo visual que no hace sino socavar su dimensión puramente referencial. Bajo su apariencia de instantaneidad, las imágenes comprenden otras temporalidades que modifican y reordenan las que son específicas de los mecanismos fisiológicos de la visión humana y las propias de la captura fotográfica. De una manera subrepticia tal estrategia ocultaría y revelaría, simultáneamente, unas recomposiciones del tiempo —el tiempo del ojo y el tiempo de la cámara— que convergen con los dispositivos orientados a interrogar y hacer visibles los tiempos de la historia acumulados en el espacio arquitectónico entendido como ruina.

El formato de díptico en torno al que se ordenan la mayor parte de las fotografías de *Doble ciego* también constituye una referencia a los principios de la visión, en este caso los de la binocularidad. Tras la disposición de las dos imágenes de formato cuadrado, alineadas a la misma altura y próximas entre sí, subyace una evidente alusión a los aparatos estereoscópicos que comenzaron a construirse a mediados del siglo xix con el propósito de integrar en la imagen fotográfica, recientemente aparecida, la tridimensionalidad derivada de la condición binocular de la visión humana. El dispositivo técnico de la cámara estereoscópica convocaba una efectiva ilusión de profundidad y relieve que resultaba mucho más próxima a la percepción del ojo que la que habían posibilitado los recursos de la perspectiva tradicional en la representación pictórica, pero también que la ofrecida por los primeros registros fotográficos, caracterizados por

4 Véase la conversación entre Adrián Alemán y Néstor Delgado incluida en el presente volumen.

5 Sobre la ruina y su relación con la modernidad véase Andreas Huyssen, «Nostalgia for Ruins», *Grey Room*, nº 23 (Primavera 2006), The MIT Press, pp. 6-21.

una visión comprimida y aplanada del espacio⁶. Sin embargo, la disimilitud de las dos imágenes vinculadas en *Doble ciego* quiebra el principio mismo en el que ésta se asentaba, esto es, la captura de un mismo motivo o vista desde unos ángulos levemente distintos para permitir precisamente que la mirada reconstruyera, a través del visor estereoscópico, la experiencia de un efecto tridimensional análogo al originado por el campo visual compartido y percibido por cada uno de los dos ojos. Incluso en aquellos casos donde las fotografías documentan un mismo espacio del interior del templo —los tramos de escaleras de madera de *Doble ciego (Tú)*, cuyas dos tomas los recogen respectivamente desde un ángulo frontal y uno en contrapicado; en *Doble ciego (Pasos perdidos)* donde la puerta que da acceso a la Sala de Tenidas, principal punto focal de ambas imágenes, es captada a una distancia distinta o, finalmente, en *Doble ciego (El aprendiz)*, en la que cada una de las fotografías de las galerías subterráneas está ganada por una dominante cromática derivada de las características minerales de las piedras, basalto azulado a la izquierda y toba roja a la derecha, aludiendo a la técnica de los anaglifos— lo que se establece en todos los casos es una acentuada diferenciación entre las imágenes que integran los dípticos, aunque a la vez se pueda percibir en ellas una ordenación compositiva que recuerda el escalonamiento en diversos planos, la fuga en profundidad y el marcado punto focal peculiares de las imágenes estereoscópicas. El uso del procedimiento estereoscópico es invocado para desestabilizar la variable puramente documental de las fotografías, contraviéndola, a la vez que promueve un dispositivo autorreflexivo en torno a la mirada, constituido este en uno de los vectores fundamentales del proyecto, como se hace explícito en los numerosos dibujos esquemáticos dedicados a los principios de la visión y a sus reconstrucciones gráficas incluidos en *Doble ciego (Diagramas)*.

La instalación de aquellas fotografías que se exhiben autónomamente incorpora una estructura metálica reticular, similar a un bastidor que estuviera desajustado con respecto al formato de las mismas y que lo excede, mostrándose más allá o incluso por encima de la imagen, a modo de una réplica ampliada y multiplicada de su forma cuadrada, como sucede en *Doble ciego (Cámara)*. Esta solución expositiva no sólo instaaura una espacialidad real que cuestiona la bidimensionalidad del soporte, sino que también interfiere en el ilusionismo convencionalmente asociado al medio fotográfico, dificultando y obstaculizando, y ello literalmente, el ejercicio de la mirada. Un efecto similar es el que provoca la inclusión de textos sobrepuestos en las fotografías o distribuidos a su alrededor. Bien sean los fragmentos procedentes de *El África fantasmal* de Michel Leiris en *Doble ciego (Étant donnés)*, *Locus Solus* de Raymond Roussel en *Doble ciego (El aprendiz)*, o de *Austerlitz* de W. G. Sebald en *Doble ciego (Una escalera)*, bien sean las palabras invertidas en *Doble ciego (Panorama)*, la inserción de la escritura en la imagen supone asimismo una interferencia en los regímenes instituidos de la visualidad y de lo legible, a la vez que es un recurso que propicia conexiones directas con muchos de los textos y sintetizados grafismos integrados en el conjunto de diagramas. Así, no sólo son reproducidas sobre y junto a las fotografías del templo aquellas entradas del singular diario que Leiris realiza durante su viaje a comienzos de la década de 1930 como miembro de la misión etnográfica francesa Dakar-Yibuti, donde se describe el

6 Sobre los inicios de la fotografía estereoscópica, véase Pierre-Marc Richard «Life in three dimensions», en Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Colonia, 1998, pp. 174-183.

saqueo de diversas piezas rituales dogón por parte de los integrantes de la expedición⁷, sino que esos pasajes se replican, figurativamente, en la transcripción gráfica de los fetiches robados o en los mapas y referencias al expolio colonial del continente africano que ocupan buena parte de los diagramas. De igual modo la narrativa y observaciones que desarrolla Sebald en su novela, donde se mezcla, ante la visión de una prodigiosa multiplicidad de mariposas y polillas nocturnas atraídas por la luz⁸, el enfoque del entomólogo y la percepción alucinada, se expande y continúa en los dibujos de lepidópteros o en las analogías que textos y esquemas proponen entre la fisiología del insecto y la aparición de la *imago*⁹. Se trata, de nuevo, de abrir intervalos a partir de los cuales el proceso especulativo y las formalizaciones visivas de esta modalidad de ensayo se desencadenen, disponiéndose en inéditas fórmulas de articulación.

En el caso de *Doble ciego (Panorama)* un conjunto de palabras referidas al campo semántico de la visualidad se destaca contra la superficie fotográfica que muestra la oscura penumbra de la Sala de Ágapes y se distribuyen en dos renglones, asociándose cada una de ellas a una línea vertical que parecerían emplazarlas, a modo de señales, en mitad del recinto arquitectónico. La cadena o serie cohesiva de significados remite a la visión que se efectúa sobre la imagen y, con ello, se insiste en la conciencia de su propio ejercicio. La reproducción especular de las palabras suscita un distanciamiento provocado por la dificultad que entraña la lectura de las letras invertidas, a la vez que instaaura una singular espacialización virtual de la imagen. Éstas no sólo se disponen en un hipotético lugar intermedio del espacio fotográfico, dividiéndolo, sino que emplazan al espectador *detrás* de ellas, es decir, en una posición que paradójicamente equivaldría al punto de fuga en la perspectiva convencional o bien a los lugares donde se revela la ‘esquizia del ojo y la mirada’, de acuerdo a las consideraciones sobre el campo visual procedentes del psicoanálisis tal y como fueran desarrolladas por Jacques Lacan en su *Seminario XI* que aparecen profusamente en *Doble ciego*.

La fotografía podría ser interpretada desde el esquema lacaniano donde ‘el sujeto de la representación’ y ‘La mirada’ se sitúan en los extremos de los dos sistemas triangulares entrecruzados que transcriben el registro escópico¹⁰. Nuestra posición ante la fotografía se correspondería con el lugar de ‘La mirada’ y las palabras se dispondrían en una virtual ‘imagen pantalla’. El marco de la puerta abierta, al fondo de una sala devenida caja geométrica, recorta un luminoso vacío que enmarcaría a un ausente ‘sujeto de la representación’.

Buena parte de las denominaciones de las fotografías apuntan a otra de las referencias fundamentales que, de manera más o menos explícita, se inscriben en el proyecto, como es la obra de Marcel Duchamp. Ésta cumple en *Doble ciego* unas funciones que no dejan de ser análogas a las de los dobles lenguajes de la masonería, pero también a su hermetismo.

7 Michel Leiris, *El África fantasmal*, Pre-Textos, Valencia, 2007, pp. 132-136.

8 W. G. Sebald, *Austerlitz*, Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 94 y 96.

9 Sobre las analogías entre la mariposa y la aparición de la imagen véase Georges Didi-Huberman, «Apareciendo, desapareciendo, mariposeando», *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Shangrila, Madrid, 2015, pp. 10-82.

10 «El primer (triángulo) es el que pone en nuestro lugar al sujeto de la representación en el campo geométrico, y el segundo es el que me convierte a mí en cuadro. Por consiguiente, en la línea de la derecha está el vértice del primer triángulo, punto del sujeto geométrico, y en esa misma línea, también, me convierto en cuadro ante la mirada, que se coloca en el vértice del segundo triángulo (...) los dos triángulos están superpuestos, como sucede efectivamente en el funcionamiento del registro escópico», en Jacques Lacan, *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires; Barcelona; México, 1987, p. 113.

Los espacios del templo son elucidados a partir de las figuras y de los procedimientos duchampianos. Tanto desde la centralidad que en la concepción del *Grand Verre* y de *Étant donnés* tienen las reflexiones sobre al campo escópico y los circuitos libidinales¹¹ como desde la posición privilegiada que su figura ocupa en el relato de la modernidad, hasta constituirse en índice de la misma, se puede comprender la inclusión de esa referencia en el proliferante dispositivo de *Doble ciego*. Singular *speculo* en el que las estancias de la logia se reflejan para ofrecer evasivas refracciones, o tamiz que filtra las fotografías evidenciando en esas aberturas, puertas, ventanas u oquedades inopinadas inflexiones de sentidos donde la mirada y el deseo convergen.

Una de las estrategias principales en la modulación de ensayo que propone Alemán es la que se genera a partir de las relaciones que las grandes fotografías del templo establecen con los 216 dibujos de *Doble ciego* (*Diagramas*). Es a partir de las articulaciones que se producen entre las convenciones respectivas de cada medio, de las refracciones conceptuales y visuales que proyectan o de sus mutuas interacciones, como se moviliza el registro singular del proyecto. Los numerosos esquemas, dibujos y textos en tinta negra sobre unos folios, cuyo formato se ajustan a unas medidas regulares, provoca un deliberado efecto acumulativo. Los uniformes patrones que rigen su estricta distribución en paneles equilibran y sujetan la diversidad del desarrollo gráfico contenido en cada una de las hojas de papel. El proceso heurístico que atraviesa *Doble ciego* procede en ellos de acuerdo a un doble movimiento. Por un lado, las cuestiones abordadas se consignan a través de textos y de unas sintetizadas resoluciones que el autor aproxima a las características de la *ligne claire* del cómic franco-belga o al de algunos *toons* clásicos, tanto por la limpia delimitación de figuras, esquemas o signos que es llevada a cabo mediante una línea precisa y continua, como por el empleo exclusivo del blanco y negro. La diversidad de referencias funda un repertorio donde algunos de tales motivos o marcas gráficas, pero también ciertos párrafos textuales o anotaciones, se repiten o reaparecen mediante operaciones combinatorias. Ese despliegue panorámico es simultáneo al que cada una de las hojas de papel parece contener en su frágil consistencia, de manera que los contornos negros de las diversas grafías —las que son específicas de las que regulan las imágenes o las palabras, o bien las de aquellos que pertenecen simultáneamente a ambos dominios, como los diagramas— que impregnan la neutralidad del soporte blanco serían el resultado de la decantación de unas especulaciones reflexivas de las que sólo se revelaría en la superficie la última oscilación del pensamiento. Estos dibujos ofrecen lo que podría denominarse como una encubierta *mise en abîme* que converge con su disposición sobre la pared.

Ya sea mediante la cursiva agitación de las acotaciones escritas, el depósito mecánico de la xerografía, ya sea con el estampado de cuños y sellos o a través de la intervención directa del autor, que replica esquemas o dibuja a mano ciertas figuras, llamadas o marcas, lo que se registra en este conjunto es el modo heurístico de proceder que es propio del ensayo. Que en ocasiones se vislumbre en el envés del papel la impronta o la huella de otras soluciones gráficas, que parecerían perdurar *debajo* o *tras* la superficie del mismo, sin alcanzar una plena presencia, así como el uso de la tinta o del grafito y sus diversos grados de provisionalidad,

la frecuente aparición de palabras invertidas o que se traslapan entre ellas, se convierten en indicios que advierten de esta suerte de decantación visiva, de manera que las formulaciones que emergen, *fijadas* con la tinta pero sin embargo no *fijas*, no serían sino una más de las posibilidades o hipótesis que atraviesan los procedimientos del pensamiento ensayístico. Que además Alemán califique los paneles como ‘mesas’ remite al proceso que hay tras la ejecución del conjunto.

Realizados con posterioridad a las fotografías del templo masónico, los dibujos se aparecen como formas de consignar y avanzar en las indagaciones sobre los tiempos históricos y los estratos de sentido que se condensaban en ellas. Instaladas sobre grandes mesas durante el proceso de creación, las hojas de papel apiladas se distribuían en el estudio del artista de acuerdo a ciertos centros de interés que determinaban la incorporación progresiva de los referentes gráficos, los fragmentos de textos, las anotaciones, los comentarios o las proyecciones diagramáticas descubiertas y reinterpretadas a lo largo de la investigación. Los dibujos que componen *Doble ciego* (*Diagramas*) transcriben, en el delgado espesor blanco del papel, la última de las múltiples capas gráficas y discursivas subyacentes. Si potencialmente cada uno de los dibujos no deja de constituir un palimpsesto de referencias, este sin embargo no se manifiesta como una confusa superposición sobre la superficie donde se entremezclan las reescrituras, las veladuras o los borramientos, sino que las resoluciones visuales se adecúan a un depurado lenguaje gráfico. Las composiciones entre lo visible y lo legible son declinadas de acuerdo a distintas estrategias que logran que ambos regímenes —coexistiendo sobre una superficie de papel que ya no es plana— se entrecrucen e instauren continuadas transacciones. Palabras dibujadas o imágenes imantadas por las coordenadas de aquellas representaciones lineales que están orientadas a figurar el pensamiento. No es casual que los esquemas y los diagramas adquieran un especial protagonismo en los dibujos, como también lo hacen aquellas grafías lingüísticas estrictamente tipográficas o visuales, que son apenas pronunciables o indecibles: los puntos suspensivos, los paréntesis, las comillas, los signos ortográficos que determinan las entonaciones, o la tipología de señales y llamadas empleadas en la corrección de textos. Insertos en las estructuras convencionales de las líneas, de los párrafos o de las cajas, estos hienden las dominantes textuales y abren trayectos de sentido, como lo hacen asimismo las notas al margen, los subrayados, las acotaciones o el repertorio de indicaciones con los que, durante la lectura, la especulación se incorpora al soporte del papel impreso.

La amplia diversidad de procedimientos diagramáticos que el autor desarrolla a lo largo de los dibujos terminan por conformar una codificación y unas dicciones singulares, tanto más cuanto se sostienen en la aparente impersonalidad de su ejecución. Esquemas procedentes de los estudios ópticos dedicados a la fisiología y a los mecanismos de la visión; proyecciones, secciones cónicas o demostraciones geométricas incluidas en tratados sobre perspectiva; tablas sinópticas o árboles genealógicos, como el diseñado por Alfred H. Barr Jr. para instaurar el canon de la modernidad; esquematizaciones del inconsciente tal y como se cifran en las fórmulas cuasi-algebraicas o geométricas de las figuras topológicas que aparecen en los seminarios lacanianos; delineadas

traslaciones de las fotografías integradas en el proyecto o de pinturas de artistas canarios como Juan Ismael o Jorge Oramas; emblemas o divisas de la simbología y de las ceremonias masónicas... son reinterpretados y *détournés*, combinándose y entrecruzándose con viñetas de Hergé o con figuras resueltas a modo de *toons*, con estampaciones de cuños de sintetizadas alusiones sexuales; con pasajes extraídos de textos teóricos de Michel Foucault, Kaja Silverman, Giorgio Agamben, Marcel Detienne y Rosalind Krauss, o con anuncios y mapas del comercio y el tráfico colonial, hasta constituir un despliegue proliferante de referencias que, sin ajustarse a las prescripciones gráficas, a las matrices sistemáticas o a las reglas de la relacionalidad operativa características de la diagramática, se ordenan entre ellas de acuerdo a unos ciertos *juegos* de lenguaje. Las expandidas correlaciones que se establecen a partir de la sobredeterminación de referencias responden a una suerte de isomorfismo donde las palabras, las figuras o las significaciones interfieren, se desencadenan y se desatan. A veces el juego irrumpe como una pura declinación lúdica de ciertas similitudes visuales: la silueta de la pajarita que lleva Lacan deviene, en la imagen exactamente repetida al lado, el doble sistema triangular con el que este compendia el campo escópico. Pero tanto el dispositivo especular como la propia forma de la pajarita y del esquema se transforman, en otro dibujo, en mariposas que reenvían a las propias consideraciones lacanianas sobre la *imago*¹². La topología del campo escópico se multiplica, declinándose mediante múltiples variaciones. Las dos cámaras de fuelle con sus objetivos enfrentados, además de replicar literalmente los contornos del esquema, escenifican su conceptualización. En otras, limitado a su grafismo, se incita al espectador a completarlo: «rellénalo tú misma». Los sellos o cuños que se estampan en algunos de los dibujos trasladan abreviadas traslaciones de sexos femeninos, jugando con la paronimia «cuño/coño» aludiendo a la vez a los circuitos del funcionamiento del deseo puestos en circulación en las instalaciones duchampianas.

Esos desdoblamientos, al igual que sucedía en los dípticos fotográficos, ordenan muchas de las soluciones visuales y compositivas de los dibujos y se sostienen en múltiples metonimias, semejanzas o paronimias que propician incesantes desvíos del sentido. En uno de ellos Roussel, cuyas *Impresiones de África* tanta influencia ejercieron en la concepción de los dispositivos maquínicos y en los juegos lingüísticos de Duchamp, aparece junto a un rostro pintado como *blackface* que combina las fisonomías de Al Jolson, el cantante ruso que, con ese estereotipado maquillaje racista, protagonizó *The Jazz Singer* en 1927, y el de Bert Williams, un artista de vodevil afroamericano que debió asumir esa práctica para actuar en los escenarios durante las primeras décadas del siglo xx. Otro dibujo incorpora la fotografía que muestra a Leiris y al etnólogo Marcel Griaule en un santuario bambara, tocados con el característico *salacot*, que se yuxtapone a una viñeta de Hergé —procedente de *Tintín en el Congo*, publicado en 1931 y por tanto estrictamente contemporánea de la Misión Dakar-Yibuti— en la que Tintín está vestido con idéntica indumentaria mientras porta sobre su hombro unos colmillos de elefante, en una relación visiva que evidencia el expolio llevado a cabo por el colonialismo europeo y sus criminales consecuencias, indisolublemente unidas a las propias formaciones discursivas de la antropología y a la creación de las colecciones museísticas

¹² «Cuando un hombre se encuentra con otro, da vueltas a su alrededor, siente entonces su visión como tendida entre caras y perfiles. Las caras hacia las cuales palpita, y toda su palpitación, le vuelven reflejadas, en un torbellino de aleteos», Lacan citado por Didi-Huberman, 2015, p. 54.

occidentales. La inclusión de otra viñeta de Tintín, procedente del mismo álbum, en la que este aparece sobre la cubierta de un barco señalando la silueta del Teide y el puerto de Santa Cruz, opera en el conjunto de dibujos sellando las relaciones entre las rutas coloniales, la posición estratégica de las Islas Canarias, la conformación tanto de una economía como de un imaginario insular derivados de la misma y, finalmente, la *ligne claire*, cuyo uso se extiende a la totalidad de las resoluciones gráficas del proyecto. En otra variante, la misma viñeta es multiplicada por cuatro y en cada uno de los globos asociado al protagonista se lee un texto distinto referido a ciertos conceptos que atraviesan el proyecto —la ceguera en las ceremonias masónicas, la borradura, la Patafísica de Alfred Jarry o el infraleve de Duchamp—. Aquí el *détournement* declina una aguda vertiente lúdica con una continua e intensificada sobresaturación referencial.

Entre el repertorio de signos de *Doble ciego (Diagramas)* la tachadura en forma de cruz aparece con especial insistencia. Impronunciable marca de obliteración que permite entrever aquello que simultáneamente cancela y subraya, rúbrica de una denegación del sentido y con ello posibilidad de irrupciones de otros tal y como fuera empleada por filósofos como Derrida¹³, la tachadura es asimismo una alusión al aspa o cruz de San Andrés, que aparece en la bandera de Tenerife y que, por su semejanza con la escocesa, ciertas interpretaciones han relacionado con la Gran Logia de Escocia, a la que pertenecerían relevantes figuras de la isla vinculadas a la masonería. En el despliegue expositivo la tachadura se aplica también a una reproducción a gran tamaño de una fotografía en blanco y negro de la logia tomada en la década de 1920, poco después de que se finalizara la construcción del edificio. Alemán recupera con ello una estrategia habitual de la que fuera la principal revista de vanguardia canaria, *Gaceta de Arte*, editada en Tenerife entre 1932 y 1936, donde ciertas imágenes ligadas a lo vernáculo eran tachadas, en una polémica diatriba a favor de los paradigmas de la modernidad. La tachadura que cancela el templo cumple unas ambiguas funciones. En su condición de signo ligado a la masonería deviene un emblema de la propia logia, pero también inscribe ese vanguardista gesto beligerante en la fotografía, a la vez que replica las tachaduras presentes en los dibujos y señala tanto la clausura del edificio saqueado y ocupado como el final del proyecto de modernidad artística que el golpe de Estado de 1936 provocó.

Bajo el formato convencional de un libro, *oqp* ofrece otro orden discursivo. Alemán lo presenta como una pieza de la instalación y lo sitúa de ese modo en el dispositivo expositivo. Habría pues que considerarlo como un objeto que, sin embargo, rechaza deliberadamente su adscripción a eso que se califica como ‘libro de artista’. No hay en él peculiaridades que permitan denominarlo como tal. Tan sólo un título enigmático que recupera una de las *Notas* de Duchamp, donde la conjunción de las tres mayúsculas cifra la palabra *occupé*¹⁴, introduce una cierta singularidad. ‘Ocupado’, como el libro está ocupado de palabras y ‘ocupado’, como lo estuvo el edificio tras su asalto por una escuadra fascista. Es precisamente esa literal fidelidad a su estatuto más convencional lo que posibilita que el texto contenido en el mismo se movilice de un modo alternativo al de la lectura normalizada y estipule correlaciones inéditas con el resto de las formaciones visuales y discursivas que circulan en el proyecto. De nuevo, un leer entre imágenes.

¹³ Jacques Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971, p. 32.
¹⁴ Marcel Duchamp, *Notas*, Tecnos, Madrid, 1989, p. 189.

el umbral de las imágenes frágil

No se mira una imagen como se mira un objeto.
Se mira según la imagen.

Maurice Merleau-Ponty

En una entrevista realizada en Lovaina por André Bertin a Michel Foucault, emitida por televisión el 7 de mayo de 1981, y no incluida en el amplio corpus de *Dits et écrits*, publicados en 1994, Foucault sostiene que la filosofía moderna introduce una pregunta que es totalmente nueva: la pregunta por el presente. Desde que Kant intentó responder a «¿qué es la actualidad?», no hemos dejado de preguntarnos por ello¹. A partir de entonces, el pensamiento se propone como objetivo principal conocer la realidad y pensar las formas de su actualidad; en consecuencia, la mayoría de las problemáticas estaban relacionadas con encontrar criterios fiables que dieran cuenta de ese conocimiento. Sin embargo, aunque el pensamiento contemporáneo no cesa de preguntarse por la actualidad, el interés se desplaza. Lo importante no es tanto cómo conocer, sino de qué modo podemos hacer que ese conocimiento intervenga y libere nuestras relaciones con el mundo. Para decirlo con Foucault, la pregunta sería bajo qué condiciones históricas y qué conflictivas se formó la textura de lo que conocemos como presente. De ahí que el desafío del comprender y de las operaciones críticas no sea tanto el de elaborar representaciones de las cosas sino desarrollar modos de orientarse en lo concreto, en lo singular, que es donde se forman las relaciones.

Si una de las principales objeciones que se formula al pensamiento moderno es que ha perdido su fuerza crítica, esto es, que ha fijado la idea de *crítica* en el establecimiento de parámetros para elaborar juicios, pero ya no tiene capacidad para abrir posibilidades de mundo, ni tampoco para analizar los modos en que se despliegan los dominios del poder, lo que se buscará, entonces, será cómo devolverle esa fuerza al pensamiento, cómo alterar el curso de una razón que ha privilegiado su uso instrumental, reduciendo drásticamente la proliferación del diferendo. Foucault intentará este proceso de desajuste a través de un interés por el doble, por la repetición, la suplantación, como modo de resistencia a la unidad trascendental. Una atención detallada al retorno de lo mismo, a las composiciones de la diferencia imperceptible en donde «no se trata de buscar los orígenes, perdidos o borrados, sino de tomar las cosas allí donde nacen, en el medio, hender las cosas»², darles una imagen.

La formación de lo nuevo es a lo que Foucault denomina 'actualidad', un arte de las superficies, en donde las nuevas imágenes reactualizan el problema: «si no se constituye una superficie de inscripción, lo no-oculto seguirá siendo invisible»³. Las superficies no se contraponen a la profundidad sino a la interpretación. Se trata de introducir un pliegue de las fuerzas.

En su trabajo *Doble ciego*, Adrián Alemán trabaja sobre unas fotografías que tomó hace diez años en una antigua logia masónica ocupada durante la guerra civil española, convertida posteriormente en una óptica militar que permanece cerrada desde 1990, no con el afán de documentar los vestigios de una arquitectura y cómo ellos configuran las formas de representación de un paisaje urbano, sino de la fantasmática

Andrea Soto Calderón

1 Michel Foucault, entrevista junto a André Bertin, *Revista de pensamiento penal*, disponible en: <https://www.pensamientopenal.com.ar/miscelaneas/89405-entrevista-michel-foucault-funcionamiento-efectivo-del-poder>.

2 Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 140.

3 *Ibíd.*, p. 141.

del cuerpo de la modernidad, de sus tantas materialidades que son tan diversas como sus modos de occlusión. Una demora que ha tenido que formar las posibilidades de su mirada, su sombra y repetición, para preguntarse por su actualidad. Para saber qué comprensión pueden habilitar las imágenes —en unas islas al oeste de África que mantienen un estatuto colonial complejo— en torno a los procesos que forman su geografía y su memoria. Un cuerpo de imágenes fotográficas, acompañadas de un conjunto de notas, dibujos y un ensayo que forma parte del trabajo, que no pretende ser una explicación de lo que hay que ver o de lo que las imágenes quieren decir, sino que son más bien «un rumor que acompaña a las imágenes [...], en la precipitación de las múltiples capas que constituyen una obra»⁴. Una suerte de dispositivo, en el que el texto se mueve y se sostiene bajo la forma de una instalación.

Las fotografías del edificio en ruinas, que fue sede de la logia masónica Añaza nº 270 hasta 1936, no tiene como finalidad mirar un espacio, documentar una arquitectura o figurar una memoria nostálgica de un pasado que pudo haber formado un presente diferente. Si bien el trabajo se articula a partir de un sustrato documental, la noción de *sustrato* adquiere toda su operatividad: atender a los múltiples estratos que han servido de sustento, de asiento, al conjunto de materiales residuales, orgánicos, simbólicos, que han ido generando unos anclajes, un sistema radicular, produciendo unos desempeños específicos y diagramando el espacio y sus relaciones de poder. Como el mismo artista advierte, siguiendo a Henri Lefebvre, ‘espacio’ aquí no debería ser entendido simplemente como un lugar determinado, sino «como algo construido, algo producido por unas prácticas, unas normas, unas historias, unos sujetos (unos procesos de subjetivación)»⁵, por los diferentes ritmos que se originan en ella. Por lo tanto, se trata de seguir los movimientos que esbozan y hacen lugar.

La complejidad del lugar que se fotografía es amplia, un edificio vacío que está lleno de lo que el espectro visible no puede registrar⁶. No se trata de un proyecto fotográfico, pues la fotografía es un medio entre otros para aproximarse a una zona problemática donde convergen órdenes paradójicos que forjan modos de resistencia y, al mismo tiempo, colaboran fortaleciendo las premisas de la modernidad. El edificio fue centro emblemático de una comunidad, la francmasonería o masonería, considerada en sí misma como una institución filantrópica, articulada en torno al secreto; y fue instituida por una serie de códigos y rituales que tenían un declarado interés por la verdad y el fomento del desarrollo social, pero que, sin embargo, es solidaria de muchos de los principios de la modernidad y su sesgado sentido del progreso. Posteriormente, el edificio se transformó en centro de detención y torturas tras su cesión a la Falange. «Un edificio máquina de dos tiempos, proteger y segregar, produce cuerpo social en un proceso de autoexclusión consciente para devenir otro»⁷. En esta tensión se sitúa el artista, no para distenderla. Al contrario, lo hace para esbozar un diagrama de los tránsitos y los despliegues borrados de la historia que configuran cierto doble de nuestra actualidad. Un ejercicio de deshabitación de aquello que se ha aprendido por medio de la imagen.

Cabría señalar la asimetría entre las dos formas de violencia que este espacio albergó. De un lado, la «violencia» consustancial al proyecto moderno. Lejos de las miradas estereotipas sobre aquel periodo histórico,

4 Correspondencia privada con Adrián Alemán, 23 de agosto de 2024.

5 Adrián Alemán, *oqp*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2024, p. 13.

6 Correspondencia privada con Adrián Alemán, 23 de agosto de 2024.

7 Alemán, 2024, p. 17.

revisitar la modernidad es siempre un proceso marcado por su profunda ambigüedad. Quizás sólo nos quede seguir insistiendo en el precepto adoniano: atender a las aporías de la modernidad, enredarse en una contradicción performativa; que la Ilustración reflexione sobre sí misma con mayor radicalidad. De otro lado, la violencia genocida del proyecto nacional de 1936, que en cierto sentido negó la posibilidad de que España entrara, por primera vez en la historia, en un proceso que pudiera denominarse como ‘moderno’. Frente a la reflexividad a la que nos convocaban T.W. Adorno y Max Horkheimer, el anti-intelectualismo siempre fue patrimonio del fascismo. «¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!», gritó el militar Millán-Astray en Salamanca en 1936, situando el fascismo en el dominio del no pensar, como desprecio de la cultura y enaltecimiento de la barbarie.

La cuestión parece entonces mantenerse cerca de una inquietud, situarse *entre* un tejido moviente donde se anudan contradicciones históricas, en donde el acontecer de la imagen se acerca a los límites en los que la modernidad se vuelve contra sí, una tentativa que intenta pensar la indisposición sensible dando consistencia a la oscuridad —que no es separable de sus luces— que se cierne sobre las imágenes que han formado nuestras ideas del presente. Instalarse en una fisura donde al *tiempo se le ha desgarrado la espalda*, en una no-coincidencia que necesita producir sus superficies de inscripción y un gesto imposible para quien tiene la espalda rota: volverse hacia atrás para desplegar el pasado y, para hacerlo, necesita producir sus modos de envoltura para poder modularse. Porque la cuestión no es sólo cómo la imagen da cuenta de esos dispositivos, sino cómo las imágenes pueden ser dispositivos que alteran unos regímenes de representación que han «intentado mantener fuera del foco de interés una realidad incómoda»⁸. Cada imagen es indisociable de su modo de aparecer, del dispositivo que introduce y las condiciones de visibilidad que puede generar. En ese frágil umbral que son las imágenes es donde los materiales pueden vibrar de otra manera y producir nuevos encuentros.

El trabajo sensible no procede aquí haciendo visible las numerosas capas de tiempo que constituyen nuestro presente, sino trazando nuevos recorridos que amplifican los ecos de la historia. Como dice Jacques Rancière, «no se quiere saber nada de ese pasado del futuro que también es futuro del pasado. Nada de esos dos tiempos tan hábiles para conjugar su doble ausencia»⁹. Una práctica que no apela al imperativo de la imagen como si ella supiera la verdad que oculta, sino que expone sus costuras erráticas. Una revuelta silenciosa que comienza a abrir un cierto conocimiento sensible que critica los modos en que se continúa ejerciendo la dominación de la razón moderna incluso en su atardecer. ¿Cómo funcionan los procesos de creación de riqueza? ¿Cuáles son las modalidades del crecimiento? ¿Qué lugar ocupan las imágenes para legitimar las ideas de progreso y desarrollo económico?...

Imágenes sin síntesis

Es necesario superar las dificultades teóricas y materiales que el dualismo ha planteado para no reducir la materia a la representación que tenemos de ella. En este sentido, las aportaciones que ha hecho Henri Bergson son muy significativas para no ceder a la tentación de

8 *Ibid.*, p. 30.

9 Jacques Rancière, *Figuras de la historia*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013, p. 14.

establecer una relación conocida con las imágenes, para poder desarrollar una comprensión del grado de singularidad concreta que ellas aportan y valorar el movimiento que en este caso introducen. Bergson sostenía que «la materia es un conjunto de imágenes»¹⁰, si por imágenes entendemos una «cierta existencia que es más de lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la ‘cosa’ y la ‘representación’»¹¹. Quisiera llamar la atención sobre este «a medio camino entre la ‘cosa’ y la representación» porque no sólo es la forma de un emplazamiento, sino un modo de ser en relación. Lo que no quiere decir que el mundo sea una pura construcción subjetiva; al contrario, que el objeto no exista de manera independiente de quien lo percibe no implica que no tenga su propio modo de existencia. Que el objeto no tenga el color que el ojo le atribuye, ni la resistencia que la mano encuentra en él, no quiere decir que sus elementos constitutivos tengan una independencia de nuestra existencia. Antes bien, el posicionamiento que Bergson introduce es que la materia no está disociada de nuestra existencia y que no hay verdadera separación entre realidad y apariencia. Esto es crucial para entender que la operatoria de las imágenes no es la de encubrir o descubrir la realidad, las imágenes son un despliegue relacional que forman las condiciones materiales para la creación de una realidad. Las imágenes «no están representadas en la conciencia sin que se tracen, en estado de esbozo o de tendencia, los movimientos a través de los cuales esas imágenes tendrían lugar en el espacio —quiero decir, imprimirían al cuerpo tales o cuales actitudes, liberarían todo el movimiento espacial que implícitamente contienen»¹².

En este sentido, podríamos decir que las imágenes que dispone Adrián Alemán articulan un espaciamento no tanto para mostrar los restos del ejercicio de la razón, sino que operan en tanto dispositivos espacio-temporales para percibir nuestro tiempo herido, habilitan una percepción que requiere ser formada. Un pensamiento complejo que se desarrolla a través de las imágenes y que no ocurre solo en nuestra visión, sino que opera en un mundo imaginal más amplio que hace todos sus esfuerzos para liberar condiciones de la acción y que ésta pueda recobrar su energía creadora. Desde luego, si seguimos la propuesta de Bergson, no podemos dejar de asumir que hay tonos diferentes en la vida imaginal, pues ésta se amplía o se contrae según el grado de nuestra atención a la vida que puede propiciar una mayor o menor dilatación. Dilatación que normalmente está constreñida por la acción cotidiana, «se extiende tanto más cuanto más se distiende el entorno en la que ella se deja comprimir y, siempre indivisa, se expande sobre una superficie tanto más considerable»¹³. Los hábitos contraídos en la acción crean modos de ver la realidad; he aquí el delicado trabajo de las imágenes: comenzar a disipar o, al menos, intentar formar otras consistencias imaginarias.

Es muy interesante que, en el análisis de Bergson, cuando habla de percibir imágenes, no dice que haya que abrir los ojos, sino que dice «imágenes percibidas cuando abro mis sentidos»¹⁴. Así, no reduce las imágenes a una situación de la mirada, sino a la apertura de un campo, las imágenes obran y reaccionan unas sobre otras, no es sólo un ejercicio de percepción, también de afección. Forman la disponibilidad para movimientos que pueden ser comenzados, aunque no por ello

10 Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2006, p.25.

11 *Ibid.*, p. 26.

12 *Ibid.*, p. 29.

13 *Ibid.*, p. 30.

14 *Ibid.*, p. 33.

ejecutados, disposición que se eclipsa y desaparece cuando la actividad se vuelve automática, lo que lleva a Bergson a afirmar que «todo pasa como si, en ese conjunto de imágenes que llamo universo, nada realmente nuevo se pudiera producir más que por la intermediación de ciertas imágenes particulares»¹⁵. Para que esas imágenes puedan engendrar otras imágenes es necesario que sean contenidas de un modo u otro. Las imágenes operan recibiendo y devolviendo movimiento. De ahí también su fragilidad, ya que la cuestión es cómo abrir este movimiento al máximo de vías motrices para que esboce allí el mayor número de relaciones posibles.

La percepción se amplía y se produce no en una reacción necesaria sino en cierta ociosidad, cuando no hay una finalidad definida sino en la propia búsqueda que no tiene destino. La percepción se produce cuando una «conmoción recibida a través de la materia no se prolonga en reacción necesaria»¹⁶. Los órganos de percepción son, al mismo tiempo, instrumentos receptivos y mecanismos de defensa, «el tacto es pasivo y activo a la vez; sirve para reconocer una presa y para tomarla, para sentir el peligro y hacer el esfuerzo para evitarlo»¹⁷, pero a medida que la reacción se vuelve más incierta y no está tan influida por la inmediatez que procede como un impulso mecánico, se incrementa, se pone en relación con un número mayor de cosas que amplifican la zona de indeterminación que rodea su actividad, abriendo y disponiendo el espacio del mismo modo que la acción dispone el tiempo, abriendo también la posibilidad a acciones nacientes. La percepción entendida no solo como una sensación interior que resulta de una impresión material producida por los sentidos, sino como una relación variable entre el ser viviente y las influencias de los objetos que le interesan. Ciertamente, «no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada»¹⁸, pero de allí también nace todo tipo de ilusiones. Nuestra percepción está penetrada completamente de nuestro pasado y está en la base de nuestro conocimiento de las cosas, no podemos distinguir lo que la memoria añade o resta, pero ella ocupa también un espesor de duración y exige un esfuerzo de la memoria para prolongar momentos generando también otro contacto posible.

Es por ello que, siguiendo a Bergson, Anne Sauvagnargues sostiene que «la imagen no es una copia, ni un duplicado mental; es más bien un modo de la materia, un complejo de fuerzas reales en movimiento»¹⁹. Sin duda, «una imagen puede ser sin ser percibida; puede estar presente sin estar representada; y la distancia entre estos dos términos, presencia y representación, parece medir precisamente el intervalo entre la materia misma y la percepción consciente que tenemos de ella»²⁰. En tal sentido, la imagen no se resuelve y tampoco adviene siempre en lo que se reconoce como visible o, como ocurre con algunas imágenes de Adrián Alemán, que es «como si el paso conectara espacios no contiguos entre los que media un bardo —un territorio ciego— percibido tan solo en el retardo, mientras se recupera la vista»²¹. Hay imágenes que generan por sí mismas cierto retardo, como si estuvieran a la espera de que se forme su percepción.

15 *Ibid.*, p. 34.

16 *Ibid.*, p. 47.

17 *Ibid.*, p. 47.

18 *Ibid.*, p. 48.

19 Anne Sauvagnargues, *Una ecología de los signos. A partir de Deleuze*, Editorial Pólvara, Santiago de Chile, 2022, pp. 21-22.

20 Bergson, 2006, p. 50.

21 Alemán, 2024, p. 33.

Se avecina un terremoto

En un texto de Denise Ferreira da Silva y Arjuna Neuman, titulado *Se avecina un terremoto*, se comienza sosteniendo que «cuando entramos a considerar las catástrofes globales de más o menos la última década, se diría que solo un reenfoque podría darles respuesta; solo un cambio radical (tal vez una demolición) de los cimientos y desmoronamientos de las infraestructuras del pensamiento»²² harían posible la transformación necesaria para enfrentar los desafíos que están por venir. En su intento por trazar una poética feminista negra, su punto de partida es la descolonización, esto es, reintegrar el valor que se extrajo de las tierras nativas y se expropió de la mano de obra esclava. Este texto es, como dice Marta Sesé, «un hipotético guion en el que un terremoto sería un fenómeno temporal previo a la cartografía del espacio de la modernidad, un evento geológico que proviene de temporalidades ancestrales capaz de desmontar estructuras arraigadas. En concreto, trata de un terremoto ocurrido en Haití en 1784 que fue semilla de la revolución, ya que durante el seísmo los terratenientes intentan recuperar sus tierras y los esclavos huyen al tomar conciencia de la importancia de su mano de obra»²³. Marie-José Mondzain sostiene que las imágenes, sin ser gran cosa, introducen un acontecimiento sísmico. Puede resultar desproporcionada la comparación, pero lo que me parece interesante es el movimiento que genera el rumor del terremoto que se avecina, para pensar en las potencias de las imágenes desplazadas de los ejes y coordinadas en las que las ha intentado fijar la modernidad colonial, como dispositivo hegemónico de organización, para desde pequeños movimientos de importancia inaparente desmontar las estructuras que se han asentado. No se trata solo de enunciar ‘un orden distinto’ sino de efectuar en cada caso los movimientos necesarios para dicha alteración.

Eyal Weizman, en *Arquitectura forense: violencia en el umbral de la detectabilidad*, sostiene que «el tiempo de exposición de las fotografías de principios de siglo XIX era usualmente demasiado largo para registrar figuras en movimiento y acontecimientos abruptos, capturando únicamente elementos estáticos»²⁴, lo que me hace pensar que quizás de ahí proviene la creencia de que las imágenes fijan la realidad, estableciendo una suerte de estaticidad, de captura de un instante privilegiado. Sin embargo, la imagen está en movimiento, de ahí que su pluralidad sea una condición estructural. Ha habido múltiples técnicas para acercarse desde las imágenes a ese movimiento introduciendo parejas de imágenes, quizás en vez de capturar habríamos de hablar de captar, de cómo las imágenes son hábiles para captar rastros de violencia en sus transformaciones espaciales y cómo para ello es necesario ubicarse entre dos puntos en el tiempo. «El entorno pertenece a las historias de violencia y, para incluirlo, debemos introducir una perspectiva histórica de larga duración, esto es, ser tanto geográficamente ambiciosos como históricamente profundos»²⁵.

Como analiza Weizman, algunas formas de violencia, cuyos efectos pueden persistir durante años, son prácticamente invisibles. La ‘violencia lenta’, como ha señalado el crítico literario Rob Nixon, «ocurre gradualmente y fuera de foco, una violencia de destrucción retardada que se dispersa a lo largo del tiempo y del espacio, una violencia atroz que no suele ser vista en absoluto como violencia»²⁶. Él propone el término

22 Denise Ferreira da Silva; Arjuna Neuman, *Se avecina un terremoto*, Quaderns portàtils, MACBA, Barcelona 2023, p. 6.

23 Marta Sesé, Fernando Gandasegui, entrevista —«Sobre un desorden distinto», *Tea-tron*, Disponible en: <http://www.tea-tron.com/fernandogandasegui/blog/>, 1 de agosto de 2024.

24 Eyal Weizman, *Arquitectura forense: violencia en el umbral de detectabilidad*, Bartlebooth, La Coruña, 2020, p. 147.

25 *Ibid.*, p. 171.

26 *Ibid.*, p. 171.

‘causalidad de campo’ para referirse a formas indirectas de causalidad, multidireccionales y distribuidas a lo largo de espacios y duraciones de tiempo expandidas²⁷. Es necesario tener en cuenta las complejidades de la memoria, al igual que hacemos con la fotografía y otros modos de investigación material. No se trata de un ‘esto es lo que ha pasado aquí’, sino que es más bien un ‘no sabemos lo que ha pasado aquí, pero algo de lo que somos, aquí se ha gestado’, de ahí la importancia de ir registrando perspectivas situadas y sus divergencias. A veces, tan solo tenemos señales débiles en el umbral de detectabilidad que son capaces de interrumpir la avalancha de mensajes confusos y sus intentos de negación²⁸, las imágenes pueden articular las condiciones necesarias para entrar en relación con sus campos de fuerzas y transformarse.

La investigación de Adrián Alemán va dando forma plástica a estos umbrales, aproximándose a sus contornos para atender a la violencia de acción retardada que produjo y sigue produciendo este espacio en su contexto. La violencia espectacular difícilmente no deja vestigios apreciables; no obstante, la violencia lenta y continua es prácticamente imperceptible. Esa violencia de destrucción retardada que se dispersa y sigue hiriendo a una comunidad. Las inquietudes que pulsionan entre estas imágenes son confusas, como «la espesa penumbra húmeda del vestíbulo»²⁹ de una de las fotografías, que vemos expuesta bajo la línea de visibilidad habitual de los protocolos museísticos. Los niveles de problematización son diversos, como el espesor del mar de nubes que sostiene el volcán dormido que ha dado consistencia a la isla. Así como formula Ariella Azoulay, «se puede saquear la vida de las personas a través de las imágenes»³⁰, también se puede restituir y crear modos de existencia.

Espaciamientos de la mirada

Desde que Christian Metz propusiera el término de ‘régimen escópico’³¹ para referirse al modelo que configura los modos de percepción de una época, esta noción ha tenido un largo desarrollo para pensar los modos dominantes en que se ofrece el orden visual. «El régimen escópico es un particular orden de dominio visual que describe lo que puede ser visto y lo que no»³². Podríamos decir que se entiende por ‘régimen escópico’ aquello que determina las maneras en que se unen tres registros: el deseo, la escritura y la imagen. Como si la imagen en sus modos de presentación dispusiera un mecanismo de pulsión perceptiva. Diría que es innegable que «uno de los modos en que se instala la modernidad es a través de los modos en que organiza la producción capitalista afectivo sensorial»³³, pero me parece muy problemático alimentar la gramática que insiste en el supuesto de que «la visión aquietta flujos, detiene el movimiento»³⁴ o, en la formulación de Martin Jay, la imagen «tiende a elevar el estático ser por encima del devenir, las esencias fijas sobre las apariencias efímeras»³⁵. Me parece cuestionable adherirse sin reserva a este marco de comprensión, porque, precisamente, Jay, en su conocido libro *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, en

27 *Ibid.*, p. 173.

28 *Ibid.*, p. 186.

29 Alemán, 2024, p. 22.

30 Ariella Azoulay, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190327/entrevista-teorica-fotografia-ariella-azoulay-saquear-vida-personas-traves-imagenes-7377457>

31 Christian Metz, «El régimen escópico del cine», *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Paidós, Buenos Aires, 2001, pp. 74-79.

32 Alejandra Castillo, *Adicta Imagen*, La Cebra, Buenos Aires, 2020, p. 20.

33 *Ibid.*, p. 37.

34 *Ibid.*, p. 20.

35 Martín Jay citado en Castillo, 2020, p. 20.

el capítulo «Regímenes escópicos de la modernidad», afirma que «con frecuencia se ha sostenido que la era moderna estuvo dominada por el sentido de la vista de una manera que la distingue de sus predecesoras premodernas y posiblemente de su sucesora posmoderna. Comenzando por el Renacimiento y la revolución científica, en general se estima que la modernidad ha estado resueltamente marcada por el ocularcentrismo»³⁶, una supremacía de lo visual fortalecida por invenciones como el telescopio y el microscopio. Asumiendo que este campo perceptivo se constituyó fundamentalmente como no reflexivo, visual y cuantitativo.

Jay advierte que esta idea implícita en la generalización de que otras épocas estuvieron más inclinadas a otros sentidos no debería tomarse demasiado literalmente, ya que, aunque resulta difícil negar que lo visual ha dominado la cultura moderna occidental, lo que constituye la cultura visual de esta era no es tan evidente; es más, es difícil hablar de un 'régimen escópico'. De hecho, lo que caracteriza a los diversos 'regímenes escópicos' de la modernidad es más bien un terreno en disputa, no un armónico conjunto sincronizado de prácticas visuales. La adopción del orden visual de la perspectiva renacentista y del racionalismo cartesiano tuvieron enormes implicaciones: «La frialdad abstracta de la mirada en perspectiva implicó el retiro de la conexión emocional del pintor con el objeto pintado en el espacio geometrizado. El compromiso participativo de estilos visuales más absorbentes fue disminuyendo, cuando no quedó enteramente suprimido, a medida que se ampliaba la brecha entre el espectador y el espectáculo. El momento de la proyección erótica en la visión —lo que San Agustín había condenado angustiosamente como el 'deseo ocular'— se había perdido a medida que fueron olvidándose los cuerpos del pintor y del espectador en nombre de un ojo absoluto, supuestamente descorporeizado»³⁷. Aunque el mismo Jay hace notar que esa mirada todavía podía posarse sobre objetos de deseo como era el caso de la mujer desnuda de Alberto Durero, pero que se hacía al servicio de una mirada masculina cosificadora, favoreciendo un orden visual de acuerdo con los principios lógicos del orden matemático. Con todo, si se observa con detenimiento, «es posible discernir tensiones internas en el perspectivismo cartesiano que sugieren que no se trataba de un orden visual tan uniformemente coercitivo como a veces se supone»³⁸. Así sucede en casos como el de Paolo Uccello o Leonardo da Vinci, que ofrecían un espacio esférico que de ningún modo puede considerarse simple. Las prácticas nos muestran que no es posible ninguna visión unívoca alimentando una cultura visual muy diferente, a pesar de la fascinación por la perspectiva. En este sentido, me parece pertinente preguntarnos hasta qué punto seguir afirmando la existencia de la imposición de un único punto de vista no colabora en alimentar esta ficción problemática que reduce el campo perceptivo y la posibilidad de relaciones nuevas.

La percepción debe producirse. Si no cesamos de afirmar la existencia de un régimen escópico, difícilmente podremos trabajar en esa producción perceptiva. No se trata de desconocer ciertas tendencias que se han impuesto y han estructurado los modos de nuestra percepción, pero considero que el trabajo crítico no consiste tanto en seguir denunciando determinado orden visual; más bien se trata de conocer las condiciones de su formación para modular modos diferentes. Me parece que las imágenes que levanta Adrián Alemán interrogan ese consenso ampliamente

36 Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 221.
37 *Ibid.*, p. 226.
38 *Ibid.*, p. 229.

aceptado del rol privilegiado y constitutivo del sujeto monocular, proponiendo un cambio de tono, de intensidad en un mundo indiferente a la posición del espectador que se halla enfrente, para desplazarnos a los costados y a las sombras laterales en la que los marcos desbordan y no tienen una función totalizante.

Las imágenes del trabajo de Adrián Alemán se introducen en un campo de disputa, se mueven y dan lugar al desarrollo de una lógica en su ejercicio de inscripción de otras prácticas visuales, imágenes sin pretensión de totalidad que tuercen el sentido. Podemos ver un díptico de unas escaleras que no llevan a ninguna parte; de hecho, en la propia toma de la imagen, no es seguro que dichas escaleras se sostengan para soportar el peso de un cuerpo. En vez de que los objetos aparezcan modelados por la luz y las sombras, la sombra se refleja en los objetos, la superficie de las imágenes se ve alterada y compuesta por trozos de tela imperceptibles al ojo. Quizás solo el tacto puede dar cuenta de ellas. Una superficie fragmentada, remendada, rítmica que atiende a la discreta particularidad de las disposiciones que trazan el lugar, el espacio no solo de la arquitectura, también del cúmulo de memorias que instituyen su comunidad de prácticas, que se resiste a reducirse a una función hermenéutica para introducir una pequeña máquina que produce otros sentidos y funcionalidades inciertas. «Durante unos instantes se suspende la mirada ante el repentino cambio de la luz»³⁹. En el intervalo de la suspensión puede introducirse una variación decisiva.

Desgarrar un orden, crear un espacio potencial

Las configuraciones y el modo en que las cosas aparecen definen determinado sistema. En este sentido, su interés es el de pensar los umbrales en que las configuraciones cambian y cómo se desgarran las cosas de su orden para generar una nueva disposición⁴⁰. Muchas veces ponemos demasiado énfasis en el descentramiento de determinadas condiciones de percepción o en las prácticas de interrupción o incluso en pensar las modalidades de cambio, pero pocas veces prestamos atención a cómo se introduce otra disposición para que se generen otras condiciones para un nacimiento.

Si bien es importante comprender los diversos regímenes de percepción o lo que con Foucault diríamos «epistemes de la representación»⁴¹, esto es, un modo de conocer cuya configuración permite una aproximación determinada al mundo; una distribución: una estructura que organiza el saber. Como dirá Rancière, en *El reparto de lo sensible*: «[...] si nos apegamos a la analogía, podemos entenderla [a la estética] en un sentido kantiano —eventualmente revisitado por Foucault— como el sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir»⁴². El reparto —*partage*— en términos de una economía de lo sensible es siempre una disposición. No es menos importante pensar en las formas en que se instituye otro orden.

Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, sostiene que son los códigos fundamentales de una cultura los que rigen tanto los esquemas perceptivos como los valores, son quienes fijan un marco desde el cual vemos y dentro del cual nos identificamos. Este orden suele ser considerado como 'suelo positivo' —*sol positif*—. Sobre ellos se ha construido el saber, sobre estos a priori

39 Alemán, 2024, p. 33.

40 A este respecto, véase también Georges Canguilhem, *desplazamientos y transformaciones de los conceptos*; Gastón Bachelard, *actos y umbrales epistemológicos*.

41 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 2010.

42 Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, LOM, Santiago de Chile, 2009, p. 10.

históricos. Foucault afirma que «[...] existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sus modos de ser»⁴³. Este análisis sin duda nos ha ayudado a reformular nuestra mirada del presente para tener una reflexión de un alcance más amplio, pero no podemos perder de vista que un interés por lo actual es una atención a los umbrales donde cierta regularidad se ve trastocada, un campo de fuerzas donde la teoría de la representación ya no puede ser considerada el fundamento general de todos los órdenes posibles, así como «[...] el lenguaje, también se desvanece como enlace indispensable entre la representación y los seres»⁴⁴. No obstante, muchas veces estas reflexiones son estabilizadas como si se estuviera intentando trazar un nuevo suelo positivo. Sigue siendo un desafío para el pensamiento desarrollar formas que puedan acompañar a lo múltiple en su diferenciación.

La metódica que Foucault hereda de Nietzsche es el de la 'arqueología', esto es, no una comprensión de la historia tal y como venía siendo entendida, como búsqueda de equilibrios estables, capas sedimentarias y sucesiones lineales, sino como «despojamiento de profundidades»⁴⁵, el análisis de rupturas específicas que no intenta dar una unidad o una continuidad que atravesase acontecimientos dispares, sino prestar atención a las incidencias menores, «[...] el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite»⁴⁶. Se trata de poner en debate el terreno inestable sobre el que se construye nuestro saber; de poner en evidencia que ese 'suelo positivo', que se predica como fundamento es en realidad un suelo hecho de rupturas, inestabilidades y fallas. Pero, quizás, habríamos de añadir, no se trata solo de las rupturas, sino de la capacidad de configurar un campo de sensibilidad diferente.

Foucault expone la fisura de la representación en tanto fundamento general del pensamiento a través de diversos análisis. Para él la representación jamás puede estar presente sin residuos. En todo sistema hay aperturas, es debido a estas aperturas que los sistemas siempre corren el riesgo de escaparse a sí mismos. No estamos sujetos a un determinismo histórico del que no podamos escapar, la organización de los saberes y de los poderes no puede excluir su fragilidad. De ahí que sea tan importante pensar las condiciones y mecanismos de formación en que se consolidó una determinada forma hegemónica, así como también lo es considerar las relaciones de poder no solo como mecanismos de discurso sino en su condición escénica, para poder pensar sus movimientos y no renunciar a su complejidad.

Pensar el lugar que tienen las imágenes en estos desplazamientos exige un cuestionamiento de las herencias conceptuales que pesan sobre nuestras maneras de entender los usos y estatutos de las imágenes. Deleuze insiste constantemente «en el aspecto real de lo imaginario, de manera que las imágenes deben ser tomadas en modo literal y no significativo, de modo que se trata de restaurar el pensamiento que ellas producen por extracción y no por abstracción»⁴⁷, pero también considerar que «el pensamiento no es separable de las imágenes que lo provocan y lo estimulan, pero tampoco está significado por ellas como un contenido abstracto que ellas representarían»⁴⁸.

Desde luego apelar a la lógica de las imágenes no implica nunca un abandono de lo lingüístico, como ha argumentado con acierto

43 Foucault, 2010, p. 6.

44 *Ibid.*, p. 8.45 Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1979, p. 5.46 *Ibid.*, p. 7.

47 Sauvagnargues, 2022, p. 23.

48 *Ibid.*, p. 23.

Gottfried Boehm, «sino más bien la introducción de una diferencia con el lenguaje»⁴⁹. Sin embargo, la lógica de las imágenes «no es predicativa, es decir, que no se constituye a partir del modelo de la proposición u otras formas lingüísticas: no se realiza al hablar, sino al percibir»⁵⁰, aunque no por ello excluye al habla. No quiere decir que no se pueda decir nada de ellas o que conduzcan a lo inefable, pero el modo en que producen relaciones y las maneras en que producen sentido difieren de la lógica proposicional. Cuidar esa diferencia es crucial para fortalecer la fuerza de las imágenes en sus posibilidades para abrir un espacio crítico. De hecho, en el trabajo de Adrián Alemán, los signos, los símbolos y las palabras flotan «como una especie de instante inestable que se prolonga por oscuras razones»⁵¹, quizás porque trabajar con imágenes implica aceptar «que la imagen tiende a diseminarse»⁵², la imagen arruina cualquier recentramiento, en este caso las palabras, la ecología de signos colaboran en esta diseminación.

En la experiencia de una imagen que nos interpela, «estamos ante todo desamparados y desposeídos en nuestra seguridad»⁵³, en esa desposesión se abre un espacio potencial, en ese «trabajo interminable de imaginar las imágenes (que es hacer el mundo), y su profunda plasticidad»⁵⁴. Que las imágenes no puedan sujetarse y no dependan de un régimen significativo no quiere decir que se vean privadas de inteligibilidad, sino que no son reductibles a un significado, no son acotables a un sistema simbólico, ni al fantasma o el sueño. Como analizará Gilles Deleuze en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*, la cuestión son los pensamientos concretos que no existen más que por esas imágenes y por *medio* de ellas. La capacidad que tienen las imágenes de hacer sensible posturas y relaciones que sin la intervención de esas imágenes habrían permanecido insensibles. Podríamos decir que lo que se juega es el campo de sensibilidad que activan. Por ello, no es casual la cuidada atención a la noción de 'máquina' que hay en este trabajo, una técnica productora de afectos para atender a los modos que solicita una situación, para introducir una diferencia de potencial. «El concepto de lo maquínico, elaborado con Guattari, califica ese modo operatorio que permite una definición funcionalista y ya no significativa o estructural»⁵⁵. Ella transforma las relaciones, crea una modulación, elabora un acoplamiento de fuerzas y materiales. Por lo tanto, no se trata de la presentación de una forma que hay que interpretar. La imagen es «la vibración moviente de la materia»⁵⁶. La imagen se produce en la brecha, en la distensión de un movimiento recogido, de ahí también su fragilidad y la desposesión a la que nos entrega, pero también donde se juega su posibilidad.

49 Gottfried Boehm, «El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Michell», en Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 63.

50 Gottfried Boehm, «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes», en García Varas (ed.), 2011, p. 87.

51 Deleuze, 2006, p. 139.

52 Emmanuel Alloa, «Introducción. Entre transparencia y opacidad: lo que la imagen da a pensar», *Pensar la imagen I*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 11.53 *Ibid.*, p. 21.

54 Correspondencia privada con Adrián Alemán, 16 de abril del 2024.

55 Alloa, 2020, p. 28.

56 *Ibid.*, p. 45.

Cabildo Insular de Tenerife

Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Rosa Elena Dávila Mamely

Consejero Insular del Área de Cultura, Museos y Deportes
José Carlos Acha Domínguez

Consejo de Administración de TEA
José Carlos Acha Domínguez
Lope Domingo Afonso Hernández
Yolanda María Baumgartner Hernández
Carmen Dolores de la Hoz Guerra
María Candelaria de León Luis
Serafín Mesa Expósito
Ana Mercedes Salazar Astudillo
Beatriz Trujillo Trujillo

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Director Artístico
Sergio Rubira Gutiérrez

Gerente
Jerónimo Cabrera Romero

Conservador de la Colección
Isidro Hernández Gutiérrez

Conservador de Exposiciones Temporales
Néstor Delgado Morales

Director de Mantenimiento
Ignacio Faura Sánchez

Departamento de Actividades y Audiovisuales
Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación
Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción
Estíbaliz Pérez García

Área Jurídica
María José Fernández de Villalta Calamita

Área Económica
Rosa M. García Luis

Diseño Gráfico
Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)

Jefe de Mantenimiento
Francisco Cuadrado Rodríguez

Secretaria de Dirección
María Milagros Afonso Hernández

Auxiliar Administrativo
Isabel García Dorta

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT
Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT
Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Centro de Documentación y CFIT
Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Área de Registro Colecciones
Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Comunicación
Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Convenio de prácticas remunerado

(Fundación General Universidad de La Laguna)
Victoria Arteaga Perdomo

Exposición

12 abril – 8 septiembre 2024

Organiza

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Curaduría y coordinación

Néstor Delgado Morales

Prácticas Formativas ULL

Alexia Maeso Bermúdez

Yone Soler Trujillo

Pedro Muñoz Valdivia

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Coordinación y asistencia en la producción

Joel Peláez Amador

Comunicación

Mayte Méndez Palomares

(Ana Esther García Brito)

Sara Pérez Márquez

Registro

Vanessa Rosa Serafín

(Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Centro de documentación

Sara Lima

(Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Dirección de montaje

Fernando Pérez

Equipos de montaje

Fernando Pérez

Abraham Riverón

Israel Pérez y Óscar Hernández

Iluminación

Serveo SAU.

Impresión y montaje de las fotografías

Miguel Ángel Roldán (La Cámara)

Aristides Ramos

Enmarcación

Miguel de Taoro (Artedrago)

Bastidores

José Soriano

Aluminios Polco

Transporte

Loyter

Pintura

Celso González Cruz y Aythami González

Diseño

Cristina Saavedra

(S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)

Joel Peláez Amador

Impresión gráfica

Gráficas Crutomen

Onda Corta (Barbara Narelys y Joel Peláez Amador)

Makarográfica Impresión y Gestión Gráfica

Greengraffic Soluciones Gráficas y Publicitarias

Gráficas Sabater

Publicación

Producción editorial

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Coordinación editorial

Néstor Delgado Morales

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Textos

Adrián Alemán Bastarrica

Néstor Delgado Morales

David Cortés Santamarta

Andrea Soto Calderón

Corrección de textos

Mariano de Santa Ana

Régulo Hernández

David Cortés Santamarta

Diseño gráfico

This Side Up

Fotografía

Adrián Alemán Bastarrica

Teresa Arozena

Fotomecánica

La Troupe

Impresión

Brizzolis

Créditos fotográficos

Teresa Arozena, 20-21, 36-37, 46-47, 50-51, 58-59,

62-63, 72-73

Adrián Alemán, 19, 23, 24, 25, 26-27, 28, 29, 30, 31,

32, 33, 34-35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49,

52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71,

74-75, 76-77, 78-79, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 93,

94, 95, 96, 97, 98, 99

Copyrights

© De la edición, TEA Tenerife Espacio de las Artes

© De los textos, sus autores

© De todas las imágenes

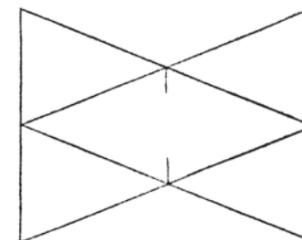


<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Depósito legal: TF 032-2025

ISBN: 978-84-129783-0-8

A Clara Muñoz



Este libro editado con ocasión de la exposición Adrián Alemán. Doble ciego en el TEA Tenerife Espacio de las Artes, se terminó de imprimir en Madrid en los talleres de Brizzolis, el 27 de marzo de 2025.

En la composición de los textos se usaron tipos Ivory LL y Phonic y fue impreso sobre papeles Arena White Rough de 120 gramos y Magno Volumen de 135 gramos.





