

La visión incompleta. El ver a medias como eje de producción artística

The incomplete vision. Halfway seeing as an axis for artistic production

Tania Castellano San Jacinto

Universidad de La Laguna, España
tcastell@ull.edu.es

Resumen:

A partir de la lógica de la ambliopía, trataremos imágenes artísticas (fotografía, vídeo, instalación) que prescindan representativa o materialmente de ciertas partes. Esta “hemivisión” a la que dan lugar concilia la correcta visión con otra insuficiente en distintos grados, lo cual entabla relación directa con una óptica patológica. En este modo de ver, y por ende de crear, convive dialécticamente una parte de la realidad reconocible con otra anulada en diferentes formas. La deficiencia que presentan propone un modo aparte de abordar lo visible, en el que no se disimula o corrige la falta de definición, sino que ésta se asume y promueve como vía para ver otras cosas o de manera distinta. En este caso no se pretende ver mejor, sino integrar los límites perceptivos y trabajar productivamente a partir de ahí dentro del plano artístico. Todo ello cuestiona la realidad desde un punto de vista que admite fallas tanto en lo sensible como en lo expresable, la plantea como contingente y la aborda desde su imperfección implícita. Lejos de plantear obstáculos, estos aspectos son potenciados por determinada práctica artística, donde aparecen como capacitadores, generando sentidos y maneras de crear mundo.

Abstract:

Based on the amblyopia logic, we'll study artistic images (photography, video, installation) which go representative or materially without a certain amount of their surface. This gives room to a kind of “hemivision” which finds a balance between a correct vision and an insufficient one in several levels. As a result, it relates directly to pathological optics. Thanks to this way of seeing, and also of creating, one part of recognizable reality coexists with another one, which is voided in different ways. Thus, deficiency is presented as an alternative mode of dealing with the visible, where lack of definition is neither hidden nor corrected, but it is assumed and promoted as a way of seeing other things or as a different manner of seeing. In this case, the aim is not seeing better, but assimilating the limits of the perceivable and working productively from that point within the artistic context. All this questions reality from a perspective which admits both sensitive and expressible failures, which presents it as contingent and which address the real given its implicit imperfection. Far from raising difficulties, these aspects are potentiated by certain artistic practices, where they appear as qualifying elements, generating senses and modes of making world.

Palabras clave:

ambliopía; “hemivisión”; visión parcial; interrupción visual; deficiencia; desmontaje

Keywords:

Amblyopia; “Hemivision”; Partial Vision; Visual Interruption; Deficiency; Dismantling

1. Las lógicas del ojo vago

El ojo ambliope conserva la capacidad de ver, pero aparece, por así decirlo, desactivado visualmente, cediendo toda la capacidad visual al ojo (más) sano. Supone así una anulación visual espontánea que sucede sobre todo en niños de corta edad, cuando todavía su corteza cerebral no es capaz de asimilar los defectos ópticos que presenta alguno de sus ojos. Esta patología nos lleva a pensar en una forma diferente de aprehender lo visible, cuando precisamente el ojo aprende a ver. Por lo que el ojo vago (distráido de su función, *flâneur* en lo visible) en realidad es susceptible de aportar otras formas entender la realidad.

Pese a que el cerebro del ambliope se decante por la visión correcta (o menos deficiente) y prescindiera de la visión más problemática, porque simplemente no entiende lo que ve; aquí plantearemos la posibilidad de una práctica artística contemporánea que aproveche las vías abiertas por esos otros modos de ver de una forma productiva.

A lo largo de la historia del arte, ciertos ejemplos han presentado la dicotomía de una visión correcta, encarnada por una representación adecuada a la realidad (más) objetiva, y otra visión diferente de las cosas, bien sea debido a la ausencia o a la distorsión de la misma. Sin embargo, todos estos casos han ocurrido de forma accidental, cuando por circunstancias sobrevenidas (como la muerte del autor, la falta de financiación, etc.) el resultado de la obra definitiva se tornaba distinto del esperado¹. Ejemplos de ello son obras como *La virgen María y el niño con San Andrés y San Pedro* (S. XV-XVI), realizado por un discípulo de Giovanni Battista Cima da Conegliano; el retrato de *Michelangelo Buonarroti* (ca. 1544), atribuido a su discípulo Daniele da Volterra o el *Retrato de Mariana de Silva y Sarmiento, duquesa de Huescar* (1775), pintado por Anton Raphael Mengs². Estas obras pictóricas combinan en su superficie fragmentos que presentan un nivel patente de acabado con parcelas en

¹ No se tienen en cuenta aquí las obras categorizadas como bocetos, puesto que, en esencia, suponen de por sí obras sin acabar.

² Remítase a la interesante exposición *Unfinished*, celebrada en el 2016, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, donde se reunían estos trabajos.

blanco, apenas comenzadas o distorsionadas. Son ejemplos, por tanto, de obras frustradas, con un final lejano respecto de lo que se había proyectado para ellas.

Si avanzamos en el tiempo, las vanguardias históricas serán las primeras que asuman la dicotomía mencionada como una posibilidad de práctica artística. Por eso –ya no accidentalmente, sino que de forma premeditada– ejemplos como los de Paul Cézanne dan cuenta de este otro modo de pensar la imagen. Desde *Vista del dominio de Saint-Joseph* (últimos años de la década de 1880), donde encontramos pequeños huecos por los que la base del lienzo asoma; pasando por *Gardanne* (1985-1986), obra en la que pinta el pequeño pueblo de Gardanne usando partes más extensas del lienzo sin cubrir de pintura; hasta *Retrato de mujer* (1902-1906), en el que aparece a la que parece ser su esposa, Hortense Fiquet, de forma manifiestamente incompleta. Efectivamente, podría dudarse que Cézanne hubiera simplemente dejado sin terminar estas obras. Sin embargo, ciertos indicios apuntan a que *decidió* dejarlas en este estado, dando por finalizada su consecución. En el primer cuadro aparece su firma en la parte inferior derecha, lo cual indica su terminación en estas condiciones; la segunda pintura participó en su exposición de 1895 en la galería de Ambroise Vollard, por lo que igualmente se consideraría acabada en ese estado. Todo ello muestra que terminó los cuadros suspendiéndolos en una fase distinta del nivel de acabado normalizado, huyendo de una práctica convencional y admitiendo un estado de falta como actor en la obra. De hecho, él mismo, en una carta a Émile Bernard en octubre de 1905 (año en el que su cuadro *Retrato de mujer* se encontraba aún en proceso de elaboración), cuenta

Ahora bien, cerca ya de los setenta años como estoy, las sensaciones de color que crea la luz son para mí la razón de las abstracciones que no me permiten cubrir mi tela, ni perseguir la delimitación de los objetos cuando sus puntos de contacto son sutiles y delicados. De ahí surge que mi imagen o cuadro esté incompleto (Cézanne citado en Rewald, 1978, pp. 314-315).

La entrada en el siglo XX asentará estas posibilidades representativas y las ampliará conquistando nuevas dimensiones artísticas. Estos planteamientos

trascenderán los ámbitos tradicionales, como el de la pintura, y comenzarán a manifestarse dentro de campos menos explorados hasta entonces, como el cinematográfico.

A principios de siglo, la tecnología de la cámara es capaz de ampliar la visión natural del ojo con “su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer” (Benjamin, 2008, p. 77). Las vanguardias artísticas de la época explotan las posibilidades visuales que les ofrecen esos medios técnicos y además exploran nuevas perspectivas desde las que abordar su tiempo. De esta forma, Rodschenko propone: “fotografiar desde todos los puntos de vista excepto ‘desde el ombligo’³, hasta que sean considerados aceptables. Los puntos de vista más interesantes hoy en día son ‘desde arriba’ y ‘desde abajo’ y debemos trabajar sobre ellos” (1989, p. 246). Esto formaba parte para él de una revolución en el ámbito visual y por ello justifica que de esa manera está “expandiendo el concepto de lo ordinario” (Rodschenko, 1989, p. 247).

Avanzando en el siglo XX, una vez los diferentes puntos de vista, encuadres e interacciones entre imágenes han sido explorados con profundidad, aparecen en cambio formas de restar estimulación visual para reconvertirlas a su vez en maneras de configurar lo visible y lo transmisible. Ejemplos radicales y paradigmáticos, aunque no supongan los casos en los que nos centraremos aquí, son obras como *4'33"* de John Cage (1952) o *Zen for Film* (1962-1964) de Nam June Paik. Mientras el primer trabajo suprime totalmente la materia sonora musical del instrumento, el segundo elimina la representación visual del celuloide, con el propósito ambos de oír y ver algo otro. Evitan así la identificación del sujeto con la materia representativa y anulan cualquier significado de partida para que precisamente el (audio-)espectador se esfuerce por darles sentido.

Aparte de ello, cierto arte contemporáneo hará convivir la supresión de la materia sensible con lo que resta de la misma y se reafirmará en la utilización de la deficiencia en la (audio-)imagen. Es así cómo se reproduce una forma incompleta de visión, hasta que, como sostenía Rodschenko, se convierte en

³ Ya que Rodschenko asocia esa posición a viejos puntos de vista estandarizados y manidos.

susceptible de ser “considerada aceptable” como un nuevo modo de ver y, por ende, de crear.

El ejemplo del ojo ambliope constituye una analogía de este modo de crear y entender la imagen. Por ello, en este texto se vinculará dicha disfunción orgánica con estrategias artísticas del arte contemporáneo en una línea paralela a la que traza Christine Ross cuando se refiere a que

La patología, la deficiencia, la depresión, la fatiga, la insuficiencia, la desidentificación, el fallo en el reconocimiento: esos términos pueden sonar negativos, pero me gustaría ver cómo podrían ser desarrollados –tal y como parecen serlo en el arte contemporáneo– como capacitadores y potencialmente productivos (Ross, 2001, pp. 88-89).

Los casos descritos por Ross entablan relación con los que Jacques Lacan destaca del psicoanálisis freudiano, que comparten “El modo de tropiezo bajo el que aparecen” (Lacan, 1977, p. 36): “acto fallido [...] tropiezo, fallo, fisura [...] trapiés” (Lacan, 1977, p. 36). Todos ellos evidencian la existencia de lo reprimido para Sigmund Freud, quien identifica en ellos una puerta de entrada para analizar el inconsciente. Ross rescata ciertas nociones del modelo freudiano para definir la subjetividad actual asociada a una “patología de la insuficiencia” (Ross, 2006, p. 178). Sin embargo, opone el antiguo modelo lacaniano/freudiano en el que se hallaba “el sujeto en conflicto entre lo prohibido y lo permitido”⁴ (Ross, 2001a, p. 88) por otro que gradualmente se ha ido incorporando, en el que “el sujeto se divide entre lo posible y lo no-posible. Las limitaciones todavía presionan la subjetividad, pero el imperativo de hoy es dar inicio a la identidad propia en lugar de estar sometidos a hacerlo” (Ross, 2001a, p. 88). Dentro de esa subjetividad actual, la autora plantea cómo la visión puede repensarse y la percepción regenerarse “yendo de la mano de la falibilidad contemporánea en lugar de intentar eliminarla” (Ross, 2006, p. 178).

En el presente texto, “la visión incompleta” pretende plantear de la mano del arte contemporáneo la posibilidad de asumir y crear otras miradas. Estas se

⁴ Todas aquellas citas cuya referencia no sea una edición en castellano están traducidas por la autora.

presentan como deficientes, puesto que surgen aparte del patrón ocularcéntrico en el que la definición y corrección sientan las bases de la visión. Por lo que, si en el psicoanálisis la condición de fallo traslucía un contenido oculto (como un lapsus en el lenguaje), en este caso el fallo se emplea como la posibilidad de un lenguaje en sí mismo, gracias al que la interacción entre la forma y lo informe habla de manera distinta. Dicha “insuficiencia estética” (Ross, 2001b, p. 30), patente en ciertas prácticas artísticas contemporáneas, supone una reacción ante una sociedad en la que la subjetividad se encuentra cada vez más desvinculada de las grandes verdades y no tiene más remedio que reconstruirse a partir de su propia vulnerabilidad.

En lo que sigue, por una parte, pensaremos la imagen prescindiendo representativa y/o materialmente de una de sus partes, al igual que el ojo vago priva de la mitad de su visión a la persona afectada de ambliopía. Hablaremos por ello de una “hemivisión” por la que queda patente una falta en lo visible frente a lo dado a ver, lo que queda de la imagen frente a lo anulado de la misma. Las obras que trataremos plantearán la materialización en la misma imagen⁵ de la convivencia entre una visión correcta y una carencia de visión.

Por otra parte, apostaremos por una visión deficiente en la línea del tratamiento aplicado al ojo vago: colocar el parche sobre ojo que ve correctamente y aprender a ver mal. Esto se traduce en un ver alejado de los patrones normativos que se apoyan en la definición de los contornos, la visión sin mácula y en las formas aparte de cualquier distorsión.

2. Visión con parche

“Mit dem zweiten sieht man besser” (“Con la segunda se ve mejor”), así se publicitaba hasta el 2018 la segunda cadena alemana y, hasta el 2016, usaba ese lema junto a campañas de promoción en las que los presentadores de programas de televisión, actores y otras personalidades que trabajan para ese

⁵ Utilizamos la palabra imagen en un sentido extensivo del término: como imagen estática, en movimiento... como materia (audio-)visible, en definitiva.

canal aparecían tapándose un ojo con *dos* dedos (simbolizando con ese gesto a la *segunda* cadena en cuestión)⁶. Se entiende entonces que hipotéticamente comprobaban así la visión de ambos ojos, constatando que con el segundo veían mejor, mientras cegaban la visión del ojo más disfuncional. Cabe decir que, viniendo de un medio informativo, es cuanto menos sospechosa la promoción sin tapujos de una visión parcial, intentando que, por una parte, todos los rostros representativos de la corporación reprodujesen la postura y que, por otra, esto se convirtiera en un gesto publicitario, a emular por el público, que repetía por afinidad con la cadena la aplicación de ese parche manual. Porque, si “con la segunda se ve mejor”, ¿quería esto decir que la cadena realizaba su difusión a base de ocultar esa otra parte informativa o cultural, descartable a su juicio? ¿O significaba que se había de asumir voluntariamente una ruptura estereoscópica real (y por extensión con la realidad) en favor de la percepción bidimensional en la pantalla?

Allá por el 2009, año en el que ya empleaban esa campaña, encontré en las calles de Berlín una intervención que confirmaba la existencia de un punto de vista similar al mío (F1). Sobre el cartel de una presentadora del telediario de la segunda cadena que practicaba el parche ocular con sus dedos, habían dibujado unas pequeñas marcas con rotulador rojo que sugerían un ojo sangrante oculto bajo aquella mano-parche. Lo que aparentemente se



entendía como una actitud servicial y conforme, aquí revelaba más bien una castración óptica⁷. En este caso, la violencia subyacente en el aparentemente inocuo mensaje se materializó en la obvia violencia de la intervención.

F1. Cartel de promoción de la segunda cadena alemana intervenido.

⁶ En su web (www.zdf.de) se sigue teniendo acceso a estos vídeos, pese a que, al parecer, la acción promocional de taparse el ojo con dos dedos asociada al lema finalizó en el año 2016.

⁷ Cabe señalar que Freud en su texto “Lo siniestro” destaca el temor a dañarse los ojos como un miedo especialmente acentuado tanto para el niño como para el adulto, al tiempo que lo vincula con la castración.

Si, por un lado, la publicidad aludida planteaba una visión parcial –al anular la visión de uno de los ojos–, lo que realmente traducían era la preferencia por ese “ver mejor”, en aras de la definición y perfección. Al contrario de lo que parecían postular estas imágenes difundidas por la segunda cadena alemana, la “hemivisión”⁸ que aquí abordamos descarta desde las prácticas artísticas la única visión del ojo eficiente y, por el contrario, admite ambas formas de ver, la del ojo sano y la del ojo vago, como posibles. Asume así su falta de precisión desde el principio, pues no pretende ver lo mejor posible, sino practicar otras formas de ver que sean susceptibles de generar materia visible diferente por ser ineficientes. Ese ver defectuoso plantea una visión alternativa no accesible a través de una vista perfecta. De esta manera no vemos mejor, sino que somos capaces de ver otras cosas aparte de las evidentes o de una manera diferente a la que lo hacemos habitualmente (bien con una visión sana o bien corregida).

3. Desmontajes

A lo largo de los dos últimos siglos, el desarrollo tecnológico ha venido portando consigo un afán por la reducción. Desde el ahorro de los tiempos y la prisa endémica de las grandes urbes durante la “metropolización” de la era moderna (Füzesséry y Simay, 2008); hasta los condensados montajes de los vídeos de youtube, donde lo expuesto es aquello que asegura una atención exclusiva. La actitud sintética del *aparato* tecnológico (Déotte, 2004) normaliza el uso de módulos cada vez más escuetos. Aunque, quizá, esta relación se pueda leer a la inversa y sea el espíritu de reducción contemporáneo el que adapta la tecnología a sus pretensiones. Sea como fuere, son sus productos culturales los que consumimos e integramos como nuestros.

Ante este estado de cosas, nos dedicamos a habitar un paisaje resumido y a tener forzosamente una “vista parcial” del mismo. La larga lista de ejemplos de esta panorámica cotidiana revela el hecho de que nos movemos dentro de

⁸ Nos permitimos crear esta palabra en el sentido de ver a medias.

un sistema interrumpido, plagado de omisiones. Pero, en verdad, esta situación podría traducir metafóricamente un estado de cosas más esencial, como aquel que establece Lacan a través de la diferenciación entre lo real y la realidad. En este esquema, la realidad o plano de lo simbólico –considerada como un constructo o representación, consabida y controlada–, se enfrenta a un plano de lo real que convive con dicha realidad sin forma definida, siendo inabarcable e impredecible. Tanto lo real es susceptible de intervenir en la realidad, quebrando su sentido disruptivamente; como la realidad puede ser capaz de desplazar los límites de lo real codificándolo, pues “El símbolo surge en lo real a partir de una apuesta” (Lacan, 1983 seminario 2, p. 288). Sobre esta base, nuestro mundo necesitaría también del no-conocimiento que supone lo real, para que se siga sustentando tal y como existe para nosotros. De lo contrario, saber demasiado –eliminando así el plano de lo real– desmontaría el funcionamiento sobre el que se sostiene.

Un ejemplo de esta dualidad es el que aparece en la novela de ciencia ficción *La desagradable profesión de Jonathan Hoag*, de Robert Heinlein, que Slavoj Žižek trata en su libro *Mirando al sesgo*. En ella, el universo resulta ser la obra de un creador artístico, que presenta algunos errores pendientes de ser subsanados. Hoag, una especie de crítico de ese arte, advierte a unos personajes que, aunque los errores serán reparados, ellos no lo percibirán, siempre y cuando no bajen las ventanillas de su taxi. Finalmente, uno de ellos lo hace y:

Fuera de la ventanilla abierta no había sol, ni policía, ni niños: nada. Nada salvo una niebla gris e informe, latiendo lentamente como si tuviera una vida rudimentaria. A través de ella no podían ver la ciudad, no porque la niebla fuera demasiado densa, sino porque estaba... vacía (Heinlein citado en Žižek, 2000, p. 33).

Žižek argumenta que este agujero generado por la bajada de la ventanilla equivale a la intrusión de lo real lacaniano en la realidad, por lo que el límite entre ambos se vería desplazado.

Si, en la novela nombrada, la obra (el universo) del creador artístico – correspondiente al plano de la realidad– funciona a la vez que ese otro plano

indefinido e inaprehensible –equivalente a lo real–, el hecho de que éste sea captado sin censura por uno de sus protagonistas amplía la visión de lo existente y reencuadra la obra del primer autor. El pasajero del taxi se convertiría él también en autor, en su caso, de un universo extendido siguiendo una lógica ambliope. Pues, mientras la ambliopía se vincula con la incompletud del registro visible, el quehacer artístico que siguiese esa línea se conectaría con la inconclusión de la materia representativa, que es precisamente una de las prácticas que se pretende presentar en este texto.

Obras como *Venice suitcase* (2008-9) de Renata Lucas hacen que evoquemos lo que sucede en la novela de Heinlein, puesto que la artista abre un hueco en el suelo de la Bienal de Venecia de 2009, poniendo al descubierto el verdadero terreno donde se ubica la exposición. También el trabajo de Anya Zholud, que con sus marañas de cables en *Communications* (2009) deja al descubierto las entrañas del cuerpo de la misma Bienal, dando a entender un “desmontaje real” de esa “realidad aparente”.

Un ejemplo anterior a estos, con una trayectoria reincidente en la desmantelación –no ya de elementos pertenecientes al interiorismo (como en el caso de Lucas) o a la equipación de los espacios (como en el Zholud), sino del propio espacio arquitectónico– es la práctica de Gordon Matta Clark. En *Bronx Floors* (1972-73) traspasa esa capa superficial que Lucas exponía en la Bienal y extrae el grueso de un piso en forma rectangular (F2). Mayores dimensiones alcanzan *Splitting* (1974), donde corta una casa por la mitad, o *Conical Intersect* (1975), en el que agujerea a modo de cono un bloque de edificios.



F2. Imagen de distintas intervenciones de la serie *Bronx Floors*, Gordon Matta-Clark, 1972-73

En todos ellos el dibujo realizado a través del corte revela un radical desmontaje del espacio que anula su función como vivienda y revela, en cambio, un espacio permeable. En esos lugares lo privado es invadido por lo público o por el espacio del otro. Algo parecido relata Benjamin tras visitar la ciudad de Nápoles, donde “Se evita lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación parece estar pensada tal como es, para siempre, ninguna figura impone que haya de ser «así y no de otra manera»” (Benjamin, 2010, p. 253). En ese lugar “se entremezclan el día y la noche, ruido y silencio, luz exterior y oscuridad interna, el hogar y la calle” (Benjamin, op. cit, 260). Todo lo que supone que encarna la vivienda en cuestión de protección, aislamiento, defensa, etc. queda profanado en la obra de Matta Clark a favor de una continuidad espacial entre interior y exterior.

Volviendo a la novela de Heinlein, si, por el contrario, formar parte de la realidad que vivimos significa no bajar la ventanilla del coche (funcionando ésta como parche) –y reduciendo así el mundo a la realidad simbólica–, parecería que estuviéramos condenados no sólo a sufrir una ceguera parcial sino a ser parciales, a la manera “Mit dem zweiten sieht man besser”: entendiendo la realidad del lado de la definición y lo acotado, no asumiendo ese otro plano inaprehensible como parte de la misma.

En cambio, en un esfuerzo por traducir el postulado de Lacan a través del ejemplo de la novela, Žižek argumenta que lo que parece una visión incompleta de la realidad supone el único modo de habitar en ella. Esto se debe a que, aunque lo real se resiste a ser concretado, representado o simbolizado, es al mismo tiempo producto retroactivo de la simbolización y condición para que ésta tenga lugar. De manera que

[...] en la realidad psíquica encontramos una serie de entidades que, literalmente, sólo existen sobre la base de una falta de reconocimiento, es decir, en la medida en que el sujeto no sabe algo, en la medida en que algo queda sin decir, en que eso no es integrado al universo simbólico (Žižek, 2000, pp. 77-78).

Mantenerlo en este estado es la única manera de impedir que el sujeto se disuelva por “saber demasiado”, por “haberse acercado demasiado a la verdad inconsciente” (Žižek, 2000, p. 78)⁹. Por lo que

La única actitud correcta es la que asume plenamente esta brecha [real-realidad] como algo que define nuestra *condición humana*, sin tratar de suspenderla mediante una renegación fetichista, ni de ocultarla por medio de una actividad obsesiva, ni de reducir la brecha entre lo real y lo simbólico proyectando un mensaje (simbólico) sobre lo real (Žižek, op. cit, p. 66).

La existencia de dicha brecha es la que demandaría la lógica ambliope, que no se decanta únicamente por la correcta visión, sino que asume como visión tanto la ceguera o distorsión del ojo deficiente, como la perfección del registro del otro ojo. Sería por tanto aquella que se basase en el ver a medias: una convivencia entre visión funcional y disfuncional.

4. “Incompletando” imágenes fotográficas

Gerhard Richter realiza durante décadas la serie *Overpainted Photographs* (1986-2011) aplicando la pintura restante de sus trabajos pictóricos sobre fotos personales y cotidianas descartadas por presentar algún tipo de anomalía, por estar repetidas o por no ser relevantes (F3). Pero, a pesar de esa falta de categoría para ser ubicadas en el álbum familiar, el artista recuerda que, por su naturaleza fotográfica, a esa imagen se le sigue dando crédito “incluso si resulta técnicamente deficiente y apenas permite reconocer el objeto representado” (Richter, 2003, p. 15).



F3. 3. FEB. 05, de la serie *Overpainted Photographs*, Gerhard Richter, 2005

⁹ Nótese que Žižek también haría alusión a planteamientos freudianos a través de la dicotomía consciente-inconsciente, que en este caso enlazaría con la relación lacaniana entre la realidad y lo real.

El gesto de aplicar pintura sobre ellas carece de intención consciente de representar figurativa o abstractamente: “Nunca supe lo que estaba haciendo”, nos dice el autor (Richter citado en Hustvedt, 2009, p. 77). El hecho de limpiar la rasqueta que barre la superficie de sus pinturas abstractas con las fotografías o de dejar que esas imágenes se ensucien de pintura en el estudio crea otra imagen espontánea sobre ellas, re-creándolas a la vez. Ambas partes establecen una relación dialéctica en la que una sustancia es reconocible, la fotografía o imagen previa, y la otra, pictórica, contrasta con ella al destruirla o velarla.

Como si el mundo de la forma se opusiera a una ausencia de sí, lo que resta de la imagen fotográfica se asoma a su desaparición en la pintura. Este hecho traduce una violencia creativa, que genera una nueva imagen, aunque sea más bien por casualidad, ya que, a la manera del carácter destructivo benjaminiano, en realidad Richter “no persigue ninguna imagen” (Benjamin, 2010, p. 346). O, retomando a Lacan a través de Žižek, no se trata de “reducir la brecha entre lo real y lo simbólico proyectando un mensaje (simbólico) sobre lo real” (Žižek, 2000, p. 66). En este caso, Richter más bien proyectaría un mensaje “real” (la pintura) sobre lo simbólico de la representación fotográfica. De una manera u otra, la obra de Richter presenta esta dicotomía. En ese estadio, los mecanismos de visión que se desplegaban sobre la fotografía original ya no serán los mismos en esta otra *overpainted photograph*¹⁰. Los puntos de atención, aquellos que vehiculaban la información o la emoción de la imagen, irremediabilmente se alteran. El *punctum* y el *studium* barthesiano han de resituarse en esa otra imagen, pues ya no les es posible funcionar de la misma forma.

Si Richter aplica una técnica aditiva para “incompletar” la imagen (fotográfica), es decir, la tacha; Christian Marclay practica una técnica sustractiva rasgando las suyas. Ejemplo de ello es su obra *The Fourth of July* (2005) (F4). En este día de la fiesta nacional americana, Marclay toma

¹⁰ Me gustaría resaltar la importancia de este término, ya que el artista no se refiere a ello como *painted photograph*, lo cual podría también señalar el origen fotográfico de una pintura, sino que se esfuerza en indicar la superposición de la pintura sobre la foto, destacando la falta de fusión entre los dos medios.

fotografías de las celebraciones en la ciudad natal de Franklin D. Roosevelt, Hyde Park (Nueva York). De todas ellas, selecciona ocho imágenes que imprime en gran formato y que luego desgarra haciéndolas pedazos. Marclay espera de ellas una nueva vida independiente, por eso, a la hora de exponerlas, las separa y entremezcla de manera que el público halle el menor número de conexiones posibles.



Fig. 4. Imagen perteneciente a la serie *The Fourth of July*, Christian Marclay, 2005

La disgregación, seguida de la dispersión, dan forma a un proceso inverso al del puzle. Con ese propósito, el artista llega incluso a acordar con las galerías que no permitan que fragmentos de la misma foto formen parte de la misma colección. Podría interpretarse que ese afán de *ripper* o “rasgador”¹¹ se corresponde con un impulso iconoclasta, hasta antinacionalista, si tenemos en cuenta el origen americano del autor y la conmemoración de la que dan cuenta las imágenes. Quizá tenga que ver con una pérdida de vínculos, del mismo modo en el que la protagonista de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) rompe la foto de su hijo, o como el protagonista de *Film* (Beckett, 1965), llamado Object, destruye una sucesión de fotos que resumen el paso de su vida¹². Pero también puede que los desgarros de Marclay supongan una declaración de independencia respecto de la imagen misma, de su construcción visible, haciéndola pedazos para demostrarlo.

En cualquier caso, lo que aquí nos interesa es la forma en la que se dispone el nuevo cuerpo dado a ver. El artista deja claro que ese fragmento fotográfico

¹¹ Incluso “destripador”, puesto que podríamos interpretar que “asesina” la representación original.

¹² Para ampliar esta temática, véase mi artículo (Castellano, 2013, pp. 1-12).

no es la imagen, sino que *forma parte* de ella. Lo evidencia un fondo blanco que le sirve de soporte, y un marco que limita lo que parecen los contornos de una “forma fantasma”. Inevitable no aludir en este punto a Didi-Huberman cuando dice: “Las imágenes no dicen la verdad, pero son un jirón de ésta, el vestigio incompleto” (2004, p. 10). Por lo que las partes ausentes en la imagen darían cuenta de todo lo que existió en ese momento más allá de lo asumido. Comparando entonces el tipo de imágenes de los dos artistas, podríamos considerar la de Richter una imagen parcialmente velada o tachada, mientras que la de Marclay podría ser pensada como residuo aún aparente de la imagen.

Sin embargo, retomando el concepto de “forma fantasma”, bien podríamos compararlo con el de “pre-imagen” o “percepción fantasma” que Teresa de Lauretis (1992, p. 101) retoma de Gombrich para hablar de nuevas configuraciones de lo visible que reformulan las jerarquías imperantes. Las “percepciones fantasma” se anticipan al conocimiento de las verdaderas percepciones, estableciendo sin embargo una relación compleja con las mismas. Las primeras operan dentro de lo inconsciente y el impulso instintivo, mientras que las segundas se basan en el análisis consciente y la reflexión. Siguiendo la línea establecida por Gombrich, de Lauretis subraya que esa no supone en absoluto una relación antitética, sino que las dos percepciones son correlativas e indisolubles. No obstante, cabe la posibilidad de que esa percepción previa al conocimiento consciente se manifieste en ciertas situaciones. En este caso, *sí* tendríamos “la necesidad de pararnos a reflexionar sobre lo correcto de nuestras hipótesis” (de Lauretis, 1992, p. 101). Por lo que las obras que hemos presentado se prestarían a materializar ese escenario en el que “el fantasma predictivo se vuelve accesible a la introspección” (Gombrich citado en de Lauretis, 1992, p. 102).

Desde los márgenes de la visión, desde la indeterminación de la misma, surge un conocimiento en relación a lo visible más definido. Inconsciencia y consciencia pueden manifestarse en la imagen interrogándose la una a la otra, pero también en la forma de mirar –como en el caso que plantea Lauretis de la mano de Gombrich–, que asume esos dos planos a la vez.

5. “Incompletando” imágenes en movimiento

Pasemos ahora de la “hemivisión” de la fotografía a la de la imagen en movimiento. Se podría interpretar que las elipsis del propio montaje (cinematográfico y videográfico) suponen de por sí una visión parcial de un registro más extenso. Sin embargo, en ese caso se estaría apostando por la visión fluida y eficiente de lo expuesto, como ocurre en el montaje invisible de Griffith, que obvia un resto prescindible. Tampoco haremos referencia a la interrupción que media físicamente entre fotogramas en forma de intervalo y cuya percepción destruye la sensación de movimiento en el flujo fílmico, ni a los recursos utilizados por distintas corrientes como el Structural Film, que modifican materialmente la película de acetato, agujereándola o añadiéndole otras sustancias. Nos referiremos, en cambio, a la interrupción que aparece en pantalla como sustancia (audio-)visual, como parte de la representación en movimiento y que al mismo tiempo también la oculta.



F5. Imagen de *City Slivers*, Gordon Matta Clark, 1976.

Un ejemplo de ello es *City Slivers* (1976) de Gordon Matta Clark (F5). Esta pieza se plantea como una investigación de la arquitectura urbana seccionando la imagen según su misma dirección: la vertical. A esas vistas de la ciudad las invade, o las vacía, un espacio negro que aísla elementos en los planos. Por lo que la imagen resultante equivaldría, en realidad, a un reenfoque que muestra aspectos seguramente mucho más desapercibidos sin el parche.

Seoungho Cho también retrata el ambiente urbano dejando que fragmentos negros de extensiones variables invadan la imagen, esta vez de forma horizontal, en *Horizontal Silence* (2003). En su caso, una franja negra oculta

la imagen en la parte superior, secundada después por otra en la parte inferior. Ambas superficies monocromas actúan como una especie de párpados que afinan la percepción de las cosas a las que la cámara dirige su atención, ayudados por la aproximación del *zoom in*. El autor trataría así de recrear artificialmente una medida con o a partir de la que analizar las imágenes captadas en la ciudad. Generaría un “horizonte fantasma” (además de opaco, múltiple y variable) con el que abordar las imágenes urbanas con las que convive, tratando de entender la realidad que le rodea. No parece casualidad, por tanto, que utilice un escenario como el de la ciudad, de los primeros en desvincularse de la línea de horizonte con el comienzo de la “metropolización” de la etapa moderna, cuando los edificios empezaban a interceptar la visión del paisaje de forma continua.



F6. Imagen de *Die Distanz Zwischen mir und meine Verlusten*, Marcel Odenbach, 1983.

Tanto *City Slivers* de Matta Clark, como *Horizontal Silence* de Cho parecen dar cuenta de una imagen furtiva, en la que el artista se esconde tras una superficie (el negro) desde la que espía el entorno. Ambos median distancia a través del monocromo con un mundo del que en realidad no participan, sino que observan como espectadores. Una distancia también presente bajo una estrategia similar en la obra de Marcel Odenbach *Die Distanz Zwischen mir und meine Verlusten*¹³ (1983) (F6). En ella, parches negros de diferentes dimensiones, tanto horizontales como verticales, interceptan un conjunto de imágenes históricas, cotidianas y otras indeterminadas por su escasa superficie. El bloqueo de la imagen configura de nuevo una redefinición de ésta: “un número infinito de cuerpos inesperados”, nos dice Raymond Bellour al respecto, “se encuentra así producido según el mismo principio

¹³ *La distancia entre mis pérdidas y yo.*

formal que organiza todo el marco” (2002, p. 246). Y es que precisamente el marco del que la imagen en movimiento prescinde vuelve a aparecer aquí, pese a ser también imagen en movimiento. De Lauretis explica que para Gombrich la pintura

[...] soporta una percepción doble –una que exige la concentración dentro del marco, la otra en la pared y el entorno; pero con el cine es «casi imposible» leer las imágenes y atender también a la pantalla, a su superficie, como si se tratara de un objeto más de la habitación” (De Lauretis, 1992, p. 103)

A partir de Gombrich, sobre el que se basa, la autora conduce a la conclusión de que esa “impresión de realidad” que el cine nos genera surge de su capacidad “para reproducir en la película nuestra propia percepción” (De Lauretis, 1992, p. 103). Por lo que las obras de estos tres autores apuntarían a distanciarnos de ese facsímil de realidad aportado por la imagen en movimiento y eliminar su ilusión. El marco, inserto en el área en el que se desarrolla la representación, supone en estos casos una entidad ineludible que les iguala a la pintura: ofreciendo la doble posibilidad de percibir tanto el marco como el contenido representativo.

El reencuadre a través de este otro marco interior de la imagen nos fuerza a descifrar los entresijos de la misma, reenfocando el objeto de atención. Es así como estos artistas pretenden ver las imágenes de otra manera al restar materia perceptiva, afinando su percepción de los restos visibles, por medio del parche que se integra dentro de la imagen en forma de marco. En cambio, considerando el espacio fuera de dicho marco, la interrupción visual que suponen estos parches negros no sólo cumple la función de ocultar, sino que también evidencia todo lo que queda por decir de esas imágenes y lo que inevitablemente seguirán sin contar. Los silencios de Cho, las pérdidas de Odenbach y los cortes de Matta Clark reiteran lo que realmente tiene continuidad: un estado de falta. Una visión incompleta, para la que traeremos a colación a Didi-Huberman cuando distingue

[...] un trabajo del *síntoma* en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una *obra de pérdida*. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en

general y nuestro cuerpo vidente en particular. Ineluctable como una enfermedad (Didi-Huberman 2006, p. 17).

Al mismo tiempo, este vaciamiento representativo “hace sitio” y posibilita una reconfiguración de lo visible gracias a la elipsis que habita en la propia imagen. Y, es más, quizá este fuese el tipo de obras que se podría proponer como una respuesta a lo que de Lauretis se preguntaba:

[...] en lo que atañe a las actividades de vanguardia [...] ¿se pueden emplear percepciones fantasmas o contradictorias, no para negar la ilusión y destruir el placer visual, sino para problematizar su función en el cine? ¿No para negar toda coherencia a la representación; [...] sino para cambiar su orientación, para dirigir la “atención deliberada” hacia otro objeto de contemplación y construir otras formas de percepción? (de Lauretis, 1992, p. 104).

6. Enfermedades que capacitan

Si hemos venido hablando de las lógicas de la ambliopía a la hora de construir este discurso, eso no quiere decir que estos o similares postulados sean exclusivos de tal enfermedad, sino que son también susceptibles de surgir a partir de otras patologías que afectan a la óptica o la percepción. En este sentido, existe el llamado olvido unilateral, que conlleva obviar una de las lateralidades visuales, tanto del mundo externo como del propio cuerpo de quien lo padece. Oliver Sacks relata el caso de la señora S., que “A veces se pinta los labios y se maquilla la mitad derecha de la cara, olvidándose por completo de la izquierda” (2009, p. 109). Esta “hemidesatención” (Sacks, 2009, p. 109) supone una ceguera parcial para sujetos que en realidad ven perfectamente. Un hecho que enlaza con la capacidad de visión del denominado ojo vago y su desactivación, dada la imposibilidad de conciliar la visión menos correcta con la del ojo que mejor ve.

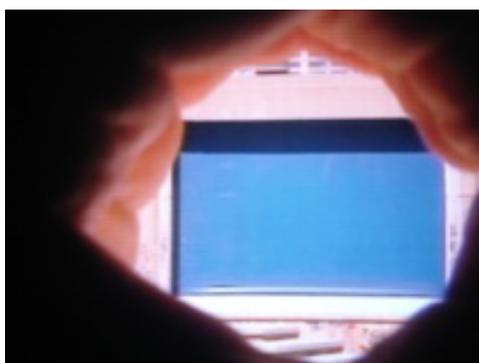
Y, aunque la ambliopía está ligada al estrabismo, en muchas ocasiones esa conexión no es exclusiva. Por ejemplo, en el tipo de estrabismo denominado exotropía intermitente (aquella en la que los ojos divergen entre sí de forma no permanente) se repiten aspectos que también presenta la ambliopía. En el momento en que uno de los ojos se desvía del ángulo de visión normal, el

cerebro no es capaz de conciliar la visión del ojo estrábico con la del ojo no estrábico. Al igual que ocurre con el ojo vago, entre los dos ojos se abre una brecha imposible de interpretar para el cerebro, por lo que temporalmente deja de haber fusión plana y, por lo tanto, visión estereoscópica. Así, lo que el sujeto percibe será la única visión del ojo no estrábico y, consecuentemente, experimentará una visión bidimensional, aunque el ojo divergente no haya perdido ninguna facultad óptica (y sí muscular).

En el caso de estas enfermedades la interrupción de la mirada equivale a una mirada suspendida en otro terreno. La lógica que opera en las tres es la de un ojo que, aunque sigue siendo funcional, se desactiva y combina su no visión con la de otro ojo que percibe en correctas condiciones. El asumir el sincronismo entre algo percibido adecuadamente y otro plano de lo mismo que acusa una falta de visualidad, traduce en realidad otras maneras de abordar lo visual que dan cuenta de algo más que lo evidente por visible. Las obras de los artistas propuestos en el presente texto trabajan con estas estrategias y, a la vez, presentan deficiencias que componen una búsqueda a través de lo “in-visual” (Castellano, 2018, pp. 31-52). En este punto, hemos de recordar que, tal y como defiende Sacks, “la enfermedad no es nunca una mera pérdida o un mero exceso” (2009, p. 23), sino que en realidad constituye “una reacción por parte del organismo o individuo afectado para restaurar, reponer, compensar, y para preservar su propia identidad, por muy extraños que puedan ser los medios” (Sacks, 2009, p. 23).

Los diferentes registros representacionales truncados que exponen las obras artísticas aquí tratadas equivalen también a la búsqueda de una identidad propia (individual, social, cultural, política) por parte del sujeto contemporáneo. Es en ese sentido en el que la enfermedad puede ser considerada una apertura, al tiempo que el síntoma puede suponer una ventaja. Por tanto, las disfunciones orgánicas alineadas con ciertas estrategias del arte contemporáneo pueden, en la línea que Ross proponía, actuar como “capacitadores y potencialmente productivos” (2001, pp. 88-89).

Si, por otra parte, Deleuze y Guattari nos indican que “Mientras que en el [espacio] estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas” (2006, p. 487); podríamos trasladar esta doble naturaleza al ámbito del arte. De acuerdo con ello, se daría la contraposición de una producción artística asentada en la evidencia, aquella que maneja unos códigos visuales más bien asimilados, y esa otra práctica del arte que juega con lo indeterminado y se enfrenta a las debilidades del medio. Este último caso enlaza con ese espacio liso poblado de síntomas, por lo que ¿no podríamos interpretarlo como la parte del arte que, según Ross, se encarga de funcionar productivamente? Entendiendo por productivo aquel espectro artístico que en todo momento duda de sí mismo y que gracias a esa inconcreción re-crea inconformistamente la misma realidad que le nutre.



F7. Imagen de *Things I forget to tell myself*, Shelly Silver, 1988.

Things I forget to tell myself (1988) de Shelly Silver es un vídeo en el que aparece (a base de palabras sueltas) la frase: “desperdiciamos nuestro tiempo en pistas absurdas y dejamos de lado la verdad sin sospecharlo”. La mayoría de las imágenes urbanas en las que se incluyen las palabras están recortadas por la mano de Silver que, a modo de catalejo, se interpone entre la realidad y la cámara dejando ver a través de un orificio irregular (F7). En un modo similar a los miopes cuando quieren distinguir de lejos, esta artista intenta definir ‘la verdad’ de una (su) realidad frustrando precisamente la mayor parte de la visión en esas partes de la obra donde reencuadra la imagen, creando un segundo marco dentro de la misma. Es así como una nueva forma de ver, parcial, enferma si se quiere, en realidad apunta a percibir de una forma más clara a pesar de restar visión; aspira a librarse de formas viciadas de la percepción en las que ya no es posible ver por mucho que tengamos los

ojos abiertos. Si, como afirma Jonathan Beller, “Donde ponemos nuestros ojos marca la diferencia” (1994, p. 32), podemos aquí, al igual que en las obras de Richter, Marclay, Matta-Clark, Cho y Odenbach reestructurar nuestros parámetros de atención y elegir centros de interés propios. Beller continúa diciendo:

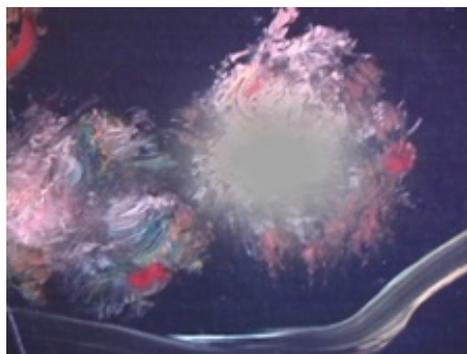
Si miramos a cosas normalmente oscurecidas, o si redirigimos nuestras percepciones y nuestro percibir por medio de nuestra propia producción intelectual, podríamos (a través de tentativas como el vídeo alternativo, la escritura, la performance, etc.) construir algo de la abstracción circulante que haga posible una práctica cultural polémica. La tarea de la revolución es, después de todo, siempre un esfuerzo por reorganizar la producción y distribución de valor. Es un ataque a los regímenes de valor dominantes con el objetivo de crear algo más (Beller, 1994, p. 32).

Este planteamiento de Beller no supone, por lo demás, nada nuevo, teniendo en cuenta que propone a la mirada como transformadora del contenido de lo que vemos y, a su vez, de las formas de producción artística. Algo que desde las primeras vanguardias viene sobradamente expuesto. Sin embargo, su llamada a una redistribución del valor apunta a una reorganización de lo sensible a través de la producción artística e intelectual en consonancia con el tiempo que vivimos.

En base a ello, podríamos pensar que el ojo tiene derecho a ser vago. Pues, si el ojo vago se ha declarado en huelga perceptiva quizás sea porque tiene todo el derecho a negarse a seguir siendo explotado por una industria audiovisual que contabiliza su éxito en *eyeballs* (globos oculares) y que se encuentra cada vez más diluida e integrada en la anatomía de lo cotidiano. El ojo vago, en su desactivación, se niega por tanto a percibir en una franja horaria dilatada hasta las 24 horas (Crary, 2015) y a permitir que el rendimiento de la visión ocurra gracias al rendimiento del sujeto (Han, 2012). Por ello, los espectadores-usuarios también tenemos derecho a poder *ver menos* y disfrutar de una condición de *flâneur* que permita esa desviación de la mirada del foco de atención dictado por la economía audiovisual. Así, el ojo

vago encarnaría al *flâneur*¹⁴ como vago también, que disfruta de una ociosidad opuesta a la industria del ocio.

La interrupción de lo visible, que en principio interpone una distancia respecto de la imagen, se convierte entonces en un puente para llegar a ella de una manera alternativa. Así, este bloqueo visual deviene capaz de cuestionar códigos imperantes o manidos, a la vez que posibilita una reestructuración de elementos tanto materiales y simbólicos, como sociales y políticos.



F8. Imagen del vídeo *Absence Is Present: Dead Nature In The Dark*, Phyllis Baldino, 2010

Dentro del mismo juego de imagen y mirada parcial, existe otro planteamiento que consiste en que sea la imagen (o lo que queda de ella) la que encuadre a la interrupción visual. En la obra de Phyllis Baldino (F.8) esto ocurre en forma de punto ciego, de manera que propone un planteamiento, en cierto modo, inverso al anterior trabajo de Silver, donde la imagen quedaba reenmarcada por el vacío visual. Si en la de esta última la mano que tapa el objetivo nos permite ver la imagen a través de una apertura luminosa, en la de Baldino es un punto borroso el que no deja ver una mínima parte de la imagen. Títulos como *Absence Is Present: Gone On Gone* (1 y 2) y *Absence Is Present: Dead Nature In The Dark* (ambas de 2010) presentan un punto fijo en la pantalla, cuya naturaleza borrosa u opaca impide percibir por entero la imagen en movimiento. Baldino confiesa que realiza estas obras a partir de un defecto visual que ella misma experimenta a raíz de una operación de corazón, en la que un punto ciego ocupa el centro de su visión. Tal y como observa Martin Jay en *Ojos abatidos* (*Downcast Eyes*, 1993), el

¹⁴ Recordemos que una de las acepciones del actual término francés *flâneur* es “aquél que vaguea”.

punto ciego, tanto para Jacques Derrida (quien lo denomina *punctum caecum*) como para Merleau-Ponty, equivale también a un punto que no sólo limita la visión, sino que la genera o la extiende. El hecho de que el punto ciego oculte, provoca que veamos de otra manera a partir del resto visible. Al pie de ello, cabe recordar a Siegfried Kracauer que señalaba: “cuando importantes contenidos de realidad quedan sustraídos a la visibilidad de nuestro mundo, el arte debe explotar los elementos residuales que queden” (2006, p. 263). Tal afirmación funciona en dos niveles de sentido: el literal y el metafórico. Igualmente ocurre en las obras de Baldino, Silver, y por extensión en todas las demás incluidas, pues hablan de visualidad y de óptica, pero a la vez de visión de la realidad y de políticas de la mirada.

7. Resistencias de la deficiencia (conclusiones)

Las obras que hemos tratado aquí intentan mostrar y demostrar las posibilidades de una mirada disfuncional, a la vez que las de una imagen deficiente en su visibilidad. Es en ese sentido en el que estos trabajos pertenecerían a lo que Miguel Ángel Hernández-Navarro ha dado en llamar “archivo visual escotómico” del arte (2007, p. 118). Este ámbito, relacionado con una producción artística basada en la insuficiencia del ojo y por ello del lado de un régimen de resistencia,

[...] tratará de poner en evidencia precisamente el punto ciego de la mirada, el escotoma surgido de la constatación de la intraducibilidad de lo visible. En dicho régimen, la crisis de la verdad visual, la idea de que la vista ya no es suficiente no intentará ser disimulada, sino todo lo contrario, puesta de manifiesto y constatada (Hernández-Navarro, 2007, pp. 120-121).

Este tipo de imagen se opone, según este autor, a un modelo ocularcéntrico de ocultamiento, que equivale a “Una di-simulación que se afanará en eliminar los tiempos muertos, los ángulos ciegos y crear la ficción de una totalidad de la visión, la ficción de que nada hay oculto” (2007, p. 119). Las obras que hemos presentado aquí asumirían por tanto su impotencia representativa y expondrían su insuficiencia sin tapujos. Defectos visuales que son apreciados como parte de la verdad de las imágenes y como

contingencia que barre con lo obviamente visible. Son, por tanto, posibilidades del ver las que ofrecen que, a su vez, no dejan de plantear posibilidades de ser.

Referencias bibliográficas

- Beller, J. (1994). Cinema, Capital of the Twentieth Century. *Postmodern Culture*, vol. 4, nº3. <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.594/beller.594>
- Bellour, R. (2002). *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: Différence.
- Benjamin, W. (2008). *Obras*. Libro I, vol. 2. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010). *Obras*. Libro IV, vol. 1. Madrid: Abada.
- Castellano, T. (2013). Ver o no ver. Esa es una de las cuestiones. *Re-visiones*, nº3, 1-12 <http://www.re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle80.html>
- Castellano, T. (2018). Derivas de la pantalla y “cultura invisible” (una propuesta de creación artística para no iniciados). En Murillo, V., Resano, JC. & Ramos, N. (coords.), *Educación artística hoy. El reto en la sociedad de la imagen* (pp. 31-52). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Crary, J. (2015). *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Déotte, J. L. (2004). *L'époque des appareils*. París: Lignes & Manifestos.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Barcelona: Paidós.
- Füzesséry, S. & Simay, P. (Eds.). (2008). *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Paris: Éditions de l'éclat.
- Han, BC. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas.
- Hustvedt, S. (2009) Truth and Rightness, Heinzemann, M. (Ed.), *Gerhard Richter. Overpainted Photographs* [catálogo de exposición] (pp. 73-78). Stuttgart: Hatje Cantz.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio Oficial de

Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Fundación Caja Murcia.

- Lacan, J. (1977). *Jacques Lacan. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*. Barcelona: Barral.
- Lacan, J. (1983). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, 1954-1955*. Barcelona: Paidós.
- Rewald, J. (1978). *Paul Cézanne, correspondance*. Paris: Grasset.
- Rodschenko, A. (1989) [1928]. Downright ignorance or a mean trick?, Phillips, C. (Ed.), *Photography in the Modern Era* (pp. 245-248). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture.
- Ross, C., (2001a). Vision and Insufficiency at the Turn of the Millenium. Rosemarie Trockel distracted eye. *October*, nº 96, 86-110.
- Ross, C., (2001b). The Insufficiency of the Performative: Video Art at the Turn of the Millenium. The Body and Technology. *Art Journal*, vol. 60, nº 1, 28-33.
- Ross, C., (2006). *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Sacks, O. (2009). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama.
- Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.
- Žižek, S. (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.