

POSEIDONEA

POSEIDONIEV

Federico Sancho

2009

- < Poseidonea
- < Federico Sancho
- < Josep Maria Camí como tutor
- < Proyecto final Ciclo Formativo de Grado Superior en Artes Aplicadas a la Escultura
Escuela Massana

- < Colaboraciones

Alfredo Apilanez, Susana Ferrán, Juan Ayala como revisión teórica.

Patricia Jiménez, Armando Gascón, Cedric Heintz, Roger Barrull, Virginia Llera, Susana Ferrán y Mayra Ortíz en el área de fotografía.

Virginia Llera y Juan Ayala en el área de vídeo.

- < Agradecimientos

Hugo Flórez, Ocean Van Hallen, Zuma & Samba, Daniel Prieto, a mi familia, a Buenos Aires y a toda la Escuela Massana por estos tres últimos años, especialmente a mis compañeros.

impreso en Barcelona, abril de 2009

*En suma ateneos a las palabras.
Así entraréis por la segura puerta
En el templo de la certeza.
...Con palabras puede hacerse la disputa excelente,
Con palabras construir un sistema,
En las palabras es fácil creer,
De una palabra no se puede quitar ni una jota.*

Mefistófeles de Goethe

pose.

(Del fr. pose).

1. f. Postura poco natural, y, por ext., afectación en la manera de hablar y comportarse.

idóneo, a.

(Del lat. idoneus).

1. adj. Adecuado y apropiado para algo.

introducción

En una entrevista para la publicación argentina *Página 12*, Nicolas Bourriaud responde a Rafael Cippolini que “ Existen dos formas tremendamente antitéticas de concebir una institución cultural. Una, fabricar un ambiente cerrado con una bóveda de joyería para presentar a todo resguardo los objetos y observarlos de lejos como reliquias; otra, consiste en planificarlo como un mercado abierto donde todo es movable y puedes cambiar las cosas todo el tiempo.”

Poseidonea muestra una actitud, un gesto para depositar la siguiente misiva escrita por Schiller a finales del siglo XVI: “el hombre sólo es un ser humano cuando juega”. El juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las formas.

valores y abalorios

El proyecto se articula en base a un estudio previo alrededor del objeto antiguo y su ubicación en los anticuarios. Dicho análisis posteriormente documentado, relacionando la manipulación de los objetos en los mercados y en los museos de arte, originó un interés por conocer los prolegómenos de los lugares dedicados a las exposiciones del arte. Estas exposiciones y su dinámica son, en definitiva, controladas por gestores culturales. Su responsabilidad es vital a la hora de seleccionar temáticas, de crear un lugar abierto y plural, definir los gustos, promocionar artistas o relegarlos al silencio y también, configurar nuevos modelos de museos e incluso modificar el comportamiento de los artistas ante el hecho artístico y social.

En principio, será Adorno quien defina una autonomía para el arte desde una no-dependencia de cánones preestablecidos, de determinantes sociales o de condicionamientos políticos. De manera muy diferente, las *cúpulas estéticas*, funcionan como centinelas al servicio de la conservación y ofrecen una garantía del valor impuesto al objeto de antemano. Éste asume los roles del piramidal sistema de modernidad y se oculta bajo el techo del museo donde el arte permanece ajeno a los acontecimientos y a las influencias de época, pudiendo obstaculizar la elaboración de la objetividad real en la reproducción de los hechos histórico-sociales. El objeto antiguo cobra relevancia a través de la memoria. Su conservación puede ser tan valiosa para su comercialización como el aprovechamiento estético de sus señales de uso histórico. La distancia cognitiva entre el espectador y la antigüedad como objeto en un anticuario es menor, por sus rasgos de cotidianidad, que la distancia generada por una escultura en un museo. Esta distancia sin embargo, no impide la posibilidad de ubicar una escultura en un anticuario o viceversa. En los anticuarios se enumeran, se clasifican, se realizan inventarios, registros de entrada y salida, etc. En el museo sucede lo mismo, pero con mayor frecuencia se han empezado a diluir los cánones de representación gracias al arte relacional. Según explica Jacques Rancière con motivo de una conferencia y de un seminario en el MACBA en mayo de 2002, sobre el tema de las relaciones entre estética y política: "En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio del espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares. La reubicación de los objetos y las imágenes de un mundo común conocido, o la elaboración de situaciones distorsionadas de forma lúdica o irónica, generan actividades participativas en un entorno colectivo".

Tanto el anticuario como el museo presentan planteamientos estéticos muy similares. Uno encuentra en el otro divisiones de índole política donde poder ubicar sus estrategias de mercado. "Mucho más que a la comercialización del arte, hay que temerle a la estetización de la mercancía", dice Baudrillard. Así, la apariencia estética de las cosas no sólo se ha de analizar por sus características inmanentes de creación por y para el arte, sino también desde el interés que genera al ubicarse en ese mismo contexto. Un objeto es rescatado de una situación y un momento concretos y, por tanto, posee un valor como producto histórico en un anticuario. Sin embargo, este mismo objeto en un museo de arte "no es candidato para la apreciación (en referencia al experimentar una característica de una cosa que uno encuentra que es valiosa)", según explica George Dickie en *El Círculo del Arte*. "El objetivo principal de la teoría institucional es llamar la atención sobre la complicada estructura institucional dentro de la que las obras de arte tienen su ser. La capacidad para ser apreciado es de un tipo muy dependiente, es decir, dependiente de la existencia y el funcionamiento del mundo del arte". Existen soluciones para determinar el valor estético de un cuadro, de una puesta de sol o de una conversación, pero ninguna puede encumbrar el mundo del arte por encima de los valores reales, determinados por la constante reproducción del pensamiento cotidiano.

cúpulas

fanal.

(Del it. fanale, y este del gr. φανάριον).

3. m. Campana de cristal cerrada por arriba, que sirve para resguardar del polvo lo que se cubre con ella.

Entre postales escritas de hace un lustro, muñecos rotos, carteles indescifrables, alfombras, muebles, ... aparecieron las cúpulas o campanas de vidrio soplado como estandartes de lo sublime. Recipientes o contenedores de belleza, sobresalían del resto de antigüedades no por su contenido, sino por su inalcanzable posición de escudo insondable, a la vez que frágil. El esquema principal del proyecto, se centra en recuperar un número considerable de estas cúpulas, que supusiera un verdadero acercamiento al mundo del anticuario, tomando prestada la mirada propia de un coleccionista. Son piezas complicadas de conseguir, precisamente porque revisten un cuidado extremo para su conservación. Quizás esta paradoja ha sido la condición necesaria para realizar una similitud metafórica entre estos frágiles contenedores de lo sublime, con los valores estéticos en el arte que salvaguardan sus posturas o criterios afianzando, su cada vez más frágil, condición de arte pos-utópico o estética de lo sublime. Su manipulación evidencia la separación con esta condición de arte aurático en busca de otros registros de interpretación. Por último, cabe destacar la importancia de su material translucido, el vidrio, con forma de cúpula o campana cerrada por arriba. Cada una de ellas, son piezas únicas y en el interior de ellas se pueden encontrar esculturas de santos, vírgenes, bodegones de cera, motivos florales realizados con escogidas conchas marinas o antiguos relojes cromados.

anticuario

Objetos vivos

Cuando uno entra en cualquiera de estos locales o mercados situados en diferentes plazas o calles en busca de nada y de todo al mismo tiempo, su olfato es invadido por una abrumadora fragancia a viejo. Inmediatamente es catapultado al desordenado archivo del olvido. Aquel lugar donde uno puede interpretar ciertos acontecimientos fotográficos tempranos, y en un instante, se adueña de ellos para inmediatamente después desprenderse. Uno observa las ingentes mareas de objetos que aparecen y desaparecen, como destellos, flashes, tratando sin éxito de comprender las múltiples formas que se entremezclan unas con otras formando una red orgánica. Y es en ese caos visual, donde uno se da cuenta del orden de todas las piezas estratégicamente colocadas. Andar entre todas ellas supone un riesgo que uno debe asumir por esa sensación de fragilidad que transmiten. El mercader está sentado, ajeno y en silencio. Encima de una mesa se expone un cuaderno que de vez en cuando ojea con mirada obsesiva, nerviosa y es ahí donde refleja ordenadamente todo este ingente número de artefactos usados. Hace uso de la libreta cuando se le pregunta por algún cachivache, e invita al regateo si uno no está por la labor. Fotografías de época, de gente desconocida entre carteles de películas, floreros chinos de porcelana, tazas, lámparas, muñecos de hojalata, de madera. Cajitas metálicas con olor a naftalina, espejos reflejados en otros, un tigre de Bengala como perchero, cien cajas de gafas, tres mil prendas sobre una alfombra persa, sombreros, plumas, joyas o baratijas. Revistas, libros, cofres sobre un tocador del siglo de las luces. Monedas, sellos, postales, relojes, pulseras en una vitrina. En definitiva se trata de un santuario de huellas, de historias por contar, de objetos ya sin pertenecer, despojados de su origen pero supervivientes en el tiempo. Un verdadero cementerio de la memoria.

mercado de Pulgas, Dorrego y barrio de San Telmo, Buenos Aires

En la inmensidad de esta urbe, se pueden observar improvisados mercados de todo tipo a lo largo de puestos en plazas, calles o parques. Sin embargo, el mercado de Pulgas, en el distrito de Colegiales y el barrio de San Telmo, son los dos enclaves como mercados de antigüedades con irrefutable prestigio. Así como el mercado de Pulgas concentra toda su actividad en una antigua fábrica, con el resultado de numerosos puestos, bien clasificados pero con ingentes cantidades de antigüedades hacinadas, en San Telmo la estrategia se plantea desde locales privados a pie de calle con un amplio currículum histórico, además de contar con varios mercados de arquitectura modernista.

El mercado de pulgas abre sus puertas, sobre todo, los fines de semana, generando una actividad más frenética y más concentrada que en San Telmo donde la actividad es diaria. El ritmo es muy diferente ya que su ubicación se beneficia del turismo, lo que permite una gama más selecta, e incluso de lujo, en varios de sus locales, con precios desorbitados muchas veces en comparación con el mercado de pulgas.

Portobello Road, West of Marble Arch, Londres, W11 1LU

Portobello Road Market es un mercado callejero en Portobello Road, en el área de Notting Hill de West Londres, en Inglaterra. En la parte famosa a nivel mundial del mercado, se vende antigüedades y se realizan retratos de los turistas. El día principal del mercado es el sábado. No obstante, hay muchos puestos de frutas y vegetales en el mercado, que venden a lo largo de la semana y suelen estar más al norte que las antigüedades. Comenzó como mercado de venta de comida fresca en el S. XIX; los vendedores de antigüedades llegaron en la década de 1960.

La distinción de Portobello Road no recae sólo en su mercadillo. Una gran gama de culturas que viven en esta calle y en este distrito contribuyen a crear una atmósfera cosmopolita y enérgica. La arquitectura juega una parte también, como los meandros y curvas que hace la calle a lo largo de la mayor parte de su recorrido, a diferencia de la disposición más planificada de la mayor parte de las áreas cercanas. Terrazas de estilo victoriano y tiendas predominan, exprimidas en el espacio disponible, añadiendo intimidad al paisaje de la calle. Los Amigos de Portobello procuran conservar el dinamismo de la calle, evitando la llegada de tiendas de una cadena grande que amenaza a los vecinos.

mercado de Pulgas. place du Jeu de Balle, Bruselas

Muy cerca del barrio turco, todos los días de la semana un mercado de antigüedades expone de manera improvisada un sinfín de objetos de todo tipo. Son numerosas las personas que visitan este lugar para ojear y buscar entre baratijas, ropa de segunda mano, cerámicas, objetos de toda época. Por lo general, en menos de seis horas este hervidero de gentes de todo tipo, desaparece sin dejar rastro.

En varios de los puestos que disputan sus oferta, se concentran antigüedades clasificadas en cajas de cartón o de frutas. En un determinado momento la gente empieza a seleccionar los objetos que más le interesan, agachándose entre la multitud. Se abre la veda. Se escucha el “todo a un euro”. Pronto el mercado cerrará y es momento de batirse en duelo, de encontrar aquella pieza que uno ansía tener. Cerca de estos puestos, otros recogen ya sus innumerables colecciones de forma cuidadosa. Entre tanto, unos retratos de los años treinta, permanecen apiladas en cajas junto a postales ya escritas. Sus rostros de asombro por los avances de la revolución técnica a principios del siglo XX, contrastan con los que ahora venden sus pequeños momentos de gloria histórica. El agua de las mangueras se llevará el resto a ninguna parte.

mercat Fira de Bellcaire, Barcelona

“ els encants vells ”

La Feria de Bellcaire es uno de los mercados más antiguos de Europa. Determinadas referencias fijan su origen en el siglo XIV, siendo un testimonio más del dinamismo comercial de la ciudad de Barcelona. Conocido popularmente como “els Encants Vells”, constituye más que un mercado viejo y ambulante donde orienta su propia actividad centenaria y su apariencia provisional hacia una demanda actual, poniendo el abastecimiento del consumidor como una oferta alternativa de los actuales modelos de distribución y comercio. Diferentes profesionales y comerciantes - más de quinientos - ocupan una superficie de 15.000 metros cuadrados, haciendo posible que éste sea un mercado que aporta una salida a todos aquellos productos y mercaderías que ya no es posible ofertar por otros canales comerciales. De esta manera, muestra un amplio surtido de productos nuevos y actuales mucho más asequibles.

La subasta pública de mercancías cada lunes, miércoles y viernes de siete a nueve de la mañana es el exponente más significativo, pero no el único. La gran afluencia de consumidores - alrededor de cien mil semanales, conocedores de toda esta oferta - lo convierten en un mercado único para el reciclaje y la venta de artículos de ocasión.

museo

En referencia a estos espacios dedicados a la exposición artística, recientemente y a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) con la producción del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) se ha publicado el libro "Un lugar bajo el sol" con motivo del constante cuestionamiento de estos espacios en materia de arquitectura y sus esquemas culturales para la producción y exposición en la proliferación de las prácticas artísticas. Creo de vital interés para este proyecto, destacar brevemente el texto en forma de introducción de Nekane Aramburu, "Lugares", convocado éste para abrir el debate a través de una selección de invitados y plantear una serie de cuestiones teniendo en cuenta nuevas fórmulas para la difusión en el arte.

Nekane Aramburu, *Lugares*

Un lugar bajo el sol.

Los Espacios para las prácticas creativas actuales / Revisión y análisis.

(...) Su objetivo, por definición, es el de catalogar, preservar y dar a conocer el patrimonio artístico-cultural. Desde su institucionalización fue concebido como un edificio solemne y necesariamente representativo, bajo la evocación de templos griegos y palacios romanos, renacentistas y barrocos. Los movimientos artísticos, serán los encargados de cuestionar los muros de los museos, la relación del público con la obra de arte y su modo de exhibirse. Marinetti, en su Manifiesto del Futurismo señala a los museos como cementerios y dormitorios públicos. Ya en los años 30, Louis Hautecoeur diferencia dos corrientes en la arquitectura de museos: una monumental, centrada en la belleza y la otra funcional, como "máquina expositiva". Sin embargo, es sabido que los arquitectos Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Mies van der Rohe, fueron los que más influyeron en los espacios de arte respecto a su flexibilidad y neutralidad. Wright influyó de manera decisiva en su opción de realizar el Guggenheim de Nueva York (1943-1959) y su orgánica espiral de su museo-catedral. Le Corbusier aporta una visión más racionalista, con una concepción funcionalista

del museo: las obras y el público. Por su parte, Mies define un espacio con un mínimo de elementos, gracias a las nuevas técnicas que posibiliten un mayor protagonismo a las obras como definidoras del lugar. De esta manera, surge una generación de "museos abiertos" por la desacralización del arte y su inserción en la sociedad. La era de los museos del funcionalismo y el movimiento moderno quedó profundamente influenciada por estas propuestas, y la revisión de cómo plantear la exhibición fue progresivamente alterada por las vanguardias artísticas. Se abandona la monumentalidad y las citas clásicas en pro de los museos de cristal que otorgan a cada proyecto arquitectónico vida propia, entidad de arte en sí mismo. En las décadas de los 60 y 70 aparecen activistas anti-diseño que comienzan a divulgar las investigaciones de Archigram, Archizoom, y Superzoom. La veda del "todo es posible" estaba abierta. Santos Zunzunegui manifiesta respecto de la significación de estos lugares: "lo que está en juego en el Museo es una relación de visibilidad que se anuda entre un Hacer-ver y un Ver-hacer".

La capitalización de la cultura y los museos-espectáculo con firma Pritzker marcan la pauta durante las últimas décadas del siglo XX, y la lista del star-system: Siza, Gehry, Nouvel, Hadid, Meyer, Foster, Isozaki, Libeskind, Herzog & De Meuron, consolida la imagen del museo como puro monumento moderno, escultura susceptible de ser recorrida. Siguiendo una cierta lógica matemática, se constata que los museos se hacen casi siempre de nueva planta y los centros de arte, sobre las cenizas de viejos edificios industriales o de usos obsoletos. En un rápido repaso mental, sale esta regla de tres y sus excepciones: por un lado, los Guggenheims, MOMA, Whitney, MACBA, IVAM, Malba, por otro, toda la red de Trans Europe Halles, PS1, ZKM, Modern Tate, La Laboral, Matadero, Proa, etc. Los unos unidos a la colección, los otros a la interdisciplinariedad y las nuevas tecnologías. Mientras, surgen museos que se adjetivizan como "museos del presente" en la línea del Musac de León y cada vez más antes museísticos se desdoblán en centros activos de exposiciones y despliegue compulsivo de actividades multidisciplinares; el centro de arte como tal tiene su propia trayectoria en la búsqueda de su corporeización arquitectónica entre el encargo directo y el concurso internacional.

Hoy según el European Network of Cultural Centres (ENCC), un centro cultural debe reunir las siguientes características:

- _tener una infraestructura para presentar un programa cultural y artístico.
- _ser activo en diversas disciplinas culturales y educativas.
- _presentar productos artísticos.
- _estar gestionado por un equipo profesional.
- _tener ayuda financiera pública.
- _poder decidir libremente en su programación.
- _ser un foco de cultura contemporánea.
- _presentar programas de calidad.
- _incluir producciones internacionales en su programación.

Existe una indefinición de modelos y se confunden sus denominaciones y ejes programáticos entre la multifuncionalidad y las etiquetas de moda: los Community Centres, las casa de cultura, el centro cívico, los centros de arte de élite, los museos-centros culturales, los museos-mall, los centros de nuevas tecnologías, los medialab, etc. Esta falta de criterios para analizar previamente las necesidades reales de cada comunidad y el escenario urbanístico, es lo que generalmente anula la eficacia de los dispositivos espaciales.

El lugar para el arte está en un punto de la ciudad, en la ciudad misma, puede ser estático o móvil, puede desarrollarse en el ámbito rural, en las grutas del ciberespacio, en la fluidez de redes indetectables, o bien se encuentra reencarnado en un átomo nómada, sin tiempo ni espacio ni sentido de su propia corporeidad.

retrato

El retrato fotográfico como reflejo de situaciones vividas. Se trata con ello de mostrar profundas configuraciones sociales donde el testimonio de tradiciones modernas, documenta un sinfín de esquemas de índole cotidiano en el estudio de las relaciones sociales. La duda sobre qué pasaba en ese pequeño instante de exposición donde la luz es capturada. Quién posaba o para quién, el porqué de su escenografía. Esa sensación transcurre veloz como el disparo de la cámara. Poseemos la imagen, o por lo menos creemos hacerlo intentando ubicarnos cara a cara con lo retratado. Pero no permanece. Al rato se difumina y nuestra retina vuelve a su estado original de búsqueda. Volverán a definirse para, de nuevo, caer en el olvido. Pero es ahí, en ese lugar de abandono, donde la verdad puede ser rescatada. Donde las palabras dicen, no inventan. Donde los pedazos de historia que pacientemente se enumeran y se comparan, son devueltos a su estado original y de la forma más objetiva. La cita ilumina el testimonio depositado en el pasado para mostrar aquellas pequeñas escenas, esos detalles o guiños nunca presenciados, de esas expresiones que nadie escuchó. Walter Benjamin lo hizo, dejando una exhaustiva recopilación de citas con respecto a la controversia del mundo de la fotografía en el arte surgida desde su aparición a mitad del siglo XIX. He decidido incluir, sino todas, un buen número de ellas para reflejar en este apartado dedicado al retrato, el interés en las cuestiones de representación estética, consideradas hasta ahora, que atañen a este proyecto.

'Fermentadores' son agentes catalíticos que provocan o aceleran la descomposición de cantidades relativamente grandes de otras sustancias orgánicas... Estas "otras sustancias orgánicas", sobre las cuales los agentes fermentadores ejercen su poder destructivo, son las formas estilísticas transmitidas históricamente." "Los fermentadores... son los logros de la tecnología moderna. Ellos... pueden ser agrupados de acuerdo a tres grandes divisiones materiales: 1. el hierro, 2. el arte de la maquinaria, 3. el arte de la luz y el fuego." Alfred Gotthold Meyer: *Einsenbauten Esslingen*, 1907, Prefacio

"En 1855, en el marco de la Gran Exposición de la Industria, se abrió una sección especial de fotografía, lo cual hizo posible por primera vez que un público más amplio se familiarice con la nueva invención. Esta exposición fue, de hecho, el prelude del desarrollo industrial de la fotografía...El público en la Exposición se agolpó ante los numerosos retratos de famosos y de personalidades, y uno sólo puede imaginar lo que esto habrá significado para la época, de repente tener frente a sí, tan reales, a celebridades del teatro, de las tribunas, en síntesis, de la vida pública –quienes, hasta ese entonces, sólo podían ser admirados desde lejos." Gisela Freund: "Entwicklung der Photographie in Frankreich" (manuscrito).

"Las más fantásticas creaciones del reino de las hadas están a punto de ser realizadas ante nuestros ojos...; cada día, se producen en nuestras fábricas maravillas tan increíbles como aquellas que producía el doctor Fausto con su libro mágico." Eugene Buret: *De la misere des classes laborieuses en France et en Angleterre*, París, 1840, vol.2, p.161/162

"Con cada nuevo desplazamiento teníamos que poner a prueba empíricamente nuestro tiempo de exposición; se encontró que ciertas placas requerían hasta dieciocho minutos. Recuérdese que en ese entonces aún usábamos la solución de collodion sobre los negativos de vidrio...Yo había juzgado aconsejable animar algunas de estas escenas a través del uso de la figura humana, no tanto por razones estéticas, sino para indicar la escala de proporciones, una precaución a menudo olvidada por los investigadores en este medio, olvido que a veces nos desconcierta. Por esos dieciocho minutos de tiempo de exposición, me resultó difícil obtener de un humano la inmovilidad absoluta, inorgánica, que yo requería. Traté de sortear esta dificultad con maniqués vestidos con ropa de trabajo y dispuestos en la escena del modo más realista posible; este detalle no complicó en nada nuestra tarea...Tengo que decir que esta maldita odisea de fotografiar en las cloacas y en las catacumbas, duró no menos de tres meses consecutivos...En total, me traje cien negativos...Me apresuré a ofrecer las cien primeras copias a las colecciones de la ciudad de París reunidas por el eminente ingeniero de nuestras construcciones subterráneas, M.Belgrand." Nadar: *Quand j'étais photographe*, París, 1900, p.127/129.

"Aquí estamos más allá aún del admirable inventario de Fourcroy, a la hora suprema cuando el genio de la Patria en peligro exige descubrimientos." Nadar: *Quand j'étais photographe*, París, 1900, p.3.

"aún causando imágenes desagradables, tanto uno como el otro... fueron de los primeros en pasar delante de nuestro objetivo." Nadar: *Quand j'étais photographe*, París, 1900, p.8.

"Puedes atacarme por la razón que quieras pero la fotografía, no, eso es sagrado." Jean Loize, "Emile Zola photographe", *Arts et métiers graphiques*, n°45, 15 de febrero, 1935, p.35.

"Cualquiera que haya tenido la oportunidad, en algún momento de su vida, de meter la cabeza bajo la manta mágica del fotógrafo y haya mirado con curiosidad dentro de la cámara para captar esa extraordinaria reproducción en miniatura de la imagen natural –necesariamente se habrá preguntado qué sucederá con la pintura moderna cuando la fotografía haya tenido éxito en fijar los colores en sus placas así como lo ha conseguido con las formas." Walter Crane: *Nachahmud Ausdruck in der Kunst*, (trad. Otto Wittich), *Die neue Zeit*, 14, n°1 (1895-1896), p.423.

"Es destacable que los mejores fotógrafos de hoy, no tienen interés en resaltar la pregunta...: ¿La fotografía es un arte?... Por su aptitud para crear el shock evocador, él (el fotógrafo) prueba su poder de expresión y es su revancha contra el escepticismo de Daumier." George Besson: *La photographie française*, Paris, 1936, ps.5/6.

"El interés que suscita un poema tal, el orgullo con el que todo un pueblo lo repite, su autoridad legislativa sobre opiniones y sentimientos- todo esto está basado en el hecho de que bajo ningún concepto es tomado como un mero poema." Carl Gustav Jochmann: *Über die Sprache*, Heidelberg, 1828, p.271 (*Die Rückschritte der Poesie*).

"Degas fue el primero en utilizar, para sus cuadros, la representación del movimiento rápido tal como nos la muestra la fotografía instantánea." Wladimir Weidlé: *Les abeilles d'Aristée*, Paris, 1936, p.185 ("L'agonie de l'art").

"Reduciendo a cero aquello que le es inferior, la heliografía predestina al arte a nuevas formas de progreso, retornando al artista a la naturaleza, lo provee de una fuente de inspiración cuya fecundidad es infinita." Francis Wey: "Du naturalisme dans l'art" [*La Lumière* 6 avril 1851] (citado por Gisela Freund: *La photographie en France au XIX^e siècle*, Paris, 1936, p.111)

"Si consideramos sólo el lado posible de la adivinación, creer que los acontecimientos anteriores de la vida de un hombre... pueden ser inmediatamente representados por las cartas que él mezcla y corta y que el adivino dispone en paquetes según leyes misteriosas, es creer en el absurdo; pero es este mismo razonamiento sobre el absurdo que condenó la máquina de vapor, que condena todavía la navegación aérea, que condenaba las invenciones de la pólvora y de la imprenta, de los telescopios, de los grabados, y también el último gran descubrimiento, la daguerrotipia. Si alguien le hubiera dicho a Napoleón que un edificio y que un hombre son representados a toda hora y sin interrupciones por una imagen en la atmósfera, que todos los objetos existentes tienen allí un espectro aprehensible, perceptible, lo habría estigmatizado como un loco y lo hubiera enviado a Charenton... Y sin embargo esto es lo que probó Daguerre con su descubrimiento." Honoré de Balzac: "Le cousins Pons" (*Oeuvres Complètes XVIII, La Comédie humaine, Scenes de la vie parisienne VI*, Paris, 1914, ps. 129/130).

"Los invitamos a reflexionar sobre las ilustraciones que, hace ya algunos años, muchas empresas han utilizado para sus anuncios. El poder de shockear al ojo por la forma y disposición de las letras es quizás menos decisivo que la ventaja que se obtiene de llenar un espacio (ntr: de avisos en el diario) a menudo árido, con dibujos, modelos y planos." P.Datz: *Histoire de la publicité I*, Paris, 1894, p.216/217.

"Tomemos un ejemplo de avance técnico que en realidad es una regresión, el perfeccionamiento de los dispositivos fotográficos los hace mucho más sensibles a la luz que las viejas cajas con las que se producían los daguerrotipos. Hoy en día no es necesario preocuparse por el tema de la luz al trabajar con ellos. Además tienen otras ventajas, especialmente en lo que respecta a la fotografía de rostros, aunque, sin dudas, los retratos que uno logra con ellos son mucho peores que los anteriores. Con el antiguo, un aparato menos sensible a la luz, aparecían múltiples expresiones en la placa, que era expuesta por períodos bastante largos; por lo tanto, el resultado final era una imagen con una expresión más universal y con más vida, y eso también tenía su función. Sin embargo, sería falso considerar a los nuevos aparatos peores que los viejos. Tal vez les falta algo que será encontrado mañana, y siempre se puede hacer otra cosa con ellos, además de fotografiar rostros. Pero, ¿qué aspecto de los rostros? Los nuevos dispositivos ya no trabajan en la composición de rostros - ¿pero acaso deben ser compuestos? Tal vez para estos dispositivos haya un método fotográfico para descomponer rostros. Pero podemos estar bien seguros de que esta posibilidad nunca se hará realidad... sin tener primero una nueva función para esta fotografía." Brecht: *Versuche 8-10*, Berlín, 1931, p.280.

"En la Exposición de 1855, la fotografía, a pesar de sus airados reclamos, no pudo penetrar en el santuario del palacio de la avenida Montaigne; fue condenada a buscar asilo en el inmenso bazar de productos de todo tipo que llenaban el Palacio de la Industria. En 1859, bajo crecientes presiones, la comisión de museos... acordó otorgar, dentro del Palacio de la Industria, un lugar a la exposición de fotografía, pegada a la exposición de pintura y de grabados, pero con una entrada distinta, y, por así decir, bajo otra llave." Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, p.2

"Estaremos de acuerdo con el público en admirar... al fino artista que... se manifestó este año con una pintura capaz de compararse en delicadeza con las pruebas daguerrianas." Esta evaluación sobre Meissonier es de August Galimard: *Examen du Salon de 1849*, Paris, 1850, p.95.

"Una cosa... que se evidencia luego de un examen atento de la exposición... es el perfeccionamiento... de las pruebas positivas. Hace cinco o seis años, la... preocupación casi exclusiva en fotografía, era el negativo... apenas se podía pensar en la utilidad de la impresión de la prueba positiva." Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, p.83.

"Un fotógrafo hábil tiene siempre un estilo distintivo del mismo modo que un dibujante o un pintor... y más aún... el carácter distintivo del espíritu artístico de cada nación se revela claramente en las obras producidas en diferentes países... Un fotógrafo francés jamás podría ser confundido... con uno de sus colegas del otro lado de la Mancha." Louis Figuier: *La photographie au Salon de 1859*, Paris, 1860, p.5.

"El año 1882 debe ser mencionado como un punto de inflexión en la historia del reportaje fotográfico. Fue el año en el cual el fotógrafo Ottomar Anschütz, de Lezno en Polonia, inventó un obturador de plano focal, y así hizo posible la verdadera fotografía instantánea" *Europäische Dokumente: Historische Photos aus den Jahren, 1840-1900*, ed. Wolfgang Schade, Stuttgart Berlin Leipzig, p. [V].

"Pero hay más: a pesar de su apariencia dispendiosa, el siglo es económico. El arte puro le parece caro. Con la desfachatez de un nuevo rico, a veces él osa regatear las obras maestras. El mármol y el bronce lo aterrorizan ... La fotoescultura no lo intimida tanto como la estatuaria ... La fotoescultura está acostumbrada a proporciones modestas y se contenta con un estante como pedestal, feliz de haber reproducido fielmente una fisonomía amada. No desprecia los gamulanes; los miriñaques no la avergüenzan; ella acepta la naturaleza y el mundo tal como son. Su sinceridad se acomoda a todo y aunque sus yesos estearinos pueden ser traspuestos a mármol, a cerámica, a alabastro, a bronce... ella nunca pide por su trabajo lo que su hermana mayor pediría en pago; solamente pide el costo de los materiales." Théophile Gautier: "Photoesulpture: 42 Boulevard de l'Etoile" en *Le Moniteur universel*, Paris, 4 de enero de 1864, ps.10/11.

"El arte, en ninguna época, respondió sólo a exigencias estéticas. Los estatuarios góticos servían a Dios trabajando para sus fieles; los retratistas apuntaban a la verosimilitud; los duraznos y las liebres de un Chardin tenían su lugar en el comedor, sobre la mesa familiar. Los artistas, en ciertos casos, bastante pocos por otra parte, sufrían este estado de cosas; el arte en su conjunto se benefició; así fue en todas las grandes épocas artísticas. En particular, la convicción ingenua de que no hacían otra cosa que 'copiar la naturaleza' era tan útil para los pintores de esas épocas felices como teóricamente injustificable. Los viejos maestros holandeses se consideraban menos como artistas que (si se puede decir) como fotógrafos; es sólo hoy que el fotógrafo desea absolutamente ser considerado artista. Antes, un grabado, era sobre todo un documento, menos exacto (en promedio) y más artístico que una fotografía; pero con la misma función, reemplazando a grandes rasgos el mismo rol práctico."

"Lo que es desafortunado (mi cursiva) no es que el fotógrafo de hoy se crea artista, sino que él disponga en la realidad de ciertos recursos propios del arte del pintor." Wladimir Weidlé: *Les abeilles d'Aristée*, Paris, p.181/182 a 184

"Es destacable que los mejores fotógrafos de hoy, no tienen interés en resaltar la pregunta...: ¿La fotografía es un arte?... Por su aptitud para crear el shock evocador, él (el fotógrafo) prueba su poder de expresión y es su revancha contra el escepticismo de Daumier. " George Besson: *La photographie française*, Paris, 1936, ps.5/6.

"El refinó el arte ilusorio del panorama e inventó el diorama. Se asoció con otro pintor, y el 11 de julio de 1822, en la Rue de Sansón en París... inauguró una exposición cuya fama se extendió rápidamente... Este inventor y empresario... fue nombrado Caballero de la Legión de Honor. La misa de medianoche, el Templo de Salomón, Edimburgo en el siniestro resplandor de una conflagración y la tumba de Napoleón transfigurada naturalmente por la aureola de un atardecer rosado: tales son las maravillas que se mostraban aquí. El traductor de lo que Daguerre mismo declaró sobre sus invenciones (1839) describe con precisión la multiplicidad de luces involucradas, grandes y pequeñas, espléndidas, secretas y aterradoras. "El espectador se sienta en un pequeño anfiteatro; el escenario se le presenta oculto por un telón aún bañado por la oscuridad. Gradualmente, sin embargo, esta oscuridad da lugar al crepúsculo..., un paisaje o una vista se va haciendo reconocible; está comenzando el alba... Los árboles salen de la oscuridad; se hacen visibles los contornos de las montañas, de las casas... , ha comenzado el día. El sol sube cada vez más; a través de la ventana abierta de una casa se puede ver un horno que arde lentamente, mientras en un costado de la escena un grupo de acampantes está dispuesto alrededor de una olla bajo la cual el fuego comienza a brillar; la fragua se hace visible, su caldera despidiendo chispas como si jamás fueran a parar de brotar. Después de un tiempo, ... la luz del día comienza a menguar y se hace más fuerte el brillo rojizo de la llama artificial; una vez más avanza la penumbra y finalmente las tinieblas de la noche. En seguida, sin embargo, la luna hace valer sus derechos, y la región se hace visible otra vez en los suaves colores de la noche iluminada: el farol del marinero se enciende a bordo de un barco anclado en el puerto; en el fondo de una admirable perspectiva de una iglesia, las velas en el altar están encendidas y los parroquianos, antes invisibles, son ahora iluminados por los rayos que bajan desde el altar; u hombres desconocidos están parados al borde de un derrumbe, la luna ilumina los escombros en el mismísimo punto donde, un instante antes, los Ruffiberg habían conformado el fondo del delicioso paisaje suizo de Goldau". Citado como "Übersetzer von Daguerres Schrift ubre seine beiden Erfindungen (1839)", en Dolf Sternberger: Das wunderbare Licht: Zum 150 Geburtstag Daguerres", Frankfurter Zeitung, 21 de noviembre de 1937.

Gautier dice que para el siglo XIX "el arte puro es caro".

"El refinó el arte ilusorio del panorama e inventó el diorama. Se asoció con otro pintor, y el 11 de julio de 1822, en la Rue de Sansón en París... inauguró una exposición cuya fama se extendió rápidamente... Este inventor y empresario... fue nombrado Caballero de la Legión de Honor. La misa de medianoche, el Templo de Salomón, Edimburgo en el siniestro resplandor de una conflagración y la tumba de Napoleón transfigurada naturalmente por la aureola de un atardecer rosado: tales son las maravillas que se mostraban aquí. El traductor de lo que Daguerre mismo declaró sobre sus invenciones (1839) describe con precisión la multiplicidad de luces involucradas, grandes y pequeñas, espléndidas, secretas y aterradoras.

"El espectador se sienta en un pequeño anfiteatro; el escenario se le presenta oculto por un telón aún bañado por la oscuridad. Gradualmente, sin embargo, esta oscuridad da lugar al crepúsculo..., un paisaje o una vista se va haciendo reconocible; está comenzando el alba... Los árboles salen de la oscuridad; se hacen visibles los contornos de las montañas, de las casas... , ha comenzado el día. El sol sube cada vez más; a través de la ventana abierta de una casa se puede ver un horno que arde lentamente, mientras en un costado de la escena un grupo de acampantes está dispuesto alrededor de una olla bajo la cual el fuego comienza a brillar; la fragua se hace visible, su caldera despidiendo chispas como si jamás fueran a parar de brotar. Después de un tiempo, ... la luz del día comienza a menguar y se hace más fuerte el brillo rojizo de la llama artificial; una vez más avanza la penumbra y finalmente las tinieblas de la noche. En seguida, sin embargo, la luna hace valer sus derechos, y la región se hace visible otra vez en los suaves colores de la noche iluminada: el farol del marinero se enciende a bordo de un barco anclado en el puerto; en el fondo de una admirable perspectiva de una iglesia, las velas en el altar están encendidas y los parroquianos, antes invisibles, son ahora iluminados por los rayos que bajan desde el altar; u hombres desconocidos están parados al borde de un derrumbe, la luna ilumina los escombros en el mismísimo punto donde, un instante antes, los Ruffiberg habían conformado el fondo del delicioso paisaje suizo de Goldau". Citado como "Übersetzer von Daguerres Schrift ubre seine beiden Erfindungen (1839)", en Dolf Sternberger: Das wunderbare Licht: Zum 150 Geburtstag Daguerres", Frankfurter Zeitung, 21 de noviembre de 1937.

"En Marsella, alrededor de 1850, había a lo sumo 4 o 5 pintores de miniaturas, dos de los cuales, quizás, habían obtenido cierta reputación realizando cincuenta retratos en el curso de un año. Estos artistas ganaban sólo lo suficiente como para sobrevivir... Unos años más tarde, había 40 o 50 fotógrafos en Marsella... Cada uno produjo en promedio, entre 1000 y 1200 placas por año, las cuales vendieron por 15 francos cada cliché, lo que da una facturación de 18000 francos anuales, de manera que, en conjunto, constituyeron una industria con un movimiento de negocios de aproximadamente un millón de francos. Y este mismo desarrollo se puede constatar en todas las grandes ciudades de Francia." Gisela Freund: La photographie au point de vue sociologique (Manuscrito, p.15/16)

"Cuando se examina la vasta obra producida con el fisiotrazo, se constata que todos los retratos tienen la misma expresión: duros, esquemáticos y planos... Si bien el aparato reproducía los contornos del rostro con una exactitud matemática, esta semejanza permanecía sin expresión, porque no había sido realizada por un artista." Gisela Freund: La photographie au point de vue sociologique (Manuscrito, p.25). Gisela Freund (Manuscrito p.116/117) nos proporciona la siguiente cita de L'art de la Photographie de Disderi: "¿No podría el fotógrafo, maestro de todos los efectos de la luz, en su inmenso estudio perfectamente equipado con cortinas y reflectores, munido de fondos de todo tipo, de decorados, de accesorios, de trajes- no podría, con modelos inteligentes y diestramente vestidos, componer tableaux de genre, escenas históricas? ¿No podría buscar el sentimiento, como Scheffer, o el estilo, como Ingres? ¿No podría tratar la historia como Paul Delaroche en su cuadro de La mort du Duc de Guise?"

"Los accesorios característicos de un estudio fotográfico en 1865 son la columna, la cortina y el pedestal. Allí se sostiene, apoyado, sentado o parado, el sujeto a ser fotografiado, de cuerpo entero, medio o busto. El fondo se llena, conforme al rango social del modelo, con accesorios simbólicos y pintorescos." Más adelante viene un extracto muy característico (sin página de referencia) de L'art de la Photographie de Disderi quien dice, entre otras cosas: "Para hacer un retrato, no se trata solamente... de reproducir, con exactitud matemática, las proporciones y las formas del individuo; es necesario también, y sobre todo, comprender y representar, a la vez que justificando y embelleciendo... las intenciones de la naturaleza hacia ese individuo." " Gisela Freund: La photographie au point de vue sociologique (Manuscrito, p.106 y 108)

"En el campo de los retratos, una preocupación por la 'situación' y la 'posición' del hombre, preocupación que exige del artista la representación de una 'condición social' y una 'actitud', puede ser satisfecha sólo con un retrato de cuerpo entero" Wilhelm Wätzold: Die Kunst des Porträts, Lpz, 1908, p.186 (citado por Gisela Freund, Manuscrito p.105).

"Antiguamente caricaturista... hoy un refugiado en la Botany-Bay de la fotografía ." Citado en Alfred Delvau: Les lions du jour, París, 1867, p.220.

"¿Qué quedará del autor de Miroir aux alouettes, de La robe de Déjanire, de Quand j'étais étudiant? Lo ignoro. Lo que sé es que sobre una ruina gigante de la isla de Gozo, el poeta polaco, Czeslaw Karski, grabó en árabe, pero con letras latinas, 'Nadar el de los cabellos flameantes sobrevoló esta torre', y que los isleños muy probablemente aún no hayan dejado de adorarlo como un dios desconocido." Alfred Delvau: Les Lions du jour, Paris, 1867, pp.223-224.

"El objetivo es un instrumento como el lápiz o el pincel, y la fotografía es un proceso como el dibujo o el grabado; porque lo que crea el artista es la emoción y no el proceso. Quiquiera que posea las habilidades e inspiración necesarias podrá obtener el mismo efecto a través de cualquiera de estos medios de reproducción." Louis Figuier: La photographie au Salon de 1859, Paris, 1860, págs. 4-5.

"No hemos de concebir la historia como una maduración, un crecimiento orgánico, ni siquiera una dialéctica, como cualquier cosa que sea semejante a un proceso natural de crecimiento y de movimiento. Debemos concebir la historia de la forma contraria: debemos entender los cambios naturales desde la perspectiva de la historia, en vez de entender la historia desde la perspectiva de los cambios naturales. Si queremos entender lo que es la maduración, debemos entenderla desde la perspectiva del cambio histórico. Del mismo modo, la relación entre la traducción y el original no debe entenderse por analogía con los procesos naturales, como la semejanza o la derivación mediante analogía formal; por el contrario, debemos entender el original desde la perspectiva de la traducción" Paul de Man, "La tarea del traductor".

Walter Benjamin :

"Por eso ocurre que durante decenios no se ha prestado atención alguna a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que plantean el auge y la decadencia de la fotografía."

Escribe sobre Eugene Atget :

"El fue el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato en la época de la decadencia. Saneó esta atmósfera, la purificó incluso: introdujo la liberación del objeto del aura, mérito éste el más indudable de la escuela de fotógrafos más reciente."

"Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la asignatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible."

MANIFIESTO ARTE/FLUXUS

George Maciunas

ARTE

Para justificar el estatus elitista, profesional y parasitario del artista en la sociedad, debe demostrar la indispensabilidad y exclusividad del artista, debe demostrar la dependencia del público con respecto a él, debe demostrar que nadie más que el artista puede hacer arte.

Por lo tanto, el arte debe parecer complejo, pretencioso, profundo, serio, intelectual, inspirado, habilidoso, significativo, teatral, Debe parecer calculable como una mercancía, de modo que le proporcione un ingreso al artista.

Para elevar su valor (el ingreso del artista y la ganancia de sus patrocinadores), el arte se hace para que parezca raro, de cantidad limitada y por lo tanto obtenible y accesible sólo para la élite social y las instituciones.

FLUXUS ARTE-DIVERSIÓN

Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la autosuficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo.

Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos interminables, que no tenga valor ni institucional ni como mercancía. El valor del arte-diversión debe reducirse haciéndolo ilimitado, producido en masa, obtenible por todos y eventualmente producido por todos.

El arte-diversión fluxus es la retaguardia sin ninguna pretensión impulso de participar en la competencia de "llegar a otro nivel" con la vanguardia. Apela por las cualidades monoestructurales y no teatrales del evento natural simple, un juego o una broma. Es la fusión del Vaudeville de Spike Jones, la broma, los juegos de niños y Duchamp.

Manifiesto on Art / Fluxus Art Amusement by George Maciunas, 1965. (Traducción: A. Espinoza)

Rainbow Manifesto

by Ay-o

Cover your head with a yellow hat because Tristan Tzara didn't cover his head with one in 1916, 1918, 1919 and 1920.

Wear a violet coat because Jean-Paul Sartre, who said it hasn't been sufficiently noted that the constructions, paintings and poem-objects of Surrealism were the manual realization of sterilities by which the sceptics of the Third Century B.C. justified their perpetual "epocha." After which, Carneades and Philo, sure of not compromising themselves by an imprudent adherence, lived like everybody else. In the same way, the Surrealists, once the world is destroyed and miraculously preserved by its destruction, can shamelessly give full play to their immense love of the world never wore one.

Wear red gloves because fifteen years ago I was blamed by a Japanese Communist for not painting a red flag.

Wear orange pants because $Circumference = 2 \pi r$

Wear green socks because the area of the circle = πr^2

Put on blue shoes

but $\pi = 3.141592653589793238462643383279502884$
197169399375105820974944592307816406286208998628034825342117
067982148086513282306647093844609550582231725359408128481117
450284102701938521105559644622948954930381964428810975665933
446128475648233786783165271201909145648566923460348610454326
648213393607260249141273724587006606315588174881520920962829
254091715364369036001133053054882046652138414695194151160943
305727036575959195309218611738193261179310511854807446237996
274956735188575272489122793818301194912983367336244065664308
602139494639522473719070217986094370277053921717629317675238
467481846766940513200656812714526356082778577134275778960917
363717872146844090122495343014654958537105079227968925892354
201995611212902196086355441917971602977461130996051870721134
9999998372978049951059731732816096318475024459455 . . .

April 15th, 1966

Rainbow Manifiesto

Ay - O

Cúbrete la cabeza con un sombrero amarillo porque Tristan Tzara no se cubrió la cabeza con uno en 1916, 1918, 1999 y 1920.

Ponte un abrigo violeta por Jean Paul Sartre, que dijo *no se ha notado suficiente que las construcciones, pinturas y objetos poema del surrealismo fuesen la realización manual de esterilidades por las cuales los escépticos del tercer siglo D.C justificaban superpetuo "epoche". Después de lo cual, Carnuades y Filo, seguros de no comprometerse así mismos por una imprudente adherencia, vivieron como cualquier otra persona. De la misma forma, los surrealistas, una vez el mundo esta destruido y milagrosamente conservado por su propia destrucción, pueden desvergonzadamente darle todo el juego al inmenso amor del mundo nunca una mercancía.*

Ponte guantes rojos porque hace quince años un japonés comunista me culpó de no haber pintado una bandera roja.

Ponte pantalones naranjas porque la circunferencia = $2 \pi r$

Ponte calcetines verdes porque el área del círculo = r^2

Ponte zapatos azules

pero $\pi = 3,1415592653589793238462643383279502884197169399375105820974944592307816406286208998628034825342117 \dots$

15 de Abril, 1966

pose

El legado fotográfico dejado por Hashem El Madani dedicado a los paseos urbanos durante la década de los setenta, reviste una gran importancia para el archivo documental de la historia urbana y de las relaciones y las actitudes de la gente en los espacios públicos. O las fotografías de Richard Prince en su período creativo más temprano de 1977 a 1979, donde captura series de fotografías como un fiel reflejo de la realidad norteamericana inmersa en el lujo y el mundo de la publicidad.

Dando un giro en la interpretación del retrato como herramienta expresiva, el proyecto imita este fiel camino de objetividad, desde un contexto opuesto. Precisamente retratando una acción en un espacio neutro, de estudio, teniendo en cuenta las características de composición en el legado fotográfico de mediados del siglo XIX. En Poseidonea, los retratos son la misma cara de la moneda. Parecen verse a sí mismas en su máxima función para y por el arte. Sus personajes encarnan acciones representadas en poses, con el único fin de su exhibición. El planteamiento de la manipulación de las cúpulas, cuestiona la aptitud del ideal de belleza. Sirve como un vago reflejo, abandonado a su suerte, a cualquier interpretación, a cualquier criterio selectivo, a cualquier solución. No deja de ser una pose más vulgar, mediocre y errónea inmersa en la metodología hacia el ideal estético.

idónea

Los ritos son realizados como juegos y el juego, a veces, es usado como ritual. Éste es un hecho bien conocido y, como afirma René Allau, "el juego es la actividad seria por excelencia porque nadie puede oponerse a sus reglas sin romperlo. El juego y el rito requieren la participación completa del jugador: ¿juegas o no juegas?".

En esta etapa final, las cúpulas parecen cobrar vida, se suceden unas a otras dialogando con ironía. Atrás queda el retrato como figura estática, forzada y rígida. Esta vez el vídeo será el que nos permita recuperar la dinámica de la acción. Cabe destacar como principal influencia al joven vídeo artista japonés, Koki Tanaka. Su forma de grabar e interpretar la manipulación de los objetos, se muestra en un constante dinamismo, enfatizando el objeto como producto. De esta forma, cuestiona el desproporcionado sistema de consumo actual a través de la acción o juego.

Sin embargo, el juego supone sobre todo una acción excluyente, impuesta, o incluso narcisista, donde uno juega si se aceptan una serie de reglas. La manipulación de un fanal en el mismo museo es lo que ya recordamos de Schiller en un principio: "el sujeto de la experiencia estética se imagina que esta estatua, que él no puede poseer de ninguna manera, le promete la posesión de un mundo nuevo".

Poseidonea captura la manipulación de las cúpulas que ejercen un papel protagonista durante todo el vídeo. Su apariencia es transparente, extremadamente frágil y es en ese lugar donde uno puede arriesgar para dar con soluciones, reales o no. Equiparar su inalcanzable presencia con la inmediatez, suponen nuevos síntomas para continuar jugando.

datos técnicos

< cúpulas

Es el resultado de una selección de nueve piezas adquiridas en diferentes mercados de antigüedades durante el 2008.

Su material es de vidrio soplado.

Sus dimensiones son:

14 x 25 cm (3)

16 x 12 cm

17 x 32 cm (2)

25 x 31 cm

18 x 18 cm

< negativos

carretes de ILFORD FP4 Plus de 125 y 400

b/n

6 x 6 cm

paquete de 25 placas ILFORD HP5. Plus 400

b/n

9 x 12 cm

< papel fotográfico

paquete de 25 hojas ILFORD, Multigrado IV. RC de luxe. Perla.

Multigrado IV. FB fiber Mate.

20,3 x 25,4 cm

paquete de 10 hojas ILFORD, Multigrado IV. FB fiber Mate.

40,6 x 30,5 cm

< cajas

Embalaje utilizado para proteger y conservar las cúpulas. Forman parte de la escena y sus dimensiones varían dependiendo del tamaño de las cúpulas.

Su material es cartón.

< foto

Cámara réflex digital Nikon D 70

Cámara Rolleicord / 6 x 6

Cámara estudio. CAMBO / 9 x 12

< vídeo

Cámara SONY. mini DV.

formato DV-PAL

1280 x 720 px

4:3

duración total : 23 ' 36''

bibliografía

ARAMBURU, Nekane - *Un lugar bajo el sol. Los Espacios para las prácticas creativas actuales / Revisión y Análisis*. ed. CCEBA. Apuntes.

BAUDRILLARD, Jean - *El efecto Beaubourg en Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 2002 (1978)

BEARDSLEY, Monroe C. & John Hospers - *Estética. Historia y Fundamentos*. ed. Catedra. Colección Teorema (Grupo Anaya, S.A.). Traducción de Román de la Calle. 12ª edición, 2007 (1976)

BENJAMIN, Walter - *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ed. Itaca, Traducción de Andrés E. Weikert. 1ª edición, 2003. (1935)
Sobre la Fotografía, ed. Pre-Textos (S. G. E.), Traducción a cargo de José Muñoz Millanes. 4ª edición, 2008. Selección de textos publicados entre 1972 y 1982.

DICKIE, George - *El círculo del arte. Una teoría del arte*. ed. Paidós. Traducción de Sixto J. Castro. 2005 (1997)

LUKÁCS, Georg - *Estética I. La Peculiaridad de lo estético. 1. Cuestiones preliminares y de principio*, ed. Grijalbo, S.A. Traducción castellana de Manuel Sacristán. 3ª edición, 1974 (1963)

RANCIÈRE, Jaques - *Sobre políticas estéticas*, ed. MACBA y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Colección Contra Textos. Traducción de Manuel Arranz, 2005.

SCHILLER, Friedrich - *Escritos breves sobre Estética*, ed. Doble J, S.L, Traducción de Víctor Manuel Borrero Zapata y Juan Pablo Larreta Zulategui. Cuatro ensayos: Sobre lo patético, 1793. Reflexiones sobre el uso de lo vulgar y lo indigno en el arte, 1793. Sobre los límites necesarios en el uso de las formas bellas, 1795. Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas, 1796.

BAUDELAIRE, Charles - *Salones y otros escritos sobre arte*. ed La balsa de la medusa. Traducción de Carmen Santos, 2005 (1845)

CATÁLOGO - *Art - a sex book* . John Waters & Bruce Hainley. ed. Thames & Hudson, 2003

(pag. 28 - 33)

Artículos y libros de Walter Benjamin usados como referencia.

"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, 1987, ps. 16 a 57.

"Pequeña historia de la fotografía", en Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, 1987, ps. 61 a 83.

"Convólvulo Y: La fotografía", traducción de Diego Gerzovich y Valeria Levín para el trabajo interno de la Cátedra Alicia Entel de Teorías y Prácticas de la Comunicación I de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, de "Convolute Y: Photography" en The Arcades Project, Belknap/Harvard, Cambridge y Londres, 1999, ps. 671 a 692; y "Konvolut Y: Die Photographie" en Das Passagen-Werk, Surkhamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, ps. 825 a 846 (en el volumen 5 de las Gessammelte Schriften, editadas por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser)

"Tesis de filosofía de la historia", en Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, 1987, ps. 176 a 191.

"Karl Kraus, hombre universal", en Sobre el programa de la filosofía futura, Planeta Agostini, Barcelona, 1986, ps. 159 a 188.

"Franz Kafka", en Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Taurus, Madrid, 1991, ps. 135 a 161.

"Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Taurus, Madrid, 1991, ps. 59 a 74.

"La tarea del traductor", en Ensayos escogidos, Sur, Buenos Aires, 1967, ps. 77 a 88.

links

TANAKA, Koki -

http://www.kktnk.com/koki_tanaka_works.html

PRINCE, Richard -

<http://www.richardprinceart.com/1977to79.html>

EL MADANI, Hashem -

<http://www.fundacio1.lacaixa.es/SGI/Actividad.jsp?idActividad=7730&idIdioma=1>

A-YO -

www.artnotart.com/fluxus/images/ow-ayo.gif

MACIUNAS, George

<http://artecontempo.blogspot.com/2005/06/tentativa-de-manifiesto-fluxus-george.html>

Handel
Concerto in Bb Major
Op. 7, No. 3

Alliegro

Oboe I II

Violino I II

Violino III,
e Viola

Organo

Bassi

Tutti

Solo

archivo fotográfico cronológico

mercados

mercado de pulgas en el barrio de Colegiales, Buenos Aires	- 05 02 09 -
Portobello, Portobelo Road, Londres	- 03 03 09 -
mercado de pulgas, Plaza du Jeu de Balle, Bruselas	- 19 03 09 -

cúpulas

p.a / presentación global cúpulas. Raval, Barcelona	- 12 03 09 -
serie, 6 x 6 cm . Cúpula, Aula A41, Escuela Massana	- 19 03 09 -

retrato

p.a / sin título (retratos) en 6 x 6 y digital . Raval, Barcelona	- 12 03 09 -
estudio retratos en 6 x 6, placa 9 x 12 . Escuela Massana	- 26 03 09 -