

Mas allá de la Mirada Quijotesca

Paloma Checa-Gismero & Javier Fresneda

Todo encuentro tiene un principio. El principio de éste se funda en las intenciones originales de los dos participantes. Desde ellas parte la comunicación.

El propósito de Javier es obviar la limitación física de la herramienta y que la intención inicial se convierta en energía para impulsarnos más lejos de lo que cabe esperar. Reconoce que en nuestro entorno hay sistemas no humanos con los que interactuamos, y cree que tiene la responsabilidad de asumirlo como inevitable. Quiere escribir para poder salir del cuerpo. Entiende que compartir el proceso es acercarse juntos a lugares no humanos.

La intención de Paloma es explorar la tensión que se da en el formato de la entrevista. Quiere saber si es posible alcanzar un conocimiento compartido o si, por el contrario, basta con saber que el otro está llegando, por su cuenta, a conclusiones propias. Le interesa ver cuánto de calco del otro se acaba siendo, y cuán cómoda está cada parte con la distancia que se establece en el diálogo. Por encima de estas intenciones ocultas hay un interés manifiesto en hablar sobre cómo entendemos que es posible relacionarse con las imágenes hoy. Para ello empezamos hablando del trabajo de Javier.

Hablemos de tu pieza *Stamina*.

En *Stamina* (2011) decidí explorar el extrarradio de la ciudad de Berlín (DE), atendiendo a siete ruinas arquitectónicas que han sido utilizadas como accidentes geográficos. Berlín no tiene montañas; su orografía y un pasado glacial la convierte en un lugar “plano” donde la comunidad de escaladores ha oficiado de cartógrafos. Mediante la reutilización de ruinas de postguerra, o bien con la creación en la década de los 70 de las primeras estructuras artificiales de escalada, Berlín configuró su propia y ficcional orografía, ilustrada a través de toda una dinastía de escaladores que impulsaron el nacimiento de “otra” Naturaleza con la que relacionarse. Mi intención inicial fue encontrar aquellos siete lugares y establecer una relación experiencial directa: escalarlos. Llevaba conmigo equipo fotográfico para registrar mis movimientos y ayudarme a mejorarlos (o como se dice en la jerga de los escaladores), “automatizarlos”. El temporizador de mi equipo me daba un margen de veinte segundos antes de disparar, de modo que la toma describía el lugar donde yo me encontraba transcurrido ese tiempo. Entonces decidí optimizar aquel margen ya preestablecido, intentar escalar la mayor distancia en aquellos veinte segundos. Por tanto, en cada encuentro con una de estas ruinas comenzaba a escalar, descendía y volvía a programar la cámara con su temporizador de veinte segundos. Y así constantemente hasta que me era imposible mejorar mis movimientos o alcanzar mayor distancia.

De modo complementario anotaba en un cuaderno el registro de mis movimientos a través de un sencillo sistema posicional que improvisé: triángulos para las manos, cuadrados para los pies, semicírculos para los movimientos dinámicos. Así generé una manera gráfica de poder describir mis movimientos realizados durante veinte segundos en cada uno de los siete espacios. Cada una de estas siete formas gráficas (transcritas a formato 3D) fueron superpuestas con su correspondiente imagen fotográfica. De este modo obtuve imágenes donde cohabitaban la descripción fotográfica del lugar y la descripción 3D de mis movimientos allí realizados.

¿De qué modo das el salto a describir, con la escultura que forma parte del proyecto, un residuo cartográfico conjunto para siete hitos en principio no relacionados?

Inspirado en los mapas tácitos inuit (mapas en los cuales la información cartográfica y psicogeográfica es descrita hacia lo táctil) decidí combinar aquellas formas gráficas en un solo objeto. Condensar la información más procesual de mi experiencia (mis movimientos) y relacionarlas entre sí mediante una secuencia cronológica. Obtuve así un objeto con forma de anillo, un mapa sin nombres que funciona como propósito para la creación de un lugar; quizás un punto de reunión.

¿Qué papel juegan en *Stamina* la acumulación de tus intenciones a la hora de vincular tu cuerpo con la geografía?

Durante el desarrollo de este proyecto me encontré con siete lugares desactivados desde el punto de vista narrativo. Áreas olvidadas o aisladas que no parecían “contar nada”. Después de investigarlas, no me interesaba hablar de la posible micro-historia de cada localización. En cierto modo el silencio operativo que encontré me devolvía a un plano muy básico de relaciones; incorporar mi cuerpo a estas arquitecturas. A través de las sesiones de escalada podía encontrar un sentido del lugar, primero, y después un modo de compartirlo.

Digamos entonces que ante la falta de una acumulación de historias que marcasen los lugares decidiste activarlos mediante una aproximación táctil (como los mapas inuits de los que hablabas antes), en lugar de un paradigma narrativo.

La entidad del proyecto descansaba en decisiones productivas y procesuales (tiempos, lugares, registros, formatos) que fueron destilándose naturalmente del proceso. No podía anticipar finales. No existía una metodología prospectiva que pudiera garantizar aquellos tiempos, lugares, registros y formatos hacia un futuro. Llegar a la siguiente localización era descubrirla y comenzar desde cero. Disfruté aceptando el reto de continuar con *Stamina* desde lo contingente del desarrollo y de mi respuesta creativa, resistiéndome a proyectar Historia sobre aquellos entornos.

El querer aproximarse al objeto (o sujeto) de deseo, conocerlo, pone al cuerpo del artista en una postura especial, casi insalvable. ¿Cómo ves tú esto?

¡No lo veo! ya no es una cuestión de visibilidad, al menos no en el modo en que solíamos pensar este término. El conocimiento comprendía una oposición entre las verdades y las creencias, casi entre un mundo interior de los afectos y las construcciones consensuadas del exterior; el mundo de los hombres y los fenómenos. Éste era un mundo colonizado por la noción de lo humano. Un todo antropizado donde la imagen era un soporte, un medio-para-las-cosas. Ya no podemos relacionarnos con esta versión del conocimiento. El mundo no es una conducta. No podemos enseñar al mundo a *ser*.

¿Entonces?

Si renunciamos a nuestro mundo antropomorfizado nos volvemos intermediarios, ya no somos administradores. Nuestra investigación del mundo y sus imágenes por tanto es corporal. Y si las imágenes son ya cuerpo, tenemos que recuperar nuestros afectos para fluir con estas imágenes-mundo que no alcanzamos a entender completamente porque no son del todo nuestras, y nunca volverán a serlo.

De tu énfasis en descartar la imagen como fin y de la reivindicación de una relación corporal con ellas como documentos, parece que emerge una actitud de absoluta sinceridad entre el artista y el mundo.

En primer lugar, quiero aclarar cómo me interesa la imagen en tanto proceso antes que fin. La imagen es una trayectoria, un volumen de acontecimientos y decisiones que potencia la búsqueda de experiencias y lecturas.

Bueno, pues una absoluta sinceridad con la imagen como proceso.

Lo particular de la imagen, por otra parte, se encuentra en territorios muy desconocidos para nosotros, en zonas donde tan sólo somos intermediarios o colaboradores en su constitución (o en fases de ella). Hay imágenes que están *durmiendo* esperando a que podamos hablar sobre ellas, pero ¿Cómo hablar sobre ellas sin hacerlas del todo nuestras? Creo que éste es el próximo reto, aproximarnos a las imágenes sabiendo de su carácter extraño. Negociar con las imágenes implica replantear el alcance de nuestra humanidad.

¿Cómo se relacionan, entonces, los sentidos de los contextos y los de los residuos?

Hace relativamente poco tiempo he empezado a sospechar que no hay una relación clara entre los formatos visibles y el contexto, entendido aquí como el "lugar" y sentido que ocupa. Dudo de la validez de "la forma última de las ideas" porque pertenece a paradigmas que comienzan a extinguirse. Estamos perdiendo un sentido del reconocimiento de esta idea (lo visible) y las formas bajo las que aparecía (la narración). Si una imagen ya no tiene el carácter inmutable, estático de documento alusivo a una realidad que tampoco es así, ¿Cómo podemos relacionarnos con las descripciones del mundo?

Todo pasa, entonces, por dejar de ver las imágenes como estáticas y perceptibles, como objetos finales de esfuerzos y trabajos añadidos, como conclusión. Verlas como lo contrario: como fuerzas en permanente operación cuya percepción -y control- se nos escapa. ¿Qué implica dar el paso de este reconocimiento?

Parece ser que la idea del tiempo vertido en las imágenes fué de gran ayuda. Si podíamos vincular a través de imágenes tiempo y espacio específicos obteníamos un contexto, una especie de aura que nos indicaba la infiltración de vida en imágenes, la existencia de un *filo de realidad*. Sin embargo, ahora estamos más allá de esta cómoda ecuación, donde lo específico del tiempo y el espacio devenía en contexto. Vivimos en mundos donde intervenimos sólo parcialmente en la constitución de sus imágenes, donde éstas y sus espacios son también generados por procesos no humanos, y donde la infiltración en ellas de la vida cuestiona nuestra ya antigua percepción biológica de la misma.

Todo apunta a que con cada "residuo visual" de una imagen se requiere el trazado de un plan

arqueológico o estratográfico... Una óptica particular a cada imagen-trayectoria sin la que es imposible que ésta cobre sentido.

La exploración del cosmos tiene algo de quijotesco, de esa precisa modulación perceptual del entorno de acuerdo a unos ideales y objetivos que corresponden de antemano con los propios fenómenos imaginados. Si el espacio es un sinnúmero de luces en *delay* coloreadas informáticamente y nombradas de acuerdo a lo ya conocido (pensemos en los nombres cartográficos de la Luna o Marte) el análisis de todo ello es un traslado de representaciones conocidas, pero pertenecientes a "otro mundo".

Parece que en ti hay siempre una intención manifiesta de explorar rutas que te lleven a entender un objeto (o sujeto) de deseo. Esto pone a tu cuerpo, como artista, en una postura conflictiva, la de alguien que quiere conquistar algo inconquistable. ¿Cómo ves tú ese quijotismo del que habla Barthes? ¿Lo padeces?

La exploración de rutas implica negociar nuestro rol en el mismo proceso, supone pensar en la contigüidad y la separación a través del movimiento, y en lo parcial de nuestro alcance. Las primeras descripciones de rutas y periplos griegas, por ejemplo, tomaban como referente el mar, estudiando la periferia de la superficie terrestre desde la costa. Desde la relación con el borde un navegante podía conocer su localización y continuar en movimiento. Es durante el Imperio Romano cuando, a través de los *itineraria picta*, la información de los recorridos y calzadas comienza a vincularse con la noción de superficie estable, idea fundamental para la construcción de mapas y planos que describen el mundo desde relaciones de elementos abstractos. Si la superficie cartográfica ya es constante, desaparece la idea del mundo como recorrido, y nuestra relación con el entorno como si de un espacio hodológico se tratara, en donde las relaciones de escala pierden importancia frente a la del movimiento. *Spatium* define por tanto el entorno donde acontece el caminar, y el vacío anatómico entre partes del cuerpo que pueden ser relacionadas y localizadas.

Nuestro espacio de relación vuelve a despegarse del mapa, incorpora vectores y direcciones que lo tornan más hodológico. El mundo se distorsiona dependiendo de presencias y ausencias de ciudades, ríos, opiniones y viajes. Ya no agenciamos el mundo como si de un mapa isótropo se tratara. Desde el plano particularizamos hasta pequeñas rutas referenciadas y privilegiadas con elementos temporalmente muy breves (aquí sirven un desayuno excelente, esta tienda de discos es nueva, etc.)

En este sentido, el cuerpo del artista sólo experimenta problemas si se cuestiona la libertad inherente a la exploración de rutas. Si se elude la particularidad del recorrido mismo, y por tanto la presencia de problemas y sorpresas específicas, obviamente se buscará refugio en "mirar desde lo alto" y unificar el entorno para detenerlo, y hacerlo-mapa.

El mapa no puede describir un proceso, principalmente porque privilegia la noción de superficie (estática) sobre la de movimiento que sí aparecía en descripciones del mundo antiguo. Ahora nuestra representación del mundo retorna a ese aprecio por el movimiento, los itinerarios y los pequeños hitos que encontramos y compartimos. Aparentemente todo se desplaza y cambia ¿Cómo podemos hablar de cultura, de bases en un entorno así?

Las operaciones que hemos hecho para explicarnos el mundo han seguido la dirección inversa. Hemos creado contextos "supra" que pueden ser particularizados, pero siempre inscritos en marcos de referencia estáticos. Mi aportación desde el arte propone "módulos de sentido"; premisas, experiencias y objetos que preservan una autonomía narrativa mientras derivan hacia relaciones con otros seres y objetos. Los contenidos que yo apporto son siempre subsidiario del potencial relacional; son procesos para ser mirados e intervenidos por otros.

Al explorar, el objeto de deseo puede no ser conocido, quizás no se encuentre "al final" del recorrido. En esto reside la diferencia con la idea de conquista, en la cual se conocen (y desean) los términos y objetivos finales, aún sabiendo que son inabarcables. Explorar es dotar de sentido a un tiempo hecho espacio en movimiento, y el deseo aquí no radica precisamente en la consecución de una referencia,

de una suerte de "verdad" descriptiva del mundo, sino más bien en caminar un tiempo el mundo, exponerse a experimentarlo.

¿Cómo es la mirada quijotesca, esa de la que quieres distanciarte?

"En el análisis [...] debe coincidir el método y el lenguaje" nos recuerda Barthes. Y es a través de esta expectativa determinada de antemano donde la exploración nos resulta cómoda en su desarrollo. Pensamos el espacio cósmico como si de un plano se tratara, y las reducciones estéticas y semánticas han de corresponder con los resultados comunicables. Mientras los astronautas alcanzan su pico descriptivo ante el vacío, los terrestres atendemos a las descripciones de los fenómenos cósmicos como si de un bestiario marítimo se tratara. La exploración del cosmos necesita ser narrada como una descripción renacentista.

Y así, el *over-idealism* no presupone tanto una ruptura de la norma como su perpetuación. La mirada quijotesca no es la del *outsider*, el rebelde o el loco; es la misma pauta generatriz de la descripción científica! Don Quijote sabe aprovechar las ventajas de su particular óptica. Ésta le permite operar en un mundo que continúa arrojándole fenómenos que "encajan" con su mirada; el continúa inmerso en un mundo perfectamente operativo de acuerdo a sus expectativas. Si la ciencia es ideológica, ésta debe anteponer "el formato" de sus resultados a fin de que sean visibles y advertidos desde el método. La teleología simplemente se ha distribuído desde el método hacia las tecnologías que nos "informan". Estas expectativas de lo que conoceremos han determinado las posibilidades de las herramientas y los textos que nos confirman que "vamos por buen camino".

Lo que propones, entonces, es casi la operación opuesta a lo que hizo Oppenheim en *Identity Strecht*: quieres acercarte tanto a lo concreto de la experiencia que se torne imposible hablar de la abstracción como enunciado universal. Buscas una abstracción que tiene que ver más con lo innombrable de los procesos, abstracciones enraizadas en lo micro, por llamarlas de algún modo, que aquellas fundadas en la generalización.

Quizás porque estamos atrapados por nuestro "exceso de humanidad". La pauta que hemos utilizado hasta ahora para relacionarnos con las imágenes ha requerido un consenso estructural, de base, que presupone que las imágenes son reducibles a su narración. Y las que no lo son pueden ser agenciadas por un tipo particular de "subconsciente" al mundo de las traducciones simbólicas, que pese a su potencial interpretativo tendente a ∞ continúa referenciando estas operaciones a la narración. Tal vez de un modo subjetivo e incluso hermético, pero dependientes de un contexto supraestructural lingüístico, a su interpretación específica.

Pero, sin embargo, me parece que es sólo mediante el pacto de una comunidad lingüística común que podemos pensar a las imágenes como verdaderas alteridades. Parece un callejón sin salida.

Por supuesto hay debates, desacuerdos incluso en distintos idiomas al tiempo. Pero esa "alteridad" a la que aludes está basada en el distanciamiento cultural tipo "nosotrxs-y-ellxs". Las imágenes y los humanos. De ahí nace precisamente la idea comunitaria como "acuerdo temporal" ante los peligros del exterior que, por otra parte, nunca son del todo enunciables. Pero si en ocasiones la comunidad es por necesidad contingente y consensuada, en otras no existe este acuerdo y no hay un contrato lingüístico.

Me gusta que hables de los callejones, siempre son espacios de los posibles inimaginables. El cine comercial de los 80's y 90's efectuó un exhaustivo catálogo de cosas raras que suceden en los callejones; nubes de vapor que esconden personas y cosas, lugares para teletransportarse, para morir o resucitar. Mendigos que son testigos de mutaciones asombrosas, de nacimientos o advenimientos. Muros que explotan, alcantarillas que flotan...En cierto modo, el callejón es donde podemos estar como investigadores afectivos, (o si lo prefieres, como mendigos culturales) expuestos a unas imágenes presentes, inciertas y compartibles, pero no reducibles a nuestra administración.

Volviendo a lo quijotesco, veo entonces cómo lo conviertes en algo así como una deformación óptica. Un tipo concreto de mirada que produce, en consecuencia, un tipo concreto de representación. Pero vuelvo al mismo callejón sin salida: por más que nos guste reclamar el extremo de lo concreto, el reconocimiento de las imágenes (aunque sea en tanto que procesos) como alteridades sólo puede darse con el consiguiente reconocimiento de una lingüística compartida. ¿Cómo salimos de ésta?

No hablamos aquí de una especie "aberración cromática" deseada, o de una visión forzada ex profeso, sino de una preconfiguración de los dispositivos (que usaremos para mirar) y los contextos que harán que lo mirado sea permeable a través del dispositivo y el contexto. Reconocer no es sólo inducir una representación mental al mundo, sino que éste encuentro ha sido preparado de antemano. La creación del dispositivo y el contexto ya determina qué y cómo se mirará. Digamos que en este hipódromo las apuestas están amañadas desde antes de jugar.

Esa es importancia que le das a la intención inaugural de todo proceso, de la que hablabas al principio. ¿Cómo se materializa esa intención en el mundo real, una vez es puesta en marcha?

En nuestro mundo en vías de re-realización las intenciones inaugurales son hiperabundantes, principalmente las que marca el consumo en sociedad. Podemos involucrarnos en nuevos hobbies, apuntarnos a clases de cocina japonesa o cambiar de sexo para (quizás) abandonar y comenzar nuevas intenciones. Los humanos migramos desde el ideario del crecimiento personal exponencial (o lineal) y nos adentramos en ritmos de ondas. Lo interesante tal vez no sea qué inauguramos, sino las cosas que dejamos atrás; aquellos breves finales.

Intuyo que la relación con las imágenes es inversa a la narración que podemos ejercer sobre ellas. En este caso, abrir vacíos narrativos permitiría que estas imágenes permearan manteniendo su autonomía. Obviamente hay un ambiente compartido, pero cuando salimos de nuestra granja ontológica y nos aproximamos a estos nuevos mundos y sus imágenes, su reconocimiento no está basado en una lingüística compartida, sino en el cese mismo de esa actividad. Tratar de aprehender las imágenes que escapan a nuestra administración, narrativa y de facto, implica ese choque inmediato con su autonomía. Volvamos con nuestro mendigo Ernie (porque así es como se llama). Él ve cosas maravillosas, sucesos extraordinarios que son difícilmente explicables (incluso creíbles). Su callejón es un centro de actividades paranormales, pero ¿quién va a creer a Ernie?

El mendigo es un transductor de lo inagenciable, pero no porque hable (o delire), sino porque está allí. El artista (o mendigo cultural) puede aceptar ese encargo, e insertarse en las zonas de incertidumbre, aproximarse a los Triángulos de las Bermudas donde no todo es humano, y desde allí invitarnos a la fiesta. Mientras tanto, Ernie entiende su enredo con otros mundos como el contexto compartido y des-jerarquizado que ya es. Ésa es la actitud que le permite una navegación negociada. Ahora bien, veremos que ocurre cuando regrese del viaje.

Frente al tópico de los márgenes más clásico, ¿cómo caracterizarías este callejón del que hablas? Parece que condena a quien lo habita a la eterna identificación con lo afectivo y a la imposible participación en la institución. El mendigo desarrolla cierto Síndrome de Estocolmo con la calle, se crea una adicción respecto a ella. Porque al final, regresando al punto de antes, lo que hay es una actitud quijotesca: vivo en el callejón y me creo mi mundo, que sólo tiene sentido por mi y para mi (y quienes lo vivan conmigo).

Hay algo de clásico (y por tanto, terriblemente iterable) en la afinidad con los márgenes del mundo de los hombres. Sea por instinto de conservación cultural, o por añoranzas de lo que quedó semienterrado, nuestros márgenes requieren del ideario *outsider*. No estamos en esa cómoda posición; el borde al cual nos aproximamos no es estructural (cultural, histórico) sino que es el límite de nuestra injerencia ante imágenes que tal vez estén asistiendo a su propia autonomía. Explorar estos confines replantea las escalas de mediación que empleamos en reconocer y adjudicar. Si lo "exterior" (aquello que existe fuera del borde) nos interpela, o nosotros a aquello, el contexto cambia de escala, pasamos de ser "sociedad" a "especie".

Casi todas las amenazas extraterrestres en el cine son buena muestra de ello. Ante lo desconocido las naciones proponen el armisticio y la alianza. Encuentro atractivo el modo en el cual la exploración de estos mundos sumará nuevos invitados. Frente al mundo social (aquel que sólo tiene sentido para mí), la exploración de estos confines del ahora (o investigación afectiva) puede abrir sinsentidos compartidos, y tal vez replantear el sentido comunitario. Quizás sea apresurado hablar de las instituciones aquí.

Me refería a lo institucional como el marco lingüístico. Las formas compartidas de lo comunitario.

Hablas de comunidad, y es aquí donde reside el dilema. ¿Nos atreveremos a pensar en comunidad con compañeros no humanos? ¿Limitaremos el contenido de lo decible, para así dar cabida a imágenes sobre las que no podemos hablar? Quizás la sinceridad del artista no resida ya tanto en su reconocimiento político parcial, sino en el de lo parcial-de-lo-parcial. No controlamos la totalidad de la zona desde la cual hablamos, nuestras herramientas ya no dependen únicamente de nosotros... todo ello nos impulsará a considerar nuestra particularidad respecto del mundo que hemos ayudado a crear, y para el que no tenemos todas las palabras.

Actualmente podemos realizar adaptaciones metodológicas y narrativas en direcciones de ida y vuelta (del deconstructivismo a la arqueología, de la archivística a la escultura, de la física cuántica a la filosofía) y eso nos garantiza que aquello a lo que atendemos sea reducido por la propia estructura que lo define y explica. Pero ¿y que sucede con estas imágenes tan rebeldes? Pues sencillamente que son irreducibles porque "no son de este mundo". Si hay un área de descanso, ha de ser la de los scouts, o la de nuestro amigo Ernie, existirán pero insertas en territorios ajenos, donde se negocia con entornos cambiantes poblados de entidades a medio ver. Podremos reunirnos, pero será en un alto durante el camino.

¿Crees que se puede habar en los mismos términos de las relaciones con los textos?

Los textos tienen una bonita relación con las imágenes, casi es una relación amorosa subterránea. Desplazan las imágenes mientras crean otras nuevas, insertas en la subjetividad. El texto es (sintácticamente) recursivo pero las imágenes que detonan no, incluso para un mismo lector. La idea oficial de comunidad se ha articulado desde textos, pero no desde las imágenes que generan. Desde mi propuesta de renegociación con las imágenes y sus mundos, tal vez sea posible invitar a los textos a esta loca fiesta, pero tan sólo si priorizamos las imágenes generadas antes que el texto leído. Mientras la lectura del texto sea lineal, y se priorice únicamente la función lógica sobre la afectiva, la idea de comunidad se normativizará en relación al "contenido inorgánico" del texto, a la secuencia de información que únicamente puede ser reescrita o leída de acuerdo a la misma secuencia. Creo que averiguar dónde se ubica el tiempo presente será fundamental para avanzar con estas cuestiones, ya que el tiempo hace el texto.

¿Cómo entiendes este diálogo que estamos manteniendo, por ejemplo?

Nuestra conversación, por ejemplo, tiene lugar en tiempos diferidos y en lugares distantes. No tenemos más que el texto para completar toda la suma de ausencias. Escribimos, ordenamos información e imágenes encriptadas (y no controladas) en el texto para después intercambiarlas. Todo ello lanzado a un vacío y una red de procesos sobre los que no pensamos mucho y que colaboran silenciosamente con nosotros. Este intercambio circula con el texto como prioridad, prescindiendo de las imágenes entreveradas en él que sin embargo colorean y bifurcan nuestras sensaciones y pensamientos al leerlos y escribirnos. Quizás hablar de las imágenes que el texto trae consigo acerque el tiempo al presente; tal vez escribir imágenes convierta ambas cosas (imagen y texto) en un cuerpo.

Ajá. ¿Será traicionado entonces este diálogo, en tanto que algo fuera de este mundo, una vez sea visto por los demás?

La mirada sobre texto no lo agota, ni cancela sus imágenes. Si el texto convive con su vacío narrativo el lector vive dentro del texto. Podemos ya hacer textos que son parciales respecto a las imágenes que generan; si aceptamos esto podremos hacer del texto un entorno en 3D, 4D, 5D...

textos por
Paloma Checa-Gismero & Javier Fresneda
2013

lapalo@gmail.com
info@javierfresneda.com

La incompatibilidad estructural hace de algunos encuentros algo sin esperanza. En ellos, cada parte está condicionada por contingencias que no pueden ser conciliadas con los de la otra. Por lo tanto, para creer en la ilusión de la reunión se requiere un cierto tipo de mirada; deberá salir del reconocimiento de esa imposibilidad. Se debe proyectar la escena de tal manera que coloque a los actores en una disposición inicial de confianza (temporal) sobre el terreno común que pisan. Al igual que en la perspectiva lineal, algunas cosas en esta escena parecen encajar dentro de nuestro ángulo visual, otras se proyectan más allá del horizonte, y el resto sucede detrás de la mirada del espectador.