



Prueba de Fuego

Alegría y Piñero

Prueba de fuego



Alegría y Piñero

Febrero - Abril 2014
Sala Iniciararte, Córdoba



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Educación, Cultura y Deporte
Luciano Alonso Alonso

Viceconsejera de Educación, Cultura y Deporte
Montserrat Reyes Cilleza

Secretaria General de Cultura
María del Mar Alfaro García

Director General de Instituciones Museísticas, Acción Cultural
y Promoción del Arte
Sebastián Rueda Ruiz

Delegada Territorial de Educación, Cultura y Deporte en
Córdoba
Manuela Gómez Camacho

Director de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
José Francisco Pérez Moreno

EXPOSICIÓN

Sala Iniciarte Córdoba
Delegación Territorial de Educación, Cultura y Deporte

Producción
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia Andaluza
de Instituciones Culturales

Montaje
Zum Creativos, S.L.

CATÁLOGO

Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte

Texto
Víctor Borrego

Traducción
Morote Traducciones, S.L.

Diseño editorial
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.
Departamento gráfico
Francisco Romero Romero

Diseño y maquetación del catálogo
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.
Departamento gráfico
María José Rodríguez Bisquert

Producción
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia Andaluza
de Instituciones Culturales

Fotografía
Alegría y Piñero
Abraham Videoproyectos

Imprime
Servigraf Artes Gráficas

© de los textos: sus autores
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación,
Cultura y Deporte
© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-160-5
Depósito legal: SE 278-2014

Comisión de Valoración de Proyectos en Córdoba: Sebastián
Rueda Ruiz, Manuela Pliego Sánchez, Carmen del Campo
Romaguera, Nieves Galiot Martín, Pablo García Casado,
Ángel Luis Pérez Villén e Hisae Yanase.

ÍNDICE

Presentación Luciano Alonso Consejero de Educación, Cultura y Deporte	5
<i>La Sustitución en el sacrificio.</i> <i>Entre la mirada y lo que es visto</i> Víctor Borrego	7 - 21
Obras	23 - 51
Biografías	53 - 55
Traducciones	57 - 71

Prueba de fuego, de la pareja artística Alegría y Piñero, es uno de los trabajos seleccionado del programa Iniciararte, un programa de la Junta de Andalucía para el impulso del arte contemporáneo joven y andaluz, desde el punto de vista expositivo, de la promoción y de la difusión de la cultura. La muestra expositiva de estos creadores emergentes parte de la base de una obra pictórica del siglo XV del artista flamenco Dieric Bouts, *La prueba de fuego de la condesa ante el emperador Oton III*, en la que cada pieza de esta serie es en si un ejercicio y una prueba a la que la imagen queda sometida.

Esta exposición se enmarca dentro del concepto denominado *encicloscopio* con el que trabajan desde hace algunos años Alegría y Piñero. Este término define su proceso creativo como una mirada en círculo que, colocando la imagen como centro, traza nuevas perspectivas sobre ésta obteniendo puntos de vista insólitos que nos muestran lo que se mantenía oculto ante una mirada demasiado directa.

Luciano Alonso Alonso
Consejero de Educación, Cultura y Deporte
Junta de Andalucía

LA SUSTITUCIÓN EN EL SACRIFICIO

Entre la mirada y lo que es visto

Víctor Borrego

Es sabido que en un sueño no es posible mantener la vista fija en un objeto sin que este se transforme en otra cosa o nos traslade a un lugar distinto. Como si la atención sostenida provocase inevitablemente un desplome de la percepción y una apertura al infinito que subsiste bajo la apariencia estática de las cosas.

Todo objeto puede ser visto como un arcano que guarda su propio universo, un umbral, un paso a otro lado. Alegría y Piñero han experimentado a menudo con invenciones ópticas que permiten asomarse a esos mundos subliminales, poniendo literalmente “el ojo en la llaga”. Pero, en esta ocasión, se trata de “poner la mano en el fuego” tomando como referencia un óleo sobre tabla del siglo XV que forma parte del díptico titulado: “La

justicia del emperador Otón III”, del pintor holandés Dieric Bouts. “Poner la mano en el fuego” hace alusión a las antiguas *ordalías* o “juicios de Dios” en las que la inocencia o culpabilidad de un reo se probaba mediante una tortura extrema de la que solo la intercesión divina podía salvarlo. Entre las “ordalías de fuego” una de las más frecuentes era la de sostener en la mano un hierro al rojo; solo el inocente podía salir de este trance sin quemarse, y ese es precisamente el motivo de la pintura.





En 1459, el ayuntamiento de Lovaina, en el Bravante flamenco de la actual Bélgica, encarga al pintor holandés Theodorik Romboutszoon, conocido como Dieric Bouts, recién nombrado pintor de la ciudad, la realización de cuatro tablas alegóricas sobre el tema de la justicia. Pero el maestro no pudo llegar a concluir su encargo, la muerte le sorprendió cuando todavía estaba ultimando la segunda tabla que debió terminar otro pintor.

Bouts, que empezó siendo un fiel seguidor de la escuela de Van Eyck y Petrus Christus, logró en su madurez un estilo propio, cercano al de Rogier van der Weyden, caracterizado por el uso unitario de la luz, el gusto por el detalle y por el tratamiento de sus figuras componiendo rigurosos *tableau vivant*, orquestando posturas y gestos mecánicos, como en un teatro de autómatas; con un característico estatismo en las expresiones que se ha dado en llamar: “hieratismo boutsiano”.

Las dos tablas, que actualmente se conservan en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, ensambladas en forma de díptico, ilustran sendos episodios de una misma narración: a la izquierda “el suplicio del inocente” y a la derecha “la prueba de fuego”; en referencia a la historia del milagroso juicio presidido por Otón III. Fra Francesco Maria Guazzo lo relata con todo detalle en el capítulo XIX del “Compendium Maleficarum” que trata sobre la “vulgar purgación por el fuego”. Amula, conde de Modena, al rechazar los favores de la esposa del emperador Otón III, es injustamente acusado por esta de haberla seducido y, renunciando a defenderse, es condenado y decapitado. Su viuda, para lavar su honor, pone, literalmente, la mano en el fuego por la honestidad de su difunto marido,

sometiéndose al juicio de Dios: toma un hierro al rojo y lo sostiene en la mano sin daño alguno. El milagro convenció de tal modo al emperador que se vio obligado a acceder a las demandas de la condesa: la emperatriz debía sufrir su justo castigo y arder en la hoguera.



La cabeza de la condesa es como el fiel de una balanza, su figura compone el emblema de la justicia: en una mano la cabeza del conde, en la otra la barra candente -un contrapeso demasiado liviano-. Su dolor se transmuta en venganza y exige que la emperatriz arda en la hoguera. Buscamos en la impasibilidad del rostro un mínimo rictus revelador de su resentimiento. Círculo vicioso de la violencia. Reciprocidad mítica, alternancia de inocencia y culpabilidad, de aceptación y resistencia, admisión, compresión, explosión y escape. Motor de combustión interna: la emperatriz arde de pasión - el conde responde indolente - en su despecho, la emperatriz arde por desquitarse - el conde acepta y se resigna a perder la cabeza - la viuda arde en deseos de venganza - fría como un témpano, pone la mano en el fuego y no se quema - la emperatriz arde en la hoguera y... vuelta a empezar. Bouts introduce la escena de la hoguera, en el paisaje que se abre detrás de los personajes; creando una paradoja temporal y también espacial al repetir exactamente el mismo marco de la pintura en lo que simula ser un ventanal pero que bien podría tratarse de un ingenioso *trampantojo*: un cuadro dentro del cuadro.



Aunque el tema de la pintura nos pueda resultar estimulante, no tiene una relevancia significativa en la obra de A&P, lo que realmente importa es el misterio que se esconde tras ese “hieratismo boutsiano” patente en el inexpressivo y solemne rostro de la condesa de Modena. Contención que los artistas intuyen preñada de temporalidad: “un tiempo intuido en la quietud”. El tiempo detenido, larvado y siempre a punto de desbordarse, implícito en toda representación, que aquí parece exhibirse en todo su esplendor. Se trata de encontrar el medio de manifestar esa movilidad latente, hallar un punto de vista insólito que revele, como en un *anamorfismo*, lo que se oculta detrás de la imagen y que la imagen se esfuerza en disfrazar, aquello que los propios artistas denominan: “su expresión fantasma”. Es preciso superar el primer grado de las apariencias, llegar a una extenuación de la representación, a una centrifugación del signo. Freud lo llama “impulso de repetición”, mecanismo delirante que impide toda deriva futura, forzándose a volver sobre sí mismo, eternizando el instante.



La pintura de Bouts es el punto de partida para un penetrante análisis que conduce a la realización de un conjunto de obras. El proceso guarda cierta semejanza con el *método paranoico crítico* daliniano: primero la imagen es “delirada”, generando asociaciones espontáneas, amplificaciones, duplicidades, cesuras y, a continuación, de esas metamorfosis fantasmáticas, surge una planificación rigurosamente racional que lleva a la construcción de dispositivos ópticos capaces de concretar ese mundo visionario. Lejos de responder al puro capricho, el resultado ahonda en la naturaleza oculta de la imagen original, provocando una concatenación de asociaciones en las que el espectador se sentirá involucrado.



De modo que “la prueba de fuego” no hace únicamente alusión a la temática de la pintura sino, sobre todo, al desafío de penetrar en los entresijos de la representación sin quemarse. La propia imagen, a su vez, es sometida a múltiples suplicios: descomposiciones, cortes, repeticiones, deformaciones, giros. Del mismo modo en que los alquimistas, para referirse a sus métodos de transformación de la materia, hablaban metafóricamente del “tormento de los metales” y en sus códigos los representaban, al pie de la letra, mediante mártires que soportaban impasibles los más terribles suplicios. En esta ocasión “la prueba de fuego” saca a la imagen de su

mutismo: la hace hablar sometiéndola a un nuevo orden de visión que cuenta con la participación involuntaria del espectador fascinado por el encanto de los mecanismos puestos en juego. Es necesaria la invención de un “arte” en el sentido luliano que elabore técnicamente una interlocución entre la escena original y el observador, eliminando activamente toda distracción, reduciendo a la imagen a su soledad esencial por medio de la repetición o, como señala muy gráficamente Loyola, de la *rumia*.



Novalis llamaba a la materia: *lo irritante*; y a nuestros sentidos: *lo irritable*. Una sensación es básicamente una quemazón. La percepción del mundo como ordaña: el hierro al rojo contra la mano: *lo irritante* se suelda con *lo irritable* en un alucinado acto de amor. La *voluptuosidad* como fuerza de cohesión que el poeta describe como “un dolor placentero y ennoblecido”. Novalis inventa una ciencia para cada impresión y, como poeta, sus impresiones eran muchas y variadas. “Todo debe ser enciclopedizado” o lo que es lo mismo: *rumiado*, en todos sus detalles, reiterado. En su visionaria teoría del conocimiento, Novalis reivindicaba la autenticidad de la incomplitud de la experiencia y la necesidad de trastocar los datos perceptivos para ver más; llegó a proponer una *antroposcopia* como ciencia de los instrumentos precarios, “máquinas débiles” que a través de sus imprecisiones se ajustan mejor al misterio de la existencia. Con ese mismo espíritu imaginaba: la *fantomatía*, la *sinonimística* (que trata sobre los distintos grados de parecido) *infinitinomía*, *macrología*

y *micrología* (sobre la atención compulsiva hacia lo pequeño y lo grande). La falta de finalidad de estas ciencias, su empeño en lo trivial, su desinterés hacia todo pragmatismo, las convierte en una especie de alegoría múltiple, una pieza comodín que encaja en toda forma de saber; como esos módulos que en la decoración pueden ser conectados por cualquiera de sus caras. Si entendemos que toda óptica y catóptrica es antes que nada una distorsión de la realidad, en el caso de A&P esta distorsión se tornaría reveladora de verdades ocultas.



La cuestión es llegar a colocar al observador frente al objeto, eliminar toda distracción, hasta reducir la imagen a su esencial soledad. Un método en el que es posible diferenciar una serie de fases similares a las que descubre Barthes en la literatura de Sade: 1º descomponer el objeto en partes aisladas, atomizándolo (la postura como unidad mínima), 2º articular estas partes a través de un procedimiento combinatorio (llegando a componer una figura), 3º ordenar y someter a una métrica estricta (la máquina de visión: la escena), 4º teatralizar -“teatralizar no es adornar la representación, es *ilimitar* el lenguaje”- mediante las *insistencias* de un artificio metonímico ensamblado (la “máquina soltera”: el episodio en bucle). “La escena está en marcha, el cuadro se dispone” –anuncia el divino Marqués.



A mediados de los 50, Michel Carrouges publica “Les Machines Célibataires”, definiendo un concepto de mecanismo onanista que podía hacerse extensible a gran parte de la producción artística post-duchampiana. En las “máquinas solteras” la energía circula en circuito cerrado, siguiendo unas pautas rígidas que delimitan un campo disciplinario. Se limita a adoptar ciertas figuras mecánicas para simular su condición de máquina, aunque su funcionamiento no tiene otro objeto que el propio hecho de funcionar. “Finalidad sin fin” que era para Kant la definición de “arte”.



En el funcionamiento de una máquina se hace tangible el anhelo de una realidad coherente. La máquina en marcha provoca una instintiva exaltación en el observador: ¡funciona!, como si allí se constatarase el funcionamiento de todo el universo. El espectador se siente copartícipe del éxito: ¡funciona!, como el que, riéndose de un chiste, en cierto modo se lo apropia: ¡funciona!, en tanto que se vivencia a sí mismo como parte del mecanismo que accidentalmente completa con su presencia expectante; siendo pieza y objeto, personaje atrapado en la propia ilusión a la que asiste.



En toda catástrofe, diluvio o “prueba de fuego”... se proyecta la posibilidad de la aparición providencial de un “Arca de Noé”, un afuera de este mundo,

una caja de maravillas que como semilla simbólica concentre y ofrezca su refugio al universo. En cada circunstancia decisiva, el tiempo parece detenerse y muestra su esencial plasticidad, su capacidad de voltearse hacia dentro, en esa especie de demora perpetua que define al verdadero mito. Si logramos asomarnos desde fuera al interior de este tiempo suspendido, comprobaremos con cierta exaltación que en su centro hay un corazón latiendo. Como si el alma misma de lo quieto fuera un trepidante motor a contra-tiempo.



En el ritual Sema, los danzantes girovagos, dan vueltas sobre sí mismos con los brazos extendidos, en un movimiento inmóvil, como si, en su danza, el tiempo se hubiera detenido. Incluso, el que desde fuera les mira, puede imaginar la acumulación en su eje de una intensa quietud; es el resto del mundo el que gira y el *derviche* el único que permanece en su centro. El todo en un punto; es la misma *coincidentia oppositorum* entre lo infinito y lo finito de la distancia divisible *ad infinitum* y, en tanto que infinita, nunca salvada, entre Aquiles “el de los pies ligeros” y la parsimoniosa tortuga, en la paradoja de Zenón. El problema no resuelto del continuo y de las relaciones entre espacio, tiempo y movimiento. Aquiles no puede superar a la tortuga, aunque, de hecho, la adelanta. Es la historia del condenado a muerte a quien le aseguraron que le ejecutarían el día menos pensado y sobre esta afirmación deducimos que eso nunca podrá ocurrir, pero ocurre. La no contradicción entre la tierra inmóvil en el

centro de la creación y el reproche del inocente/ culpable Galileo después de su humillante abjuración: “y sin embargo se mueve”. La realidad vista al ralentí a la que la cámara lenta del cine nos ha ido acostumbrando. Los fotogramas rojos, como agujeros negros, del final de “Arrebato”; un fin “sin-fin”.



A&P recurren al poder revelador de la simple copia a mano de una forma para atrapar espontáneas y ligeras variaciones, suficientes para que, de su deriva, surja un universo nuevo. Así, el hierro al rojo se metamorfosea en sello cilíndrico que imprime infinitas versiones nunca iguales, o la figura arrodillada de la viuda en el centro del círculo de cortesanos, se transforma en triple odalisca que el *zootropo* o la *luz estroboscópica* obligan a contonearse, en una *táctil visión* de eróticas val-del-omarianas. Ellos lo llaman: “doblegar a la imagen” y ciertamente la condesa, que ha salido victoriosa de la prueba de fuego, se doblega ahora, desviada de su frío eje, y arde entera convertida en fluctuante llama. También su rostro hipnotizado, sale de su mutismo exteriorizando las emociones contenidas, como un auténtico “libro abierto” que el *filoscopio* nos permite leer.



Rembrandt investigaba el “tono” característico del retratado como un suma de *microexpresiones*, superponiendo en un único rostro un collage de

matices gestuales, a menudo contradictorios. De este modo, era capaz de captar toda la complejidad de una persona en una imagen fija, como si concentrásemos toda la trama de una película en un único fotograma. La contemplación de cualquiera de sus retratos, aparentemente inmóviles, provoca una desconcertante impresión de movimiento. Los rostros parecen tener vida propia. La vida que les transfiere el propio movimiento de la mirada del contemplador al intentar organizar sus sensaciones. La imagen está imponiendo una acción dinámica en el ojo que la mira.



En mineralogía, se denomina *pseudomorfismo* al hecho de que un mineral se modifique de manera que su composición y estructura interna se transforme por completo, mientras sigue manteniendo la misma apariencia exterior. De este concepto aplicado a la imagen, surge la teoría del *pseudomorfismo decorativo*: la copia continuada de un mismo motivo puede llegar a generar una imagen aparentemente similar aunque de contenido distinto. Copiar a mano alzada un retrato y a continuación volver a copiar la copia del retrato y así una y otra vez, 480 veces, es un modo de viajar desde el rostro original hacia todos los rostros posibles y de los rostros posibles a los *monstruos* imposibles. La repetición no es un más de lo mismo, por el contrario: abre una vía hacia lo distinto. El extraño estatismo que provoca la repetición resulta intolerable para la conciencia, esto causa una especie de retorcimiento interno, de asarse en su propia salsa, de estremecimiento hacia lo monstruoso.



Rostros o monstruos. Dos palabras de sonido parecido pero de significado distinto. *Homofonías* que el genial Raymond Roussel utilizaba para escribir sus novelas; inventando un relato que cubriera la distancia abierta entre sus diferencias. Hacer habitable el espacio que separa a un objeto de su doble. Volveremos sobre esta idea de un vacío proliferante entre semejante y semejante; aunque volver nunca sea regresar al mismo lugar, que lo mismo ya no es lo mismo cada vez. Espacios *tropológicos* que revelan derivas en la aparente continuidad del discurso. La vida en los pliegues. Lo que, entre líneas, puede llegar a leerse.

El ilustrador de enciclopedias Henri Zo, siguiendo maquinalmente las instrucciones dictadas por Roussel, imagina y dibuja: “un hombre sentado a una mesa en la que hay un libro colocado verticalmente: está separando dos páginas sin cortar para leer un pasaje”.



Táctil visión. Pulsaciones de la luz. Variaciones de presión que el tacto necesita para sentir. Discontinuidad imprescindible para que haya una percepción; la fóvea del ojo debe refrescarse antes de volver al calor de la imagen. El efecto *estroboscópico* no solo provoca una ilusión de continuidad entre fotogramas exentos, favorece además la creación de una atmósfera inquietante y sobrenatural –pensemos en las luces parpadeantes que en el cine de Lynch siempre preceden a la aparición visionaria-.



También el duque Paul Atreides pasó por la prueba del fuego antes de partir hacia el planeta Arrakis. Su extraordinario autocontrol le permitió resistir el reto de la terrorífica caja bajo la amenaza letal del *gom jabbar*. Pero esto es otra película, una mera asociación de ideas: mano en el fuego, pulsaciones de luz, parpadeos, Lynch... Un ejemplo más de ordalía kafkiana: el gran prestidigitador Robert Houdin construyó por encargo del marqués del Escalopier, una máquina-trampa; una hermosa caja que marcaba de forma indeleble a todo aquel que se aventurase a forzarla; valiéndose de un enrejado de afiladas puntas que atravesaban una almohadilla impregnada en nitrato de plata para grabar, en la mano del desdichado, un ignominioso tatuaje con la palabra “ladrón”.



“*Nullus ordo, nada cognito*”: *Il teatro della natura* de Ulisse Aldrovandi, el museo deviene teatro o cómo hacer explícita una gramática de las formas posibles.

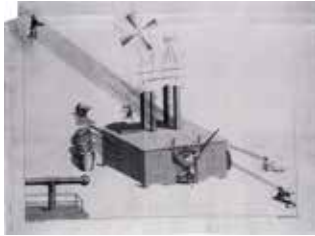


La sirena de Fiji, los gemelos tailandeses Chang y Eng, las bellas y promiscuas siamesas Violet y Daisy Milton, Johnny Eck, “el hombre mitad”, Prince Randal, conocido popularmente como “el hombre oruga”, Lionel, “el joven con cara de león”, Maggie, “la última azteca”, Lady Olga o “la mujer barbuda”, Martha Morris, la “beldad sin brazos”, Josephine Joseph, “el hermafrodita”, Koo-koo, “la mujer pájaro”, Pete Robinson, “el esqueleto viviente” y su esposa Bunny Smith, “la mujer obesa”, Joseph Merrick “el hombre elefante”, Marian, “la reina gigante del Amazonas”, en la escena de la armadura de plata de Babil y Bijou, Julia Pastrana “la mujer gorila”, Krao Krao a la que apodaban “el eslabón perdido”, Francis Flynn el ser humano más pequeño del mundo... Artes de feriantes, utopías y rarezas, hechos extraordinarios, barracas de circo, cuartos de maravillas, gabinetes de curiosidades, músicas prodigiosas, milagros, portentos, inventos y cachivaches, bibliotecas sumergidas, animales fabulosos, paradojas crípticas, juegos ancestrales, fantasías orientales, cabezas parlantes, espectros y hadas, trampantojos, aberraciones ópticas, linternas mágicas, prótesis monstruosas, artefactos exóticos, autómatas, tramoyas y máquinas admirables, abracadabra y arte de birlibirloque... El espectador asiste a esta ex-

hibición de atrocidades con un deseo mezclado de recuperar una conciencia ingenua y de enfrentar, en un afuera tranquilizador, la encarnación de sus propios fantasmas: su radical otredad. En lo monstruoso reconocemos horrorizados y encantados la encarnación de nuestras propias pasiones reprimidas.



El joven y brillante psicoanalista Víktor Tausk escribió en 1919 un ensayo titulado: “Sobre el origen de la *máquina de influir*”, basado en sus observaciones acerca de un tipo de delirio que se produce en pacientes esquizofrénicos que aseguran ser objeto de persecución y control por parte de ciertas *máquinas de influir*. La *máquina de influir* se asemeja en su apariencia y comportamiento a una *caja de maravillas* que obliga a la víctima a enfrentar determinadas imágenes, de modo parecido a como lo haría una linterna mágica. Imágenes que condicionan la conducta, los pensamientos y los deseos, llegando a causar erecciones, poluciones y orgasmos, no exentos de sufrimiento. Este ensayo inspiró a algunos autores de ciencia ficción para imaginar argumentos que, en algunos casos, fueron llevados a esa otra máquina de influir que es el cine. Entre los ejemplos presentados por Tausk, el de James Tilly Matthews, escritor y artista, es tal vez el más espectacular. Matthews (1770-1815), fue uno de los primeros casos clínicos de esquizofrenia ampliamente documentado, describió y dibujó con todo detalle su propia *máquina de influir*: el *Air Loom* (“telar de aire”).



Cuando la función de una máquina elemental es lo maravilloso, se produce un doble encantamiento: el del efecto que se manifiesta y el de la evidencia del mecanismo que lo causa. El asombro se intensifica por el hecho de comprender el carácter ilusorio de lo que está pasando y al mismo tiempo no poder evitar que pase. Como en una ilusión óptica: sabemos que las líneas son iguales pero seguimos viéndolas distintas. Esa ausencia de truco pone en cuestión la fiabilidad de nuestros propios mecanismos de comprensión: es una *prueba de fuego* para la mente.



Por otra parte está la pobreza propia de las máquinas, donde nada sobra, donde todo se rige por la máxima economía de esfuerzos. Desde la máquina elemental en la que todavía es reconocible su organicidad con el cuerpo que la manipula, por ejemplo: un martillo; hasta la máquina sofisticada en la que la forma ya no informa acerca de la función y parece cosa de magia que vuelve inútil tratar de adivinar un mecanismo del que ya no quedan rastros visi-

bles. En la máquina elemental la forma es inteligible y en su simple observación se presiente su funcionamiento, aunque sea de un modo imaginario; no necesitamos ponerla en marcha, basta con mirarla. También una imagen podría ser considerada, en este sentido, como una máquina elemental que se activa al contacto con la imaginación. No son máquinas inteligentes que se hacen a sí mismas o tecnologías convergentes que toman lo mejor de cada cosa para crear un híbrido de una eficacia inquietante. Al contrario, aquí la tecnología se adecua a sus propias limitaciones, deja que suenen chirridos y se columpien holguras, porque es en el desajuste en donde radica su efectiva transmisión de la verdad; como en un dibujo incompleto, una actuación fallida o un habla balbuceante...

Dubuffet defendía la condición precaria de la obra de arte, cuanto más pobre y torpe “mejor deja pasar el agua entre las tablas”. Resulta más palpable el prodigio de flotar, sobre una balsa que en la comodidad de un camarote. Un efecto de Georges Méliès nos hace experimentar su manifiesta imposibilidad, se somete a las mismas leyes de la realidad en que vivimos y es eso justamente lo que le hace valioso; su poder trasgresor afecta a nuestro propio mundo. En los efectos especiales hiperrealistas de las grandes producciones cinematográficas y de los video-juegos, todo es posible; no hay lugar para el asombro, las cosas acontecen en un universo paralelo sin restricciones; a demasiada distancia de nuestras vidas. Nada que aprender.



El ojo exento, de perfil, perpetuado desde los viejos grabados hasta los modernos manuales de física, para recrear la posición del observador en un sistema. El ojo-testigo que, en última instancia, verifica la razón de la ciencia, aquello que debe ser atrapado e incorporado para que la máquina posea un funcionamiento autónomo. De la compleja avalancha de estímulos visuales, el ojo selecciona tan solo unos pocos objetos en los que centra su actividad. Lo *psicovisual* se refiere a las motivaciones psicológicas que subyacen en este tipo de discriminación visual. Una buena trampa *psicovisual* debe ser capaz de atraer la *psico-mirada* mediante algún tipo de señuelo difícil de resistir. De ahí el recurso a lo asombroso, lo erótico o lo violento en los, mal llamados, medios de comunicación. Una vez que el ojo está situado justo allí donde lo queremos ("mirilla"), el espectador pierde su autonomía como sujeto y deviene objeto de consumo, convirtiéndose el mismo en espectáculo.



En 1910, el psicólogo checo Max Wertheimer realizaba un viaje en tren a Frankfurt; algo debió atraer su atención, probablemente el paso monótono de una hilera de postes a través de la ventana, al llegar a la estación corrió a comprar un *estroboscopio* de juguete. En el hotel, comprueba que al iluminar dos líneas cercanas con un intervalo determinado se percibe una única línea en movimiento. Movimiento aparente al que denomina "*phi*" (Φ), intuyendo la importancia de la *phisis* en la naturaleza psicofísica de la percepción. Durante dos años se esfuerza en resolver el enigma de *phi* y finalmente publica el artículo: "Estudios experimentales en la percepción del *movimiento aparente*", dando origen a una nueva rama de la psicología conocida desde entonces como *Gestalt*. Con el *Tachistoscopio*, un estroboscopio que permitía velocidades de obturación de microsegundos, consiguió determinar un intervalo de 56 ms entre cada dos estímulos para provocar el perfecto fenómeno *phi*. Pero ¿qué ocurre en el espacio vacío entre dos estímulos?, en ese limbo de la percepción se hallaba la base para la experimentación con *imágenes subliminales*.

Las tesis de Wertheimer fueron sistematizadas por Kohler en forma de axiomas psicofísicos: las famosas *leyes gestálticas*. Pero Kohler llevó las cosas aún más lejos: la posibilidad de un *isomorfismo* entre las estructuras de los procesos de percepción y las estructuras físicas que componen el propio mecanismo de percepción, algo que ya intuía Demócrito: "el movimiento de los átomos y las moléculas del cerebro no son básicamente diferentes de los pensamientos y sentimientos que engendran". O como pensaba Groddeck: "La mirada hace al ojo". De modo que el mundo físico, el modo en que lo percibimos y la estructura de nuestros órganos,

comparten una misma forma fragmentada, amalgamada. Kohler animaba a los filósofos a interesarse por los acontecimientos moleculares del cerebro: “la visión y su cortex son isomorfos”. Vemos aquello que somos, somos aquello que vemos. Solo lo semejante conoce a lo semejante. En palabras de Al-Hallâj: “el ojo con el que tú me ves es el ojo con el que yo te veo”.



Procesamos, percibimos, sentimos en unidades autónomas de sentido que, como las cartas de una baraja, se combinan en forma de relatos convincentes. Nuestros modos de comprensión se basan en esas instantáneas conexiones que establecemos para salvar las cesuras entre los diferentes datos, experimentando la ilusión de un todo fluyente, basado en la infundada premisa de un tiempo y un espacio indivisibles. Se omiten las diferencias, se exageran las semejanzas, en un redondeo en el que los restos son como polvo de oro en manos de un prestidigitador. Minkowski (1975): “la forma específica de la idea delirante no es, en definitiva, sino un intento del pensamiento, que ha quedado intacto, de establecer un nexo lógico entre las piedras del edificio en ruinas”.

Los programas de tratamiento de imagen digital, pueden llegar a comprimir la información visual gracias al fenómeno perceptivo conocido como: *redundancia psicovisual* (como sucede en el formato jpeg). El método consiste básicamente en reducir una imagen a sus mínimos *gestálticos*, a aquellas sensaciones visuales indispensables que la mente necesita para construir una percepción coherente.

En ese mismo meancimso se baasn los sitseams de “lcestrua rpádia”; no nceseitmaos vrelotdo, batsa con reocnoer uons pcoos etsímolus praa que la metne reocnsrtyua y odrene la toatlíadd del tetxo: el odren no ipmotra; la uinca csoa ipormtnate es que se mnaetgnan en su psoción la pirmrea y útmia ltera.

L4 M3N73 4536UR4 L4 C0H3R3NC14 D3 L45 53N54C10N35 FR46M3N74R145, COMPL374ND0 V4C105, 0M1713ND0 DUPLIC4C10N35Y CORR-1613ND0 3RR0R35.

473N74 4L 53NTIDO GLOBAL, 70M4 C0N-71NÚ45 D3C1510N35 F0RM4L35 8454D45 3N 3L R3C0N0CIMI3N70 D3 L05 P4R3CID05Y L45 D1F3R3NC145 3N7R3 L45 D15T1NT45 P4RT35 9U3 PU3D4N LL364R 4 C0NF0RM4R UN4 8U3N4 C0N71NUID4D.



La construcción de un texto, en tanto que tejido, puede guardar una relación de isomorfismo con aquello que arropa; como una segunda piel, como un traje a la medida. El texto no deja de ser un entrecruzamiento de voces suspendidas sobre un espacio de silencio, un lienzo permeable. Imaginemos una arpillera, con su trama y su urdimbre: argumentos y enredos trazando una red que da la impresión de componer un cuerpo hecho de la alternancia entre el vacío y los hilos que lo delimitan. Acumulación de fragmentos aislados, que el automatismo perceptivo completa en sus huecos con esa materia difusa y neutra de lo imaginario que es como el cemento con el que se sostiene nuestra construc-

ción de la experiencia. Una espontánea búsqueda de sentido que induce al observador a llenar esas lagunas por sí mismo (o tal vez: “de sí mismo”) haciéndose cómplice accidental de la obra. De ahí la fascinación y el sentimiento inconsciente de que nuestra atención sostenida es el motor secreto que activa el dispositivo. Como un velo que apenas se dibuja re-velando el fondo del rostro del incauto que mira a su través, creyéndose a cubierto. Sería posible plantear un texto mimético, con esa misma intermitencia, un texto invisible, que no interprete, ni guíe. Una recopilación de párrafos inconexos que van definiendo su objeto, por aproximación, sin alcanzarlo en ningún caso. Expresarse con firmeza aunque inevitablemente se caiga en contradicciones, o justamente por eso. Como el rostro impasible de la condesa, con la fe puesta ahora en el efecto *Kuleshov*: Iván Mozzhujin y un plato de sopa, Iván Mozzhujin y un ataúd, Iván Mozzhujin y una mujer en un diván; una imagen junto a otra hace que el espectador construya una coherencia emocional entre ambas.



Sé que, si quiero ser fiel a lo que veo, esa sensación de mosaico no debe perderse en la linealidad de un relato como el que impone una escritura que

avanza letra tras letra, con su principio, desarrollo y final. Me propongo evitar las conjunciones. Que el principio no se diferencie del fin, que el discurso, en vez de avanzar, se mueva en círculo. Que la forma del discurso sea la forma de aquello sobre lo que se discurre. *Dis-curso* significa: “correr en todos los sentidos”. Siguiendo el consejo de Goethe: “para llegar a lo infinito, hay que recorrer todos los caminos finitos” Solo con una atención lo suficientemente ágil se puede investigar la naturaleza cambiante de los objetos. Dispongo entonces los datos sobre la mesa, como las piezas de un puzzle, dejándome guiar por la composición y la forma más que por el sentido...



El mecanismo no puede ser más sencillo: una caja cerrada y la posibilidad de asomarse a un mundo desconocido a través de una mirilla ..., *peep show*, *peep box* o *rare show*, los chinos lo llamaban *la yang p'ien* y los otomanos: *sanduk al-ajayid*, desde el siglo XV hasta el XIX, las *cajas maravillosas* se convirtieron en el principal espectáculo para satisfacer al ojo en su pulsión escópica de alcanzar a ver todo lo visible, hasta que fueron desplazadas por el pre-cine y el cine. De todo su exótico y rico repertorio solo un tema ha resistido el paso del tiempo: el erotismo. Actualmente un *Peep Show* es el alma del *Sex Shop*, sigue funcionando como un puro dispositivo óptico: un escenario circular interior, ocupado por la *stripper*, cercado por ventanas-miradores: la misma estructura básica de un *zootropo*. Cada mirón captando la instantánea desde su calculada pers-

pectiva. Se inserta la moneda y por un momento todo es visible pero, como en la “caja maravillosa” todo sucede en una realidad paralela, inaccesible. La pornografía como truco de prestidigitación. Una *caja maravillosa*, delimita dos espacios: de un lado encierra al objeto fascinante, del otro al sujeto fascinado, dos realidades rotas, *interrumpidas* por un mecanismo interruptor: la caja. Dos cuerpos están separados cuando entre ambos es posible descubrir un tercer cuerpo y, entre los tres: sujeto, objeto y caja (que une y separa) se concierta un todo. *Streaper-voyeur-peepshow*, como piezas de una misma *máquina soltera*.



La mirada impregna con su energía psíquica aquello que es visto, por el solo hecho de mirarlo. Freud llamaba *catexia* al fenómeno por el que un individuo se extiende y proyecta en los objetos que percibe intensamente. Un flechazo es una *catexia* muy común. En la *máquina maravillosa*, el objeto es investido anticipadamente de su halo seductor; y el efecto desencadena la causa: el deseo. En el *voyeur* también se genera la expectativa de una experiencia cumbre que el *peepshow* teatraliza en la hipervisualidad de su objeto de deseo, mostrado desde infinitos puntos de vista. El objeto de deseo puesto en el punto de mira y, al mismo tiempo para que la energía deseante nunca quede satisfecha, siempre dándonos la espalda. La representación que nunca sacia. “En

todo caso lo eterno es mucho más el vuelo de un vestido que una idea”, suspiraba W. Benjamín.

Condesa descalza, Venus de las pieles, Odalisca o *Streaper*, figuras sin rostro que nos dan la espalda. En la danza de la odalisca entreveamos los espasmos del látigo, de lo humano sometido al ritmo ineluctablemente del motor. Su movimiento se ensambla con el comportamiento pautado de la máquina y el ojo abducido en la mirilla, completando esta *mise en abyme*. A pesar de la simplicidad de esta mecánica, de su elemental visibilidad se desprende el sabor de una lograda metáfora de resonancias trágicas. *Espiar versus expiar*.



“La prueba de fuego” me traslada al concepto de “ordalía” en Simone Weil: “si alguna vez hemos tenido contacto con la belleza absolutamente auténtica y pura, entonces ya podemos aplicarla como un fuego contra nuestros estigmas”.

Este texto está repleto de guiños.



Imágenes:

Dieric Bouts: *La justicia del emperador Otón III*, díptico sobre tabla (1473-1475). Imagen en página 8.

Renato Bertelli: *Testa di Mussolini. Profilo continuo* (1975). Imagen en página 10.

Henri Zo: *Ilustración 38 de Nouvelles Impressions d'Afrique de Raymond Roussel* (1932). Imagen en página 14.

Ulisse Aldrovandi: Ilustración procedente del *Teatro de la naturaleza* de Ulisse Aldrovandi (1522-1605). Imagen en página 15.

James Tilly Matthews: *Air Loom* (1810). Imagen en página 16.

Francisco de Goya: *Tuti li mundi* (1803-1823). Imagen en página 17.

Kuleshov: *Efecto Kuleshov* (1922). Imagen en página 19.

Martin Alberts: *Peepshow*. Imagen en página 20.

Dieric Bouts: *La emperatriz en la hoguera*. Fragmento de *La justicia del emperador Otón III* (1473-1475). Imagen en página 20.

José de Ribera: Fragmentos elaborados a partir de una hoja de apuntes de la *Cartilla para aprender a dibvaxar* (1739-1801). Imagen en todas las páginas.

OBRAS



Prueba de fuego I. Mutoscopio. 80 x 40 x 55 cm. 2012





Prueba de fuego II. Proyector para escultura transparente. 41 x 23 x 80 cm. 2013







Prueba de fuego III. Proyector para escultura opaca. 28 x 48 x 41 cm. 2013





Prueba de fuego IV. Vistas de cada una de las 20 piezas que componen la serie













Prueba de fuego V. Zootropo. 36 x 26,5 x 27 cm. Imágenes de la obra quieta y en funcionamiento



Prueba de fuego V. Vistas de la escultura a través del zootropo.



Prueba de fuego VI. Estroboscopio. 32 x 30,5 x 27 cm. 2013. Imágenes de la obra quieta y en funcionamiento



Prueba de fuego VI. Vista de la escultura en el estroboscopio



Prueba de fuego VII. Zootropo. 36 x 26,5 x27 cm. 2013. Imágenes de la obra quieta y en funcionamiento



Prueba de fuego VII. Vistas de la escultura a través del zootropo.





Prueba de fuego VIII. Rodillo de silicona. 23,5 x 19 x 16 cm. 2013



Prueba de fuego IX. Friso de escayola. 20 x 580 x 5 cm. 2013 (Fragmentos en página actual y siguientes)











BIOGRAFÍAS





ALEGRÍA Y PIÑERO

Alegría Castillo Roses y José Antonio Sánchez Piñero, ambos licenciados en Bellas Artes en la Universidad de Granada, comienzan su trayectoria conjunta bajo el nombre Alegre y Piñero con la realización del monumento Homenaje a José Val del Omar, en el año 2009. Este proyecto basado en la idea de la escultura como cámara oscura, como máquina de mirar, es el punto de partida. Desde entonces continúan trabajando como colectivo en un único proyecto común basado en la experimentación, mediante procesos esencialmente escultóricos, con artilugios propios de los antecedentes del cine y la fotografía, creando sistemas y mecanismos ópticos que funcionan como medios de producción e interpretación de la imagen.

Sus investigaciones encuentran dos vías de desarrollo que se han ido desplegando de forma paralela: Por un lado en la creación de su propio proyecto artístico y cuyas obras han sido seleccionadas y premiadas en diversas convocatorias entre las que destacan la exposición Flora y Fauna en las jornadas de arte Scarpia, Distopías desencajadas y DESENCAJA del I.A.J., entre otras. Por otro lado, en la impartición de talleres y conferencias sobre Creación artística y artilugios ópticos, en los que además de continuar sus investigaciones, encuentran un lugar en el que compartir sus intuiciones y hallazgos en este ámbito.

www.encicloscopio.com

TRADUCCIONES /
TRANSLATIONS

SUBSTITUTION IN SACRIFICE

Between a look and what is seen

Víctor Borrego

It is a common fact that while dreaming it is impossible to stare at an object without it becoming something else or taking us somewhere else. As if sustained attention inevitably leads to a faltering perception and an opening to infinity that lingers beneath the static appearance of things.

All objects can be seen as a mystery with its own universe, a threshold, a step to another side. Alegría and Piñero have often experimented with optical inventions that enable us to get a glimpse of these subliminal worlds, quite literally “staring into the wound”. But in this case, it is about “putting your hand in the fire”, taking an oil painting as a reference on canvas from the 15th Century that forms part of the diptych called: “Justice of Emperor Otto III”, by the Dutch painter, Dieric Bouts. “The trial by fire” refers to the old *ordeals* or “judgements of

God” in which the innocence or guilt of a prisoner was proven by extreme torture in which only divine intervention could save them. Among the “ordeals by fire”, one of the most common ones was to hold a red hot iron; only someone who was innocent could survive this predicament without burning themselves and that is the theme of the painting.

In 1459, the town hall of Louvain, in the Flemish Brabant that is now Belgium, the Dutch painter Theodorik Romboutszoon, known as Dieric Bouts, recently appointed town painter, was asked to paint four allegorical paintings using justice as the theme. But the painter never managed to finish the assignment; he died suddenly while still working on the second painting, which had to be completed by another painter.

Bouts, who began as a loyal follower of the Van Eyck and Petrus Christus school, found his own style in later years, similar to the style of Rogier van der Weyden, characterised by the single use of light, attention to detail and depicting his actors by using thorough *tableau vivant* techniques, orchestrating postures and mechanical movements, like in a robot theatre; with a characteristic stillness in the expressions which has become known as: “Boutsian solemnity”.

The two paintings, which are currently housed in the Royal Museum of Fine Arts in Brussels, take the diptych form, and show two episodes of one story: on the left “the innocent party’s ordeal” and on the right “the trial of fire”; referring to the story of the miraculous trial presided over by Otto III. Fra Francesco Maria Guazzo explains it all in great detail in chapter 19 of the “Compendium Maleficarum” which talks about the “vulgar purgation by fire”. When Amula, Countess of Modena rejected the favours of the wife of Emperor Otto III, she wrongly accused him of having tried to seduce her and, when he refused to defend himself, he was convicted and decapitated. His widow, in an attempt to clear his name, literally put her hand in fire to prove the integrity of her deceased husband, submitting to the judgement of God: she took a red hot iron in her hand and was unharmed by it. The miracle convinced the emperor to such an extent that he had no choice but to give in to the demands of the countess: The empress had to receive her due punishment and burn at the stake.

The countess’ head is like the balancing point, she represents the emblem of justice: in one hand she holds the count’s head and in the other the burning

iron – an excessively light counterweight-. Her pain transforms into revenge and she demands that the empress be burned at the stake. We search for the slightest grimace of resentment in her impassive face. The vicious cycle of violence. Mythical reciprocity, alternation of innocence and guilt, acceptance and resistance, admission, compression, explosion and escape. Internal combustion engine: the empress burns with a passion – the count replies unmoved – out of spite, the empress has a burning desire to get her own back – the count accepts and he resigns himself to having his head chopped off – the widow burns with a desire for revenge – as cold as ice, she puts her hand in the fire and she does not burn - the empress burns at the stake and... back to the start again. Bouts introduces the scene of the fire, in the background behind the human figures; creating a time and spatial paradox as exactly the same frame of the painting is used in what would appear to be a large window but which could actually be an ingenious *trompe l’oeil*: a painting within a painting.

Although the theme of the painting may be stimulating, it does not have great significance in the A&P painting, what is really important is the mystery behind that “Boutsian solemnity” which is obvious in the expressionless and solemn face of the countess of Modena. Containment that artists sense to be loaded with transitoriness: “time felt in stillness”. Time that has stopped, latent and always about to overflow, implicit in all representations, which seems to be shown here in all its splendour. It is about finding the means of showing that latent movement, finding an unusual point of view that shows, as in an *anaphormism*, what is behind the image and what the image is trying to disguise, what the artists themselves call: “the phantom

expression". The first level of what is seen has to be overcome, the representation has to be exhausted, the sign centrifuged. Freud calls it "repetition impulse", a delirious mechanism that prevents any future movement, forcing one to retrace one's steps, perpetuating the moment.

Bouts' painting is the starting point for a penetrating analysis that leads to a group of paintings being made. The process is somewhat similar to Dali's *paranoiac-critical method*: first the image becomes delirious, generating spontaneous associations, enlargements, duplicities, caesuras and, then, from these phantasmal metamorphoses, emerges a strictly rational planning that leads to optical devices being constructed, capable of summing up that visionary world. Far from being a mere whim, the result delves into the hidden nature of the original image, leading to a chain of associations in which the spectator will feel he is involved.

So the "trial by fire" does not only refer to the theme of the painting but, above all, to the challenge of delving into the hidden aspects of the representation without getting burnt. The image itself is also subjected to a number of ordeals: decompositions, cuts, repetitions, deformations, twists. The same way as alchemists, when referring to their methods of transforming subject matter, talked metaphorically of the "torment of the metals" and represented them in their codices, to the letter, through martyrs that bore the most terrible torture impassively. In this case "the trial by fire" takes the image out of its silence: it makes it talk by submitting it to a new order of vision that has the involuntary participation of the spectator fascinated by the charm of the mechanisms put into effect. A certain

"Art" is required in the Lulian sense that technically creates a dialogue between the original scene and the observer, actively eliminating any distraction and reducing the image to its essential solitude by means of repetition or, as graphically indicated by Loyola, examination.

Novalis called it: *irritating*; and our senses: *irritable*. A feeling is basically an itch. Seeing the world as an ordeal: the red hot iron against the hand: the irritating becomes merged with the irritable in a deluded act of love. The *voluptuosity* as a force of cohesion described by the poet as "a pleasant and ennobled pain". Novalis invents a science for each feeling and, as a poet, his feelings are numerous and varied. "Everything should be arranged in an encyclopaedia" or: *pondered over*, in great detail, reiterated. In his visionary theory on knowledge, Novalis defended the authenticity of incompleteness of experience with the need to disrupt the perceptive details to see more; he even suggested an *anthroposcopy* as a science of uncertain instruments, "weak machines" that better suit the mystery of existence through their imprecisions. In this same vein he imagined: *Phantomacy*, *synonymism* (concerning different levels of similarity) *infiniteness*, *macrology* and *micrology* (concerning compulsive attention towards things large and small). The lack of purpose of these sciences, their trivial determination, their disinterest towards that which is pragmatic, makes them a kind of multiple allegory, a kind of pretext that fits into any form of knowledge; like those modules used in design that can be joined together on any of their sides. If we understand that all optics and catoptrics are above all a distortion of reality, in the case of A&P this distortion reveals hidden truths.

The question is how to place the observer in front of the object, eliminate any distractions, until the image is reduced to its essential solitude. A method which enables a series of similar phases to be differentiated which Barthes discovers in Sade's literature: 1st Split up the object into separate parts, atomising it (the position as a minimum unit), 2nd articulate these parts through a combinative procedure (until a figure is achieved), 3rd arrange and submit to a strict meter (the vision machine: the scene), 4th dramatise it – "to dramatise is not to adorn the representation, it is to make the language unlimited" – through insisting upon a metonymic absorbed artefact (the "solitary machine": the looped episode). "The scene is underway, the picture is positioned" – says the divine Marquis. In the middle of the 1950s, Michel Carrouges published "Les Machines Célibataires", defining a concept with an onanistic mechanism which could be applied to a large portion of post- Duchampian artistic productions. In the "solitary machines" the energy circulates in a close circuit, following strict guidelines that delimit the disciplinary field. It is limited to adopting specific mechanical figures to simulate its condition of machine, although the purpose of its operation is simply to operate. "Never-ending purpose" which was Kant's definition of "art".

In the working of a machine the longing for a coherent reality becomes tangible. The machine in operation provokes an instinctive elation in the observer: It works! As if what was being confirmed was that the entire universe worked. The spectator feels part of the success: It works" like when someone laughs at a joke, they are in a way making it their own: It works" insofar as they feel part of

the mechanism which they accidentally complete with their excited presence; being a part and object, a character trapped in the actual illusion they are witnessing.

In any catastrophe, flood, or "trial by fire"...the possibility of the providential appearance of a "Noah's Ark" is projected, an out of this world, a box of delights which like a symbolic seed concentrates and offers its shelter to the universe. In each decisive circumstance, time seems to stand still and shows its essential plasticity, its capacity to turn inside out, in this sort of perpetual delay that defines the true legend. If we can look from outside into the interior of this suspended time, we will see somewhat elatedly that in the middle there is a beating heart. As if the actual soul of what is still is a frenetic engine against time.

In the Sema ritual, the whirling dervishes spin around with their arms extended, in a motionless movement, as if, through their dance, time had stopped. In fact, when watching from outside, one can imagine a build up of an intense stillness on their axis; the rest of the world is spinning and the *dervish* is the only one that remains in the centre. Everything on one point; it is the same *coincidentia oppositorum* between the infinite and the finite of an *ad infinitum* divisible distance and, while infinite, never saved, between Achilles "the light-footed one" and the phlegmatic turtle, in Zenon's paradox. The unresolved problem of that which is continuous and of the relationships between space, time and movement. Achilles cannot beat the turtle, even though he overtakes it. This is the story of the one condemned to death who was told he would be executed on the day he was least expecting it

and with this statement we determine that this can never happen, but it does. The non-contradiction between the motionless earth and the centre of creation and the reproach of the innocent/guilty Galileo after his humiliating abjuration: “and yet it moves”. The reality seen in slow motion which we have become accustomed to with film’s slow cameras. The red frames, like black holes, of the end of “*Arrebato*”; a never-ending ending”.

A&P turn to the revealing power of a simple copy by hand of a form of trapping moments and light variations, enough for a new universe to emerge from them. Thus, the red hot iron turns into a cylindrical stamp that prints infinite versions never alike, or the figure of the widow kneeling down in the centre of a circle of nobles, turns into a triple odalisque which the *zoetrope* or the *strobe light* force to turn, in a *tactile vision* of erotic valdelomarianas. They call it: “defeating the image” and in fact the countess, who comes out of the trial of fire victorious, now humbles herself, diverted from here cold axle, and burns completely converted into a fluctuating flame. Her hypnotised expression also comes from her silence, showing her pent up emotions, like a true “open book” that the *philoscopy* enables us to read.

Rembrandt studied the characteristic “tone” of the person portrayed as a sum of micro-expressions, superimposing a collage of sometimes contradictory shades of expression in a single expression. This way he was able to capture the entire complexity of a person in a still image, like concentrating the entire storyline of a film into a single frame. The contemplation of any of his portraits, apparently motionless, provokes a disconcerting impression of movement. The faces seem to have a life of their

own. Life given to them by the movement itself of the person contemplating it while trying to organise their feelings. The image is imposing a dynamic action in the eye of who is looking at it.

In mineralogy, the fact that a mineral is modified so its internal composition and structure transforms completely while still maintaining the same exterior is called pseudomorphism. When this concept is applied to images, the *decorative pseudomorphism* theory arises: The continuous copy of the same motif can generate an image that is apparently similar but with a different content. Copying a portrait freehand and then copying the copy of the portrait over and over again, 480 times, is a way of travelling from the original face towards all possible faces and from the possible *faces* to impossible *monsters*. Repetition is not just more of the same, on the contrary: it opens a path to that which is different. The strange stillness provoked by repetition is unbearable for the mind; it causes a kind of internal twisting, like baking in one’s own sauce, shuddering towards something monstrous.

Beauteous or monstrous. Similar sounding words with very different meanings. *Homophones* that the great Raymond Roussel used when writing his novels; inventing a story that covered the open distance between his differences. Making a space habitable that separates and object from its double. We will go back over this idea of a proliferating emptiness between similar and similar; although going back is never returning to the same place, which is perhaps no longer the same. *Tropological* spaces that reveal movements in the apparent continuity of the discourse. Life in folds. What, between lines, can be read.

The encyclopaedia illustrator Henri Zo, mechanically following the instructions given by Roussel, imagines and draws: “a man sitting at a table with a book placed vertically: he is separating two pages without a break to read a section”.

Tactile vision. Vibrations of the light. Pressure variations that is needed by touch in order to feel. Essential discontinuity so there is a perception; the eye’s dimple must be refreshed before returning to the warmth of the image. The strobe-like effect not only provokes an illusion of continuity between frames on their own, it also favours the creation of a disturbing and supernatural atmosphere – think of Lynch’s flashing lights in his films that always precede a visionary apparition-.

The Duke Paul Atreides also went through the trial of fire before departing to planet Arrakis. His extraordinary self-control enabled him to resist the terrifying box under the lethal threat of the *gom jabbar*. But this is another film, merely an association of ideas: Hand in fire, flashing lights, blinking, Lynch... Just another example of Kafkaesque ordeal: The great magician Robert Houdin was commissioned by the Marquis of Escalopier to build a trap-machine; a beautiful box that indelibly marked anyone who tried to open it; as it had railings with sharp spikes that pierced a pillow impregnated with silver nitrate that tattooed the word “thief” on the hands of the wretched person who tried to open it.

“*Nullus ordo, nada cognito*”: *Il teatro della natura* by Ulisse Aldrovandi, the museum becomes a theatre or how to make a grammar of possible forms explicit.

The Fiji mermaid, the Thai twins Chang and Eng, the beautiful and promiscuous Siamese twins Violet y Daisy Milton, Johnny Eck, “the half man”, Prince Randian, known as “the snake man”, Lionel “the lion-faced man”, Maggie “the last aztec”, Lady Olga or “the bearded woman”, Martha Morris, “the beauty with no arms”, Josephine Joseph, “the hermaphrodite”, Koo-koo, “the bird girl”, Pete Robinson, “the living skeleton” and his wife Bunny Smith, “the obese woman”, Joseph Merrick, “the elephant man”, Marian, “the giant Amazon queen”, in the silver suit of armor scene in the Babil and Bijou play, Julia Pastrana “the gorilla woman”, Krao Krao known as “the missing link”, Francis Flynn, the smallest human being in the world... Fairground attractions, utopias and peculiarities, extraordinary events, circus huts, rooms full of wonder, rooms full of strange objects, prodigious music, miracles, marvels, inventions and junk, underground libraries, fabulous animals, cryptic paradoxes, ancestral games, oriental fantasies, talking heads, ghosts and fairies, tricks, optical abominations, magical lanterns, monstrous prosthesis, exotic artefacts, robots, stage machinery and admirable machines, abracadabra and magical art... the spectator watches this exhibition of atrocities with a mixed feeling of regaining a naive conscience and facing, in a tranquilising edge, the personification of his own ghosts: his radical otherness. In that which is monstrous we recognise the incarnation of our own repressed passions in a horrified yet delightful manner.

The young and fabulous psychoanalyst Viktor Tausk wrote in 1919 an essay called: “On the origins of the *influencing machine*”, based on his observations regarding a type of delirium that

occurs in patients with schizophrenia that believe they are being followed and controlled by specific *influencing machines*. The *influencing machine* looks like and behaves like a *box of delights* that makes the victim face certain images, as a magical lantern would. Images that condition behaviour, thoughts and desires, causing erections, ejaculation and orgasms, not without suffering. This essay inspired some science fiction authors to imagine arguments that, in some cases, were taken to that other influencing machine, film. Among the examples presented by Tausk, that of James Tilly Matthews, a writer and artist, is perhaps the most spectacular. Matthews (1770-1815), was one of the first clinical cases of schizophrenia that was fully documented, he described and drew in great detail his own *influencing machine: the Air Loom*.

When the function of a basic image is marvellous, there is a double spell: that of the effect that is manifested and that of the evidence of the mechanism that causes it. The amazement intensifies through the fact of understanding the imaginary nature of what is happening and at the same time not being able to stop it happening. Like in an optical illusion: we know the lines are the same but we keep seeing them differently. The absence of a trick questions the reliability of our own understanding mechanisms: it is a *trial of fire* for the mind.

On the other hand there is the poverty of the machines, where nothing is left over, where everything is governed by the maximum economy of effort. From the basic machine in which its organic nature with the body that manipulates it is still recognisable, for example: a hammer; even the sophisticated machine which it forms no

longer informs of the function and like magic, it seems to be useless to try to guess a mechanism for which there are no longer visible signs. In the basic machine the shape is comprehensible and by simply g at it, its working mechanism can be sensed, even if this is just imaginary; we do not need to start it, we simply have to look at it. An image could also be considered, in this sense, a basic machine that is activated when it comes into contact with the imagination. They are not intelligent machines that make themselves or converging technologies that take the best of everything to create a hybrid of a disturbing efficiency. On the contrary, here technology adapts to its own limitations, it allows there to be squeaks and spaces, because it is from this imbalance that comes its effective transmission of the truth; like an unfinished drawing, a failed action or a stutter...

Dubuffet defended the uncertain condition of a work of art, the poorer and the clumsier it is "the better water will flow between the paintings". The wonder of floating on a raft is more tangible than the comfort of a cabin. An effect of Georges Méliès allows us to experience his clear impossibility, he submits to the same laws of reality in which we live and that is exactly what makes him valuable; his non-conformist power affects our own world. In the hyperrealist social effect of big film productions and video games, everything is possible; there is no room for amazement, things happen in a parallel universe without restrictions; too far away from our lives. Nothing to learn.

The profile eye, on its own, perpetuated from the old etchings to the modern physics manuals, to recreate the position of the observer in a system.

The eye-witness that in the last instance, verifies the reason of science, that which must be trapped and incorporated so the machine has autonomous operation. From the complex avalanche of visual stimuli, the eye only chooses a few objects on which to focus its activity. That which is psychovisual refers to the psychological motivations that lie beneath this type of visual discrimination. A good psychovisual trap must be able to attract the psycho-look though a type of lure that is hard to resist. Thus turning to that which is amazing, erotic or violent in what is wrongly called the media. Once the eye is situated exactly where we want it to be (“spyhole”), the spectator loses his autonomy as subject and becomes the object of consumption and he becomes the spectacle himself.

In 1910, the Czech psychologist Max Wertheimer was going by train to Frankfurt; something must have caught his eye, probably the monotonous passing of a row of posts through the window, when he reached the station he ran to buy a stroboscope as a toy. In the hotel, he noticed that when two lines close to one another with a specific interval were lit up, it seems like a single line of movement. An apparent movement that he calls “phi” (Φ), sensing the importance of the *phisis* in the psychophysical nature of perception. For two years he tried to resolve the *phi* enigma and finally he published an article: “Experimental studies on the perception of *apparent movement*”, leading to a new branch of psychology known since then as *Gestalt*. With the *Tachiscopy*, a stroboscope that enabled microsecond shutter speeds, he managed to determine an interval of 56 ms between every two stimuli to provoke the perfect *phi* phenomenon. But, what happens in the empty space between two stimuli?, in this perception limbo was the base for the experiment with *subliminal images*.

Wertheimer’s theses were systematised by Kohler in the form of psychophysical axioms: the famous *Gestalt* laws. But Kohler took things even further: the possibility of an isomorphism between the perception process structures and the physical structures that make up the actual perception mechanism, something that Democritus already sensed: “the movement of atoms and molecules of the brain are not basically different to the thoughts and feelings they produce”. Or as Groddeck believed: “A look makes the eye”. So in a physical world, the way in which we perceive it and the structure of our organs, share the same fragmented, amalgamated form. Kohler encouraged philosophers to take an interest in the brain’s molecular activity: “vision and its cortex are isomorphisms”. We see what we are, we are what we see. Only that which is similar knows that which is similar. In the words of Al-Hallâj: “the eye with which you see me is the eye with which I see you”.

We process, we perceive, we feel in autonomous feeling units that, like cards in a pack, come together in the shape of convincing stories. Our ways of understanding are based on these instant connections that we establish to save the caesuras between the different data, experimenting the illusion of a single flow, based on the unfounded premise of an indivisible time and space. Differences are omitted; similarities are exaggerated, in a round off in which remains are like gold dust in the hands of a magician. Minkowski (1975): “the specific form of an insane idea is simply a thought’s attempt, that has remained intact, to establish a logical link between the stones of a building in ruins”. The processing treatment of digital images, can compress visual information thanks to the perceptive

phenomenon known as: *psychovisual redundancy* (as with jpeg formats). The method basically consists in reducing an image to its minimum *gestalt*, to those essential visual feelings that the mind needs to build a coherent perception.

This is the mechanism on which “seped rnaidieg” systems are based; we do not need to see everything, we simply need to recognize a few stimuli for the mind to rebuild and arrange the entire text: the order is not important; the only important thing is to maintain the first and last letters.

7H3 MIND 3NSUR35 7H3 C0H3R3NC3 0F 7H3
FR46M3N73D 53NS47I0NS, FILLIN6 IN 5P4C3S,
0MI77IN6 DUPLICI7I35 4ND CORR3C7IN6
3RR0R5.

P4YIN6 4773N7I0N 7O 7HE 6L0B4L 53NS3,
17 M4K35 CONTINU0U5 FORM4L D3CI5I0N5
B453D 0N TH3 R3C06N170N 0F 5IMILAR17I35
4ND DIFF3R3NC35 B37W33N 7H3 V4RIOU5
P4R75 7H4T C4N L3AD 7O A G00D C0N7INUI7Y
B3IN6 FORM3D

The construction of a text, insofar as texture, may have an element of isomorphism with that which it enfolds; like a second skin, like a tailor-made suit. The text does not cease to be a cross over of voices suspended over a silent space, a permeable canvas. Imagine a sackcloth with its texture and warp: Arguments and knots outlining a net that seems to form a body made out of the alternation of emptiness and the threads that define it. An accumulation of isolated fragments, which the perceptive automatism completes in its gaps with that vague and neutral material of that

which is imaginary, like the cement that holds up our construction of the experience. A spontaneous search for sense that induces the observer to fill those loopholes himself (or maybe: “with himself”) becoming an accidental part of the work. Thus the fascination and unconscious feeling that our sustained attention is the secret force that activates the device. Like a veil that is barely drawn revealing the background of the unsuspecting face that looks through it, believing itself to be covered. A mimetic text could be outlined, with that same intermittence, an invisible text, that does not interpret or guide. A collection of unrelated paragraphs that define their object, by approximation, without reaching it in any case. Expressing oneself firmly although inevitably showing signs of contradictions or precisely because of that. With the unemotional face of the countess, with all faith now placed in the *Kuleshov effect*: Iván Mozzhujin and a plate of soup, Iván Mozzhujin and a coffin, Iván Mozzhujin and a woman on a divan; one image next to another that makes the spectator build an emotional coherence between them.

I know that, if I want to be loyal to what I see, that mosaic sensation cannot get lost in the linearity of a story like he who imposes a script that progresses letter by letter, with its beginning, elaboration and end. I am going to try to avoid conjunctions. That the beginning does not differ from the end, that the discourse, instead of progressing, moves in a circle. That the form of the discourse is the form of that which is being discoursed. *Dis-course* means: “running to and from”. Following Goethe’s advice: “in order to reach the infinite, you have to cover all the finite paths” Only with sufficiently agile attention can the changing nature of objects be studied. I therefore place the details on the table, like pieces of a puzzle,

allowing myself to be guided by the composition and the form rather than the sense...

The mechanism could not be simpler: a closed box and the possibility of looking into an unknown world through a peephole... *peep show, peep box or rare show*, the Chinese called it *yang p'ien* and the Ottomans: *sanduk al-ajayid*, since the 15th Century until the 19th Century, the *boxes of delights* became the main entertainment for the eye in its scopic drive to see all that was visible, until they were replaced by pre-cinema and cinema. Of all its exotic and rich repertoire, only one theme has stood the test of time: eroticism. Today a *Peep Show* is the soul of the *Sex Shop*, it still operates as a purely optical device: An interior round stage, occupied by a stripper, surrounded by windows-viewers: the same basic structure as a *zoetrope*. Each viewer captures the image from his calculated perspective. A coin is inserted and for a moment everything is visible but, as with the "box of delights", it all takes place in a parallel, inaccessible reality. Pornography as a prestidigitation trick. A *box of delights*, outlines two areas: on the one side it encloses the fascinating object, on the other the fascinated individual, two broken realities, interrupted by an interrupting mechanism: the box. Two bodies are separated when between them it is possible to discover a third body and, between the three: individual, object and box (that joins and separates) is a whole. *Stripper-voyeur-peepshow*, like parts of the same *single machine*.

The look impregnates with its psychic energy that which is seen, by simply looking at it. Freud called the phenomenon by which an individual extends himself and projects on objects he perceives

intensely, *cathexis* Love at first sight is a very common *cathexis*. In the *box of delights*, the object is invested in advance by its seductive halo; and the effect triggers the cause: desire. In the *voyeur* the expectation of a peak experience is also generated which the *peepshow* dramatizes in the hypervisuality of its object of desire, showing infinite points of view. The object of desire spotlighted and at the same time so that the desiring energy is never fulfilled, always turning its back on us. The representation that never satisfies. "In any case a flowing dress is much more eternal than an idea", said W. Benjamin.

A barefoot Countess, Venus in furs, Odalisque or *stripper*, figures without faces that turn their backs on us.

In the Odalisque dance we can make out the spasms of the whip, the human subjected to the merciless rhythm of the engine. The movements join together with the deliberate behaviour of the machine and the abducted eye in the peephole watching this *mise en abyme*. Despite the simplicity of this mechanism, from its basic visibility comes a taste of a successful metaphor of tragic consequences. *Spying versus expiating*.

"The trial by fire" takes me to the concept of "ordeal" in Simone Weil: "if we have ever had contact with the purest and most authentic beauty, we can then apply it like a fire against our stigmas"

This text is full of irony.

Images in order of appearance in the Spanish text:

Dieric Bouts: *Justice of Emperor Otto III* (1473-1475).

Renato Bertelli: Testa di Mussolini. Profilo continuo (1975).

Ulisse Aldrovandi: *Il teatro della natura* (1522-1605).

Henri Zo : Ilustración 38 de *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (1932).

James Tilly Matthews: *Air Loom* (1810).

Francisco de Goya: *Tuti li mundi* (1803-1823).

Kuleshov: *Kuleshov effect* (1922).

Martin Alberts: *Peepshow*.

Dieric Bouts: *The emperess at the stake*. Fragment of *Justice of Emperor Otto III* (1473-1475).

José de Ribera: *Study of eyes for drawing cards* (1739-1801).

BIOGRAPHIES



ALEGRÍA Y PIÑERO

Alegría Castillo Roses and José Antonio Sánchez Piñero, both graduates in Fine Arts from the University of Granada, began their artistic partnership in 2009 under the name *Alegría y Piñero* with the creation of the monument *Homenaje a José Val del Omar*. This project, based on the idea of sculpture as a camera obscura, as a viewing machine, was the starting point. Since then that have continued to work together on a single shared vision based on experimentation using essentially sculpture-related processes, with devices from the early days of film and photography, creating optical mechanisms that function as a means of producing and interpreting images.

Their research has led them down two development paths that have been rolled out in parallel: on the one hand, creating their own artistic project whose pieces have been selected for and obtained awards in various competitions, most notably the *Flora y Fauna* exhibition and art conferences such as *Scarpia*, *Distopías desencajadas* and *DESENCAJA* of the I.A.J., to name just a few. On the other hand, their work has also led to teaching workshops and giving seminars on *Creación artística y artilugios ópticos* (“Artistic creation and optical devices”) where, in addition to continuing their research, they have found a space to share their intuitions and discoveries in this field.

www.encicloscopio.com



ISBN 978-84-9989-160-5



9 788499 591605