

SUEÑO DEL OBSERVADOR

Lourdes de la Villa Liso

PROIEKTUAREN EKOIZPENA | PRODUCCIÓN DEL PROYECTO | PRODUCTION OF THE PROJECT



LANKIDETZA | COLABORA | COLLABORATES



ERAKUSKETAK | EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

REKALDE ARETOKO KABINETE ABSTRAKTUA. BARRIEK 2014 PROGRAMA |
EL GABINETE ABSTRACTO DE SALA REKALDE, PROGRAMA BARRIEK 2014 |
THE ABSTRACT CABINET OF SALA REKALDE. BARRIEK 2015 PROGRAMME

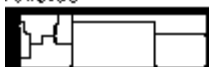
PORTALEA. ERAKUZKETA GELA | SALA DE EXPOSICIONES | SHOWROOM
DIÁLOGOS (VOL. 1)

ZUZENDARIA | DIRECCIÓN | DIRECTOR

ALICIA FERNÁNDEZ LÓPEZ

EKOIZPENA | PRODUCCIÓN | PRODUCTION

rekalde



KOORDINAZIOA | COORDINACIÓN | COORDINATION

PILAR MUR, ODONA SÁNCHEZ

HEZKUNTZA | EDUCACIÓN | EDUCATION

EZTIZEN ESESUMAGA

ARETOKO ARRETA | ATENCIÓN EN SALA | ROOM CARE

AINHOA ORTEGA

MUNTAIA TEKNIKOA | MONTAJE TÉCNICO | INSTALLATION

GIROA

ASEGURUA | SEGURO | INSURANCE

HELVETIA

GARRAIOA | TRANSPORTE | TRANSPORT

SAN ROQUE

EKOIZPENA | PRODUCCIÓN | PRODUCTION

PORTALEA. EIBARKO UDALA

IZASKUN ETXEBARRIA MADINABEITIA

KOMISARIOA | COMISARIA | CURATOR

IZASKUN ETXEBARRIA MADINABEITIA

ARETOKO ARRETA | ATENCIÓN EN SALA | ROOM CARE

ANA ORMAETXEA

MUNTAIA TEKNIKOA | MONTAJE TÉCNICO | INSTALLATION

RAFAEL TORMO I CUENCA

LOURDES DE LA VILLA LISO

GARRAIOA | TRANSPORTE | TRANSPORT

TOURLINE EIBAR

ARGITALPENA | PUBLICACIÓN | PUBLICATION

BABESA | PATROCINIO | SPONSORSHIP



TEXTUAK | TEXTOS | TEXTS

LOURDES DE LA VILLA LISO

FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

IZASKUN ETXEBARRIA MADINABEITIA

DISEINU GRAFIKOA | DISEÑO GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN

LOURDES DE LA VILLA LISO

ARGAZKIAK | FOTOGRAFÍA | PHOTOGRAPHY

LOURDES DE LA VILLA LISO

Pp. 22 y 32, ARRIBA Y CENTRO: EZTISEN ESESUMAGA

Pp. 36, 48 y 49 ARRIBA: PILAR VALDIVIESO

ITZULPENGINTZA | TRADUCCIONES | TRANSLATIONS

HORI-HORI

INPRIMAKETA | IMPRESIÓN | PRINTING

GRAFILUR

TESTU ETA ARGAZKIEN ©A, EGILEAK | © DE LOS TEXTOS Y FOTOGRAFÍAS, LOS AUTORES | © OF THE ARTICLES AND PHOTOGRAPHIES: THEIR AUTHORS

ARTELANAREN ©A, ARTISTAK | © DE LAS OBRAS, LOS ARTISTAS | © OF THE WORKS: THE ARTISTS

ISBN: 978-84-606-6624-0

LG/DL: BI-453-2015

EZKERRONAK | AGRADECIMIENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

IKER SERRANO, AMAIA GRACIA, IANIRE SAGASTI, MARIANO BLANCO, TXENTE ARRETxea, JON BILBAO, PILAR VALDIVIESO, JUAN ZAPATER, FAMILIA MARTÍNEZ DE LA VILLA, FERNANDO ZAMORA, ALEJANDRA RÍOS, MARCO ANTONIO ALBARRÁN, IZASKUN ETXEBARRIA, AITOR ARAKISTAIN, JAVIER DE LA VILLA, ISMAEL DE LA VILLA, CRISTINA LISO, JOSE MARIA DE LA VILLA, RAFAEL TORMO I CUENCA

<i>SUEÑO DEL OBSERVADOR</i>	8
LOURDES DE LA VILLA LISO	
<i>ENTRE IMAGINACIÓN Y MIRADA: LOS MUNDOS PICTÓRICOS DE LOURDES DE LA VILLA</i>	16
FERNANDO ZAMORA ÁGUILA	
<i>EL PROYECTO. PROCESO DE TRABAJO</i>	36
LOURDES DE LA VILLA	
<i>IDEA</i>	38
<i>PLANTEAMIENTO</i>	42
<i>ENSAYO</i>	46
<i>REALIZACIÓN</i>	52
<i>DIÁLOGOS (VOL. 1)</i>	62
<i>VER Y RECORDAR</i>	
IZASKUN ETXEBARRIA MADINABEITIA	
LA EXPOSICIÓN	98
OBRA	119
GLOSARIO	146
PREGUNTAS	148
ENGLISH TEXTS	154

12	<i>BEHATZAILEAREN AMETSA</i> LOURDES DE LA VILLA LISO
26	<i>IRUDIMENAREN ETA BEGIRADAREN ARTEAN: LOURDES DE LA VILLAREN MUNDU PIKTORIKOAK</i> FERNANDO ZAMORA ÁGUILA
36	<i>PROIEKTUA. LAN-PROZESUA</i> LOURDES DE LA VILLA
40	<i>IDEIA</i>
44	<i>PLANGINTZA</i>
48	<i>SAIOA</i>
56	<i>NOLA EGIN NUEN?</i>
76	<i>ELKARRIZKETAK (1.BOL)</i> <i>IKUSI ETA GOGORATU</i> IZASKUN ETXEBARRIA MADINABEITIA
98	ERAKUSKETA
119	LANAK
150	GLOSARIOA
152	GALDERAK
154	ENGLISH TEXTS



SUEÑO DEL OBSERVADOR
LOURDES DE LA VILLA LISO

Sueño del observador es un planteamiento plástico que busca considerar un problema de orden visual. La base de este problema está en que nuestro cerebro no distingue entre ver y recordar. Se ha comprobado desde la neurociencia que en ambos procesos se activan las mismas áreas cerebrales. Pero en términos de nuestro funcionamiento psíquico ¿qué consecuencias tiene esta indistinción? Lo cierto es que ningún esfuerzo nos permitiría recuperar para la consciencia lo que nuestro sistema visual resuelve inconscientemente¹. De hecho si hemos evolucionado así, debe ser porque como explica el ciberneta Heinz von Foerster, para cualquier organismo viviente capaz de percepción y de cognición es mucho más económica una memoria “sin tiempo”². Esta manera de evolucionar sería lo que ha convertido a la visión humana en multifuncional. Pero también sería lo que ha traído consigo la ambigüedad en muchas circunstancias ya que está en nosotros el construir el significado de lo que vemos; no es solamente que podamos hacerlo o no, es que el significado es mutable.

Sin embargo nada nos impide imaginar que hubo un tiempo en el que existió una memoria visual que venía a constituir un registro “*isomorfo al flujo temporal de los eventos*”³ y en el que por tanto no existía aún la figura de un observador como tal, porque el observador era el propio organismo viviente. Y el sentido visual constituía el sentido captado del mundo, el sentido que el organismo se fabricaba del entorno con el cual era uno.

Desde esa perspectiva cabe preguntarse cómo es que en nuestras circunstancias actuales sabemos que lo que vemos está presente aquí y ahora. Pero presente no en la eternidad fuera del tiempo, sino insertado en nuestro devenir. El sentido visual como sentido captado del mundo, se instaló hace mucho en nuestros cerebros transformándose en un sistema de complejidad creciente. Pero para nuestro funcionamiento cerebral hay algo que no cambia a lo largo de esta evolución. Se diría que es el lenguaje de nuestro sistema nervioso el que se produce fuera del fluir del tiempo. Fluir que en rigor no es más que “*una abstracción de última instancia*”⁴ que no nos transmite ninguna información.

1 David Marr ejemplifica en su libro “*Vision*” esta imposibilidad de percibir lo que hace nuestro sistema visual sino solo la descripción a la que da lugar. MARR, David, *Vision*, San Francisco, Free-man, 1982, p. 74

2 FOERSTER, Heinz von, “Tempo e memoria”, in *Sistemi che osservano*, Roma, Astrolabio, 1987, p. 70 [Ed. or.: *Observing systems*, Seaside, Intersystems Publications, 1982]

3 *Ibid.*

4 *Ibid.* p. 72

Sin duda porque somos algo más que un observador somos capaces de distinguir entre ver y recordar independientemente de lo que suceda en nuestra materia gris. Pero como observadores la realidad es un sueño que construimos en cada momento por el hecho de que nos hacemos preguntas, y así vamos siendo capaces de percibir aspectos nuevos del mundo. Digamos que de esta manera ha logrado la evolución hacer del proceso visual un evento consciente. Una forma de reflexionar sin palabras recurriendo directamente al lenguaje de nuestro sistema nervioso. El observador que, podemos imaginar, un día fue el propio organismo viviente en perfecta simbiosis con su entorno, se ha transformado en una figura inmaterial de la que físicamente no queda más que un pasado alojado bajo nuestro cráneo. A la puerta de ese pasado llamamos cada vez que hacemos un uso intelectual de nuestro sentido visual. No hace falta ser artista visual para ello, pero los artistas nos vemos obligados a este uso exclusivo cada vez que creamos una representación. La consecuencia de la evolución para quienes trabajamos utilizando como recurso intelectual básico nuestro sentido visual, es que nos sitúa frente a nuestro lenguaje, frente a nuestro modo de comunicar, como un observador no involucrado con lo que ve. Una situación paradójica que deshacemos “haciendo” imágenes. Por eso, aún a sabiendas de que es fruto de una deformación profesional por haber usado más de lo recomendable una parte de mi cerebro en detrimento de otras, y en consecuencia haber hecho más compleja esa parte que otras, y como resultado, haberme vuelto una inconsciente en un sentido, considero que cuando vemos también estamos haciendo una imagen. Sólo que el soporte donde creamos su representación es la superficie física del mundo.

Así entendido, el sentido visual es un pasado no histórico que desdibuja nuestra historia individual, que podemos encontrar en todo aquello llamado cerebro y al que podemos volver. *Sueño del observador* ha sido una manera de despejar esta memoria como se despeja una incógnita matemática. La forma visual obtenida me envía a otras preguntas. Porque es como un decorado desierto; le faltan los personajes. Le falta el tiempo. Aunque lo que llamamos tiempo no sea más que, conviniendo con von Foerster, “*un producto secundario de nuestra memoria*”⁵

5 *Ibíd.* p. 73



BEHATZAILEAREN AMETSA
LOURDES DE LA VILLA LISO

Behatzailearen ametsa ikusizko arazo batez hausnarraraztea helburu duen planteamendu plastikoa da. Arazo honen oinarria da gure garunak ez duela ikusi eta gogoratzearen artean desberdintzen. Neurozientziak egiaztatu du bi prozesu horietan garunaren eremu berak aktibatzen direla. Baina, gure funtzionamendu psikikoari dagokionez, zer ondorio dakartza bereizezintasun horrek? Esfortzu baten bidez ere ezingo genuke ikusizko sistemak inkontzienteki ebazten duena kontzientziarako berreskuratu¹. Hain zuzen ere, horrela eboluzionatu badugu, ziurrenik izango da, Heinz von Foerster zibernetistak azaltzen duenez, kogniziorako eta pertzepziorako gai den edozein organismo bizidunentzat ekonomikoagoa delako “denborarik gabeko” memoria². Eboluzionatzeko modu hori izango litzateke giza ikusmena funtzio anitzeko bilakatu duena. Baina, halaber, eboluzionatzeko modu hori izango litzateke gertakari askotan anbiguotasuna ekarri duena; izan ere, gure esku dago ikusten dugunaren esanahia eratzea, ez bakarrik egin ahal izatea edo ezin izatea; esanahia bera aldakorra da.

Hala ere, ezerk ez digu eragozten pentsatzea garai batean “*ekitaldien denbora fluxuaren isomorfoa*”³ zen erregistroa eratzen zuen ikusizko memoria bat egon zela eta, beraz, oraindik behatzailearen beraren irudia ez zegoela, behatzailea organismo biziduna bera zelako. Eta ikusizko zentzumenak atzemandako munduaren zentzua ematen zuen, organismoak ingurunearen gainean eratzen zuen zentzua, organismoa eta ingurunea bat zirela.

Ikuspegi horretatik, geure buruari galde diezaiokegu nola izan litekeen gure gaur egungo egoeretan jakitea ikusten duguna hemen eta orain dagoela presente. Baina presente esatean, gure bilakaeran txertatuta esan nahi dut, ez eternitatean denboratik kanpora. Ikusizko zentzumenak, atzemandako munduaren zentzu gisa, gure garunetan duela asko ezarri zen, eta konplexutasun handiko sistema bilakatu zen. Baina gure garunaren funtzionamendurako, bilakaera honetan zehar aldatzen ez den zerbait dago. Gure nerbio sistemaren hizkuntza dela esango nuke denboraren joanetik kanpora gertatzen dena. Denboraren joana, “*azken batean abstrakzioa*”⁴ baino ez dena, informaziorik ematen ez diguna.

1 David Marr-ek, “Vision” liburuan, gure ikusizko sistemak egiten duena antzemateko ezintasuna eta bakarrik deskribapena antzemateko ahalmena adibidez erakusten du. MARR, David, *Vision*, San Francisco, Freeman, 1982, 74. or.

2 FOERSTER, Heinz von, “Tempo e memoria”, in *Sistemi che osservano*, Roma, Astrolabio, 1987, 70. or. [Ed. or.: *Observing systems*, Seaside, Intersystems Publications, 1982]

3 Ibid.

4 Ibid. 72. or.

Zalantzarik gabe, behatzaile baino gehiago garelako gara gai ikusi eta gogoratu artean bereizteko, gure gai grisean gertatzen dena gorabehera. Baina, behatzaile garen aldetik, errealitatea une bakoitzean eraikitzen dugun ametsa da, geure buruari galderak egiten dizkiogulako, eta, horrela, gai gara munduaren alderdi berriak antzemateko. Esan liteke horrela lortu duela bilakaerak ikusizko prozesua gertakari kontziente izatea. Hitzik gabe, zuzenean gure nerbio sistemaren hizkuntzara joaz hausnartzeko modua. Imajina dezakegun behatzailea, behin, organismo biziduna bera izan zen bere ingurunearekin sinbiosian, figura materiagabe bilakatu da, eta fisikoki gure garezurraren azpian geratu den lehenaldia baino ez da geratzen. Lehenaldi horren atea jo ohi dugu gure ikusizko zentzumenaren erabilera intelektuala egiten dugun bakoitzean. Ez dago zertan ikusizko artista izan horretarako, baina artista garenok geure burua erabilera eksklusibo honetara mugatuta ikusten dugu irudikapen bat sortzen dugun bakoitzean. Ikusmena lanerako oinarrizko baliabide intelektual gisa erabiltzen dugunontzat bilakaeraren ondorioa da gure hizkuntzaren aurrean jartzen gaituela, komunikatzeko dugun moduaren aurrean, ikusten duenarekin tartean sartzen ez den behatzaile gisa. Egoera paradoxikoa da, irudiak “eginez” desegiten duguna. Hori dela eta, garunaren zati bat, beste zati batzuen aldean, gehiegi erabiltzeagatik dugun deformazio profesionalaren emaitza dela jakinik ere, eta, ondorioz, kontuan hartuta nire garunaren zati bat beste zatiak baino konplexuago egin dudala eta zentzu batean inkontziente bilakatu naizela kontuan hartuta, nire ustez ikusten dugunean irudi bat ere egiten ari gara. Baina irudikapena sortzean erabiltzen dugun euskarria munduaren gainazal fisikoa da.

Horrela ulertuta, ikusmena lehenaldi ez historikoa da, gure historia indibiduala itxuragabetzen duena, garunean aurki dezakeguna, alegia, bertara buelta gaitzke. Behatzailearen ametsa memoria hau soiltzeko modua izan da, matematikako ezezagun bat bakantzen den bezala. Eskuratutako ikusizko formak beste galdera batzuk planteatzen dizkit. Izan ere, hutsik dagoen dekoratua da; pertsonaiak ditu faltan. Denbora falta du. Nahiz eta, denbora izenez ezagutzen duguna, von Foersterrek dioen bezala, “*gure memoriaren bigarren mailako produktua*” baino ez den.⁵

5 *ibid.* 73. or.



**ENTRE IMAGINACIÓN Y MIRADA. LOS MUNDOS PICTÓRICOS DE
LOURDES DE LA VILLA**
FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

Como sujetos capaces de imaginar y de mirar, vamos por el mundo lanzando sobre él fantasías, proyectos y recuerdos, o bien aplicándole análisis, mediciones e interpretaciones. Lo primero deriva de una fuerza inventiva arraigada en lo profundo de nuestros orígenes como especie biológica; lo segundo, de una disposición racional a conocer el mundo para modificarlo. Al primer grupo pertenecen el *soñar* y lo regresivo; al segundo, el *observar* y lo progresivo. ¿Son opuestos? No: son complementarios, precisamente por tener raíces y rutas diferentes. El soñar es anterior a la historia; el observar es hijo de la historia.

En un principio, el título de la muestra *Sueño del observador*, de Lourdes de la Villa Liso, no me sugirió este fuerte contraste. Al emprender mis reflexiones sobre esta exposición me propuse indagar en las apuestas técnicas de la artista, en sus temáticas o en sus referentes vivenciales, plásticos y teóricos. Es del todo apropiado recurrir a tales criterios para acercarse a la producción de un artista contemporáneo. De hecho, así lo haré en estas páginas. Mas a última hora me pareció inevitable empezar por algo más básico, complejo e, incluso, oscuro, pero también más directamente relacionado con lo que propone Lourdes de la Villa: *las relaciones entre imágenes soñadas e imágenes observadas*. Vayamos pues al principio.



I. VISIÓN ONÍRICA Y VISIÓN OBJETIVA

Durante el sueño no vemos, sino que imaginamos ver. Tampoco oímos ni olemos ni tocamos: imaginamos oír, oler y tocar. Éste es un ámbito de imágenes no físicas. El sueño está poblado de imágenes imaginarias que existen sin coordenadas espacio-temporales ni componentes materiales. Sólo como una metáfora podemos hablar de “lo que vimos en sueños”, pues allí no hay percepción óptica alguna. Para

ver hay que utilizar los ojos (como para oír, los oídos). Entonces, la del sueño es una especie de “visión” de segundo grado que se alimenta de la visión física pero que la trasciende; que se apoya en los datos ópticos de la conciencia pero va más allá de ellos, hacia el magma insondable y arcaico de la inconsciencia. La visión del sueño es como la del vidente: ruptura de las cadenas causales y lógicas que rigen la visión racional; aluvión del pasado pleno de recuerdos incomprensibles; densa adivinación (pre-visión) de un porvenir confuso. Por algo los videntes suelen ser viejos y ciegos; por algo toda comunidad necesita sus videntes.



Observar, en contraste, es una actividad de la conciencia; es un ejercicio de la mirada vigilante. La observación lleva el acto de mirar a su máximo extremo, al grado de que por momentos rebasa los fines de la mirada misma. Pues si mirar es un ver (como proceso óptico) al que se adicionan intereses, intenciones e interpretaciones, observar es un mirar al que se pretende sustraerle esos intereses, intenciones e interpretaciones. La mirada es intensamente subjetiva y parcial; la observación quiere ser objetiva e imparcial. El hombre que *mira* a una mujer o la mujer que *mira* a un hombre, proyectan sobre su objeto intereses e intenciones hasta ser intrusivos, impúdicos o agresivos, o bien seductores y comprensivos. En cambio, el hombre o la mujer que *observan* algo o a alguien se proponen despojar su mirada de cualquier proyección subjetiva, a fin de alcanzar una apreciación neutral del objeto, un conocimiento objetivo.



¿Un observador sueña? ¿Un soñador observa? Intentaré responder estas difíciles cuestiones tratando sobre *Sueño del observador*.

III. EL LUGAR Y LA PERSONA

Dice Lourdes de la Villa que en las piezas de esta exposición no hay referencias a su entorno físico personal. Sus ideas iniciales para el proyecto surgieron durante una estancia en Austria, en un ambiente ajeno al suyo. Pero tengo la impresión de que, pese al alejamiento físico y anímico con respecto a la geografía propia, ésta apareció en los cuadros, filtrándose por ocultos caminos. Juzgue el espectador si no es así en las piezas de esta muestra; véanse esas alusiones tonales, atmosféricas y matéricas. El ambiente montañoso, verde y húmedo del País Vasco; la presencia imponente del mar; la llovizna y la poca luz... todo ello se traslada a unos cuadros bastante melancólicos. El sirimiri está ahí: “a los sureños los pone tristes, pero a mí no porque estoy acostumbrada”, dice Lourdes. Originaria de Burgos, se avecindó desde muy pequeña en su residencia actual.



Estos cuadros nos envuelven por su carácter alusivo y por su gran formato (300 x 300 centímetros). No hay en ellos intención mimética, mas sí una rigurosa representación del mundo en que se desenvuelve Lourdes. Si por “mundo” entendemos la proyección existencial de los sujetos en su encuentro con los objetos (o con otros sujetos), y por “representación” una referencia al mundo mediante signos e incluso mediante símbolos, entonces lo que tenemos aquí es una auténtica *representación del mundo*. Y es un mundo, un *paisaje interior* producido no por la aprehensión directa del espacio físico, sino a partir de la inmersión en las experiencias y los recuerdos más entrañables.

Las vivencias de la artista reclaman una elaboración imaginaria, primero, y una elaboración estética, después. Hay un paso de lo no sen-

sible a lo sensible, luego de nuevo a lo no sensible, etc. El tránsito de lo imaginal a lo plástico requiere, entonces, un conocimiento directo de técnicas, materiales y soportes. Pues se trata de trasladar un mundo personal a una serie de enunciaciones plásticas compartibles.

III. LO TÉCNICO Y LO TECNOLÓGICO

Toda técnica va unida al trabajo manual y al suelo en que se vive. Trabajar es relacionarse con la tierra y las materias primas que ésta provee, manteniendo su disposición original, combinándolas y, sobre todo, transformándolas. Eso implica el cultivo de habilidades y destrezas, así como de procedimientos regulables; eso es la *téjne* en su sentido griego original. La *téjne* se aprende y se enseña.

En Sueño del observador hay también un tránsito de lo técnico a lo tecnológico —o de lo analógico a lo digital. Más bien, hay un diálogo entre ambos momentos. No se pierde la *téjne*, sino que se potencia mediante el *logos* (pensamiento, razón y lenguaje unidos). Lo tecnológico contiene a lo técnico: *téjne* más *logos* da por resultado una sofisticación en los procedimientos técnicos por la puesta en práctica de una racionalidad sistematizadora. Ahora ya no es necesaria la intervención directa de la mano o de la fuerza muscular; ahora se utiliza una máquina que suplanta la mano y la fuerza muscular; ahora se encauza las energías naturales (electricidad, aire, gas, luz...); ahora se aplica la matemática y la escritura en la programación de dispositivos electromecánicos e informáticos. La *digitalización de primer grado* (cooperación de brazos, manos, dedos, pinceles, lápices...) cede ante la *digitalización de segundo grado* (cooperación de dedos, teclas, dígitos, pantallas...). O, mejor dicho, ambas digitalizaciones conviven de manera virtuosa, como en la producción de Lourdes durante los últimos años.





Taller de artista con motivo de la exposición de **Sueño del observador**. Sala Rekalde, 8 y 9 de mayo de 2014, Bilbao

El resultado de lo que aquí llamo digitalización de primer grado es lo que Vilém Flusser llama “imágenes tradicionales”; el de la digitalización de segundo grado, lo llama “imágenes técnicas”¹. Al respecto, Lourdes de la Villa sabe bien en dónde está ubicada. En este proyecto se planteó abandonar por completo las imágenes continuas (hechas, por ejemplo, con pincel) y producir sólo imágenes discretas (en este caso, impresas en serigrafía). Aquí, la pantalla de la cámara digital y la del ordenador fueron protagonistas junto a la pantalla serigráfica. Interesante decisión en alguien que, como veremos enseguida, tiene una íntima relación con la “cocina” del arte. “Aprovecho lo que la tecnología me ofrece —explica. No tengo ningún tipo de desgarramiento, de dilema. Mi uso de lo tradicional junto con lo tecnológico es muy natural. Se trata de controlar el proceso de trabajo desde las bases materiales hasta el final.” Y el resultado final son imágenes estampadas en papel o en tela y expuestas sin bastidor, con sus arrugas y su textura.

Antes me referí a la representación del mundo en *Sueño del observador*. Mas cuando la artista dice: “*me gusta ver cómo reacciona el material con el que trabajo*”, o que ese juego entre lo fotográfico y lo pictórico desemboca en “*una presencia muy fuerte*”, entiendo que su ardua lucha con los materiales, así como sus indagaciones técnicas, son en primera instancia declaraciones puramente pictóricas. Por ejemplo, Lourdes aplicó su propia ténpera, usando sustancias magras y sustancias grasas como aglutinantes de sus pigmentos. Ello le permitió usar el agua como solvente, y logró así efectos expresivos que no le habría permitido el aguarrás... En cuanto al proceso de estampado serigráfico, implicó el mayor esfuerzo en todo el proyecto, pues cada pieza fue “armada” a partir de doce trozos impresos.

1 Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, México, UNAM, 2011.

Además, dice Lourdes que intenta “potenciar la parte placentera de su trabajo y reducir al mínimo la parte dolorosa”. Placer-dolor: los dos momentos de la experiencia estética. Imagen creada versus imagen conformada: dos facetas del acto pictórico.

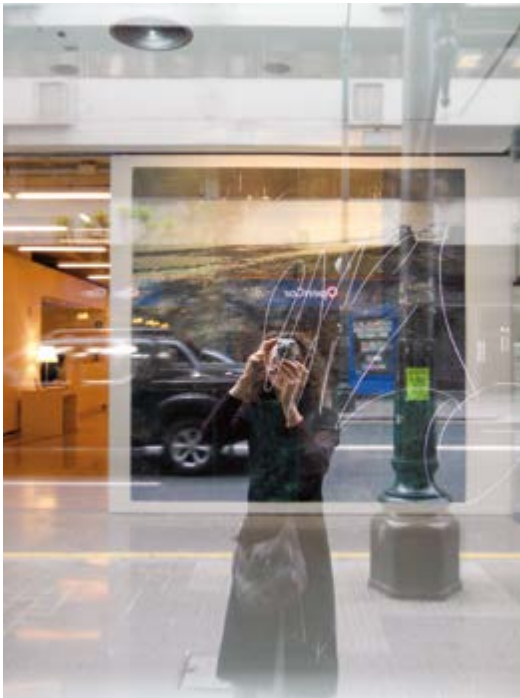
Los dedos que cogen un pincel dan paso a los dedos que oprimen teclas. O bien, se alternan, en un ir y venir sin conflictos. Pues algo me dice que Lourdes hará pronto el camino en sentido inverso: volverá a dibujar con sus manos, volverá a trazar líneas continuas que sean un producto terminado (o que sean traducidas al mundo discreto de los píxeles).

IV. LOS CONCEPTOS Y LAS IMÁGENES

En paralelo a todas estas prácticas hay una teoría omnipresente. El método seguido por Lourdes de la Villa amalgama sin solución de continuidad el trabajo físico con los materiales y el trabajo intelectual con ideas y conceptos. Ninguno es primero. “La técnica en sí misma no es lo más importante; es un medio para reflexionar sobre cuestiones teóricas”, afirma. Una fuerte inclinación a investigar los procesos cerebrales de la visión y de la memoria ha acompañado desde hace tiempo su quehacer artístico. En principio, se apoya en las constatación científica de que *ver y recordar no son distintos neuronalmente*, pues en ambos procesos se activan las mismas áreas de la corteza cerebral. Reconoce que, como sujetos conscientes, sí distinguimos un dato óptico de un recuerdo, pero insiste en que la frontera entre una imagen soñada y una imagen percibida sigue siendo muy delgada: “*como observadores, la realidad es un sueño que construimos en cada momento, y así vamos siendo capaces de percibir aspectos nuevos del mundo*”. Originariamente los organismos como ente vivo eran parte de



su entorno vital en una “simbiosis perfecta”. Ahora, como seres conscientes, guardamos sólo una huella de esa fusión original: “llamamos a la puerta de este pasado cada vez que hacemos un uso intelectual de nuestro sentido visual”. ¿Llamamos en vano a esa puerta? Estamos separados de ese pasado pero nos remitimos a él sin cesar, “una situación paradójica que resolvemos ‘haciendo’ imágenes”.



He aquí los planteamientos filosóficos de Lourdes de la Villa; he aquí sus “problemas” teóricos. La solución que propone y que aplica va por dos caminos confluyentes. Por un lado, asume su condición de “hacedora” de imágenes (analógicas o digitales). Por otro lado, se apoya en la neurociencia, esa poderosa herramienta que investiga experimentalmente la mente humana. Ahora bien, como puente entre ambos caminos reconozco yo en el trabajo de Lourdes la presencia de los arquetipos, esas imágenes arcaicas que, provenientes del fondo de la filogénesis, emergen a la superficie ontogenética actual: nuestros conocimientos como especie son el trasfondo de nuestros conocimientos individuales. Como artífice de imágenes (tradicionales) o como conformadora de imágenes (técnicas), la artista sondea desde su individualidad los océanos de la memoria colectiva. Y lo mismo hace cuando se involucra con las indagaciones neurocientíficas. Tal conjunción de ciencias duras y producción plástica encaja a la perfección en el concepto de ‘neuroestética’.

Por mi parte, me atrevería a agregar que no sólo el cerebro procesa la memoria y la visión (o la percepción en general: audición, tacto, etc.), sino que también el corazón y las demás entrañas aportan procesamientos esenciales. Por eso es que hablamos de “tener corazonadas” y de “tener actitudes viscerales”. Nuestro conocimiento del mundo como seres vivientes y nuestra adaptación a ese mundo armonizan

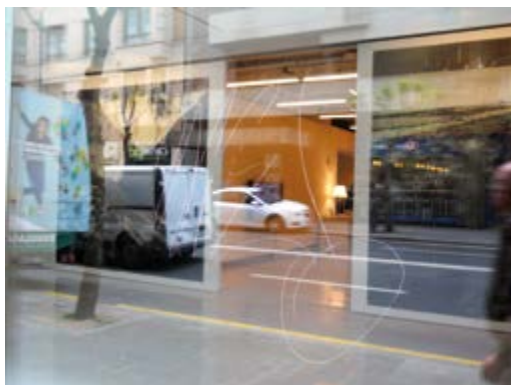
conceptos, sentimientos y deseos. Soñar y observar abarcan un espectro amplísimo de acciones, y en medio de esos polos se imbrican emociones, ideas, sensaciones, pulsiones... Lourdes de la Villa es una soñadora que observa y una observadora que sueña.

Más arriba me referí a la necesidad de que todo grupo humano tenga sus videntes: poetas-artistas, por ejemplo. En la actual comunidad globalizada necesitamos soñadores-observadores que nos comuniquen sus visiones y sus adivinaciones por medio de la poesía o de la plástica. Para ello podrán valerse de imágenes literarias o pictóricas publicadas en libros y galerías, o transmitidas por medio de la *World Wide Web*. De un modo o de otro, nuestros videntes actuales hacen lo mismo que los de otros tiempos: generar representaciones del mundo que sean también huellas del mundo: *representaciones que valgan como presencias*. Lourdes, con sus paisajes interiores producto del sueño, de la observación y de una compleja reflexión teórica, realiza esa delicada tarea.



**IRUDIMENAREN ETA BEGIRADAREN ARTEAN: LOURDES DE LA
VILLAREN MUNDU PIKTORIKOAK**
FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

Irudikatzeko eta begiratzeko gaitasuna dugun subjektu garen aldetik, mundutik zehar goaz hura fantasia, proiektu eta oroimenez betetzen, edo, bestela, analisi, neurketa eta interpretazioak aplikatzen. Lehenengo espezie biologikoen aldetik dugun jatorriaren sakontasunean finkatuta dagoen sormen indarraren ondoriozkoa da; bigarrena, mundua ezagutzeko dugun gaitasun arrazionalaren ondoriozkoa, munduan bertan aldaketak egiteko. Lehenengo taldeari *amets egitea* eta atzerakoi ezaugarria dagozkio; bigarrenari, *behatzea* eta aurrerakorra. Aurkakoak dira? Ez: elkarren osagarri dira, izan ere sustrai eta ibilbide desberdinak dituzte. Amets egitea historiaren aurrekoa da; behatzea, historiaren eratorria.



Hasiera batean, *Behatzailearen ametsa* erakusketaren izenak, Lourdes de la Villa Lisorenak, ez zidan kontraste sendo hori iradoki. Erakusketa honi buruzko hausnarketei ekiteko artistaren apustu teknikoak, gaiak edo bizipenen erreferenteak, plastikoak eta teorikoak, aztertzea pentsatu nuen. Egokia da, erabat, irizpide horiek baliatzea, gaur egungo artista baten ekoizpenera hurbiltzeko. Eta hala egingo dut orriotan. Azken orduan ezinbesteko iritzi nion oinarrizko zerbaitekin hastea, konplexua eta iluna zenarekin, baina Lourdes de la Villak proposatzen duenarekin zuzenean lotuta egonik: *amestutako irudien eta behatutako irudien arteko harremanak*. Has gaitezen, bada, hasieratik.

I. AMETSETAKO IKUSPEGIA ETA IKUSPEGI OBJEKTIBOA

Ametsean ez dugu ikusten; ikusten ari garela imajinatzen dugu. Bestalde, ez dugu entzuten, ez eta usaintzen eta ukitzen ere: entzun, usaindu eta ukitzen dugula imajinatzen dugu. Hori irudi ez fisikoen eremua da. Ametsa espazio eta denboraren koordinaturik gabeko eta osagai materialik gabeko irudi imajinarioez beterik dago. Metafora baten bidez

baino ezin dugu hitz egin “ametsetan ikusi genuena”z; izan ere, bertan ez dago pertzepzio optikorik. Ikusteko, begiak baliatu behar dira (entzuteko belarriak behar ditugun bezalaxe). Orduan, ametsetako “ikuspegia” bigarren mailakoa dela esan dezakegu, ikuspegi fisikoaz elikatzen dena baina zeharkatu egiten duena; kontzientziaren datu optikoetan oinarritzen da, baina horiek gainditzen ditu, oharkabetasunaren magma ulergaitz eta arkaikorantz. Ametsaren ikuspegia igarlearena bezalakoa da: ikuspegi arrazionala zuzentzen duten kate kausal eta logikoen apurketa; oroimen ulertezinez beteriko lehenaren uholdea; etorkizun nahasiaren igarpen (aurreikuspen) trinkoa. Horregatik igarleak zaharrak eta itsuak izaten dira; horregatik komunitate orok behar ditu bere igarleak.



Behatzea, ordea, kontzientziaren jarduera da; begira zaintzailearen ariketa. Behaketak mutur-muturra begiratzeko ekintza dakar, batzuetan begiradaren mugak gainditzen dituen mailan. Begiratzea ikuste bat bada (prozesu optiko gisa), interesak, asmoak eta interpretazioak osagarri dituena; behatzea begiratze bat da, interes, asmo eta interpretazio horiek kenduta. Begirada erabat subjektiboa eta partziala da; behaketak objektiboa eta inpartziala izan nahi du. Emakume bati *begiraten* dion gizonak edo gizon bati *begiraten* dion emakumeak beraien helburuaren inguruan interesak eta asmoak islatzen dituzte, harik eta sarkinak, lizunak edo erasokorrak izan arte edo, bestela, xarmagarri eta ulerko-rrak. Ordea, zerbaiti edo norbaiti behatzen dion gizonak edo emakumeak bere begirada edozein proiektio subjektibotik urrundu nahi du eta, horrela, objektuaren hautemate neutrala lortu, ezagutza objektiboa.



Behatzaileak amets egiten du? Ameslariak behatzen du? Saia-tuko naiz hain galdera zailei erantzuna ematen, *Behatzailearen ametsa* aztertuz.

III. LEKUA ETA PERTSONA

Lourdes de la Villak dio erakusketa honen piezetan ez dagoela bere ingurune pertsonalaren erreferentziarik. Proiekturako ideia nagusiek Austriako egonaldi batean izan zuten oinarria, berea ez zen giroan. Baina uste dut, geografikoki urruntze fisikoa eta animikoa egon arren, hura koadroetan agertu zela, ezkutuko bideetatik sartu zela. Esan dezala ikusleak, bestela, hala ez ote den erakusketa honetako piezetan; ikusi tonu, giro eta materia horien aipamenak. Euskal Herriaren mendi giroa, berdea eta umela; itsasoaren presentzia izugarria; zirimiria eta argi gutxi... Hori guztia koadro nahiko melankolikoetan islatzen da. Zirimiria bertan da: “hego-tarrak triste jartzen dira, baina ni ez, ohituta nago eta”, dio Lourdesek. Burgoskoa da, eta oso txikia zela joan zen egungo bizilekura bizitzera.



Koadro hauek daukaten zeharresan izaeragatik erakartzen gaituzte, bai eta formatu handiagatik ere (300 x 300 zentimetro). Horietan ez dago asmo mimetikorik, baina bai Lourdes bizi den *munduaren irudikapen* zehatza. “Mundu” hitzez subjektuek objektuekin (edo beste subjektu batzuekin) topo egitean duteneko proiektzio existentziala ulertzen badugu eta “irudikapen” hitzez munduaren zeinuen edo sinboloen bidezko irudikapena, orduan hemen duguna *munduaren erabateko irudikapena da*. Eta mundu bat da, *barruko paisaia*, espazio fisikoa zuzenean geureganatzeagatik izan beharrean, esperientzia eta oroimen kutunenetan murgiltzeagatik.

Artistaren bizipenek lehenengo irudizko lanketa eskatzen dute eta, gero, lanketa estetikoa. Pauso bat dago sentikorra ez denetik sentikorra denera; eta, gero, berritik sentikorra ez denera, etab. Irudizkoa denetik plastikora igarotzeak, orduan, teknikak, materialak eta euskarriak eza-gutzea eskatzen du. Izan ere, mundu pertsonala partekatzeakoak diren adierazpen plastikoetara eramatea da kontua.

III. TEKNIKOA ETA TEKNOLOGIKOA

Teknika bakoitza eskulanari eta bizileku duen lurrari lotuta dago. Lan egitea lurrarekin eta lurra hornitzen dituen lehengaiekin loturan egotea da, jatorrizko antolaerari eutsiz, horiek konbinatuz eta, batez ere, eraldatuz. Horrek trebetasun eta abileziak eta prozedura erregularak lantzea dakar; hori da grezieraz *téjne* hitzak duen jatorrizko zentzua. *Téjne* ikasi eta irakatsi egiten da.

Behatzailearen ametsa lanean ere teknikitik teknologikorako bidea dago, edo analogikotik digitalerakoa. Hobeto esanda, bi unen arteko elkarriketa bat dago. Ez da *téjne*a galtzen, baizik eta indartu egiten da, *logosen* bidez (pentsamendua, arrazoa eta hizkuntza lotuta). Teknologikoa denak teknikoak du: *téjne* gehi *logosen* emaitza da prozedura teknikoen sofistikazioa, arrazionaltasun sistematizatzailea praktikan jartzearen ondorioz. Orain, dagoeneko, ez da beharrezkoa eskuak edo muskuluen indarrak zuzenean esku hartzea; orain eskua eta muskuluen indarra ordezkatzeko duen makina bat erabiltzen da; orain energia naturalak bideratzen dira (elektrizitatea, airea, gasa, argia...); orain, matematika eta idazkuntza aplikatzen dira gailu elektromekaniko eta informatikoen programazioan. Lehen mailako digitalizazioak (beso, esku, hatz, pintzel, arkatx, eta abarren laguntza) bigarren mailako digitalizazioaren aurrean amore ematen du (hatz, tekla, digitu, pantaila, eta abarren laguntza). Edo, hobeto esanda, bi digitalizazioak bizi dira elkarrekin modu birtuosoan, Lourdesen ekoizpenean bezala, azken urteetan.

Hemen lehen mailako digitalizazio izendatu dudana da Vilém Flusser-ek “irudi tradizionalak” izendatzen duena; bigarren mailako di-





Behatzailearen ametsa erakusketagatiko artista tailerra. Rekalde Aretoa, 2014ko apirilaren 15etik maiatzaren 18ra, Bilbo

gitalizazioa “irudi teknikoak”¹ izendatzen du. Horren inguruan, Lourdes de la Villak ondo daki non kokatzen den. Proiektu honetan irudi etengabeak bazterrean erabat uzteko erabakia hartu zuen (adibidez, pintzelez eginak), irudi diskretuak bakarrik egiteko (kasu honetan, serigrafian inprimatuak). Hemen, kamera digitalaren eta ordenagailuaren pantailak protagonista izan ziren, pantaila serigrafikoarekin batera. Erabaki interesgarria da kontuan hartuta, laster ikusiko dugun bezala, lotura estua duela artearen “sukaldea”rekin. “Teknologiak eskaintzen didana aprobetxatzen dut”, dio. Ez daukat urratzerik, derramarik. Tradizionala teknologikoarekin batera erabiltzen dudanean, oso naturala da. Lan prozesua kontrolatzea da kontua, oinarri materialetatik amaiera arte”. Eta amaierako emaitza dira paperean edo oihalean estanpatuta dauden eta bastidorerik gabeko irudiak, zimurrak eta testura dituztenak.

Aurretik, *Behatzailearen ametsa* laneko munduaren irudikapena aipatu dut. Artistak zera dionean: “gogoko dut ikustea lan egiteko baliatzen dudan materialak nola erreakzionatzen duen” edo argazkiaren eta pinturaren arteko jolasa “presentzia oso sendoan” amaitzen dela; materialekiko borroka neketsua eta ikerketa teknikoak adierazpen erabat piktorikoak direla ulertzen dut. Esate baterako, Lourdesek tenpera aplikatu zuen, substantzia gihartsuak eta koipetsuak erabiliz pigmentuen aglutinatzaile gisa. Horrela, ura disolbatzaile gisa erabili ahal izan zuen eta agoarrasaren bidez lortuko ez lituzkeen efektu espresiboak lortu zituen... Inprimatze serigrafikoari dagokionez, proiektu osoan ahalegin handia behar izan zen, pieza bakoitza hamabi zati inprimaturen bidez “muntatu” baitzen.

Gainera, Lourdesek dio saiatzen dela “bere lanaren zati atsegina sustatzen eta zati mingarria ahalik eta gehien murrizten”. Plazera-mina:

1 Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, Mexiko, UNAM, 2011.

esperientzia estetikoaren bi uneak. Sortutako irudia versus irudi konformatua, ekintza piktorikoaren bi aldeak.

Pintzela hartzen duten hatzak utzi eta teklak sakatzen dituzten hatzen unea da. Edo, bestela, txandakatu egiten dira, joan-etorrian, gatazkarik gabe. Susmoa daukat Lourdesek, laster, alderantzizko noranzkoan egingo duela: eskuekin marraztuko du berriro; produktu amaitua izango diren lerro jarraituak egingo ditu berriro (edo pixelen mundu diskretura ekarriak).

IV. KONTZEPTUAK ETA IRUDIAK

Praktika horien guztien paraleloan, teoria bat dago beti. Lourdes de la Villak erabilitako metodoak nahastu egiten du, etenik gabe, lan fisikoa materialekin eta lan intelektuala ideia eta kontzeptuekin. Bat ere ez da lehena. “Teknika bera ez da garrantzitsuena; kontu teorikoez hausnartzeko bitartekoa da”, dio. Ikusmenaren eta memoriaren garun prozesuak ikertzeko joera sendoa izan du aspalditik zeregin artistikoan. Hasiera batean, *ikustea eta gogoratzea neuronei dagokienez desberdinak ez direlako egiaztapen* zientifikoan oinarritzen da; izan ere, bi prozesuetan aktibatzen dira kortex zerebralaren alde berak. Subjektu kontziente garen aldetik, dio bereizten dugula datu optiko bat oroitzapen batetik, baina azpimarratzen du amestutako irudi baten eta jaso dugun irudi baten arteko mugak jarraitzen duela oso mehea izaten: “behatzaile garen aldetik, errealitatea une bakoitzean eraikitzen dugun ametsa da, eta, horrela, gero eta gaitasun handiagoa dugu munduaren alderdi berriak antzemateko”. Jatorrian, organismoak, izaki bizidun gisa, bizi inguruneko zati ziren, “sinbiosi bikain” ean. Orain, gizaki kontziente garen aldetik, jatorrizko fusio horren aztarna baino ez dugu gordetzen: “lehenaldi horren atea jotzen dugu, ikusizko zentzumenaren erabilera intelektuala egiten



dugun bakoitzean”. Alferrik deitzen al dugu ate hori? Lehenaldi horretatik bananduta gaude, baina bertara jotzen dugu, etengabe, “irudiak ‘eginez’ askatzen dugun egoera paradoxikoa”.

Hementxe ditugu Lourdes de la Villaren planteamendu filosofikoak; hementxe, bere “problema” teorikoak. Proposatzen eta aplikatzen duen ebazpena elkartu egiten diren bi bidetatik doa. Alde batetik, irudien “egile” izaera du (analogikoak edo digitalak). Beste alde batetik, neurozientzian oinarritzen da, giza adimena esperimentalki ikertzen duen tresna eraginkorren.



Baina, bi bideen arteko zubi gisa, Lourdesen lanean arketipoen presentzia antzematen dut, irudi arkaikoen bidez, filogenesitik datozenak, gaur egungo ontogenesira azaleratzen direnak: gure ezagutzak, espezie gisa, gure ezagutza indibidualen oinarria dira. Irudien (tradizionalak) egile edo irudien osatzaile (teknikak) gisa, artistak, indibidualtasunetik, memoria kolektiboaren ozeanoak aztertzen ditu. Eta gauza bera egiten du ikerketa neurozientifikoetan sartzenean. Zientzia gogorren eta ekoizpen plastikoaren elkartze hori oso ongi egokitzen zaio “neuroestetika” kontzeptuari.

Nire aldetik, ausartzen naiz esatera garunak bakarrik ez dituela memoria eta ikusmena (edo pertzepzioa, oro har: entzumena, ukimena, etab.) prozesatzen, bihotzak eta gainerako muinek ere ematen dituztela oinarritzko prozesamenduak. Horregatik diogu “bihozkada izatea” eta “erraietako jokabidea izatea”. Munduaz dugun ezagutzak, gizakiak garen aldetik, eta mundu horretara egokitzeak kontzeptuak, sentimenduak eta nahiak bateratzen dituzte. Amets egiteak eta behatzeak ekintza ugari hartzen dituzte, eta, polo horien erdian, emozioak, ideiak, sentsazioak,

irrikak, eta abar kokatzen dira. Lourdes de la Villa behatzen duen ameslaria da eta amesten duen behatzailea.

Gorago aipatu dut giza talde orok dituela bere igarleak: poetak-artistak, adibidez. Gaur egungo komunitate globalizatuan, beraien ikuspegiak eta igarpenak poesiaren edo plastikaren bidez komunikatzen dizkiguten ameslari-behatzaileak behar ditugu. Horretarako, liburu edo galerietan argitaratutako irudi literario edo piktorikoez edo *World Wide Web*en bidez transmititutako irudiez baliatu ahalko dira. Modu batera edo bestera, gaur egun ditugun igarleek beste garai batekoek egiten zuten bera egiten dute: munduaren irudikapenak sortu, munduaren aztarna ere badirenak: *presentzia gisa balio duten irudikapenak*. Lourdesek, ametsaren, behaketaren eta hausnarketa teoriko konplexuaren ondorio diren barneko paisaien bidez, zeregin zail hori egiten du.



PROIEKTUA
LAN - PROZESUA
LOURDES DE LA VILLA LISO
PROCESO DE TRABAJO
EL PROYECTO



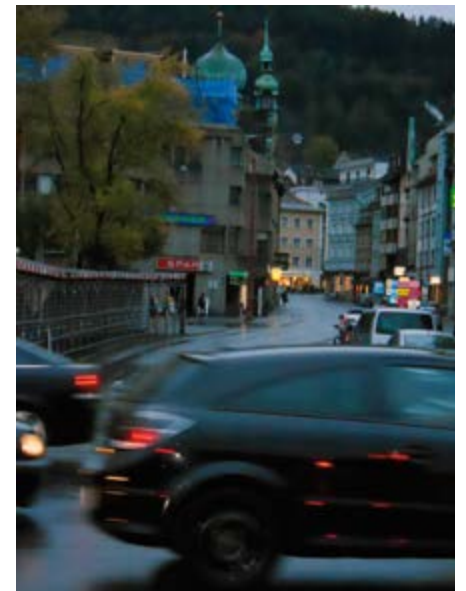
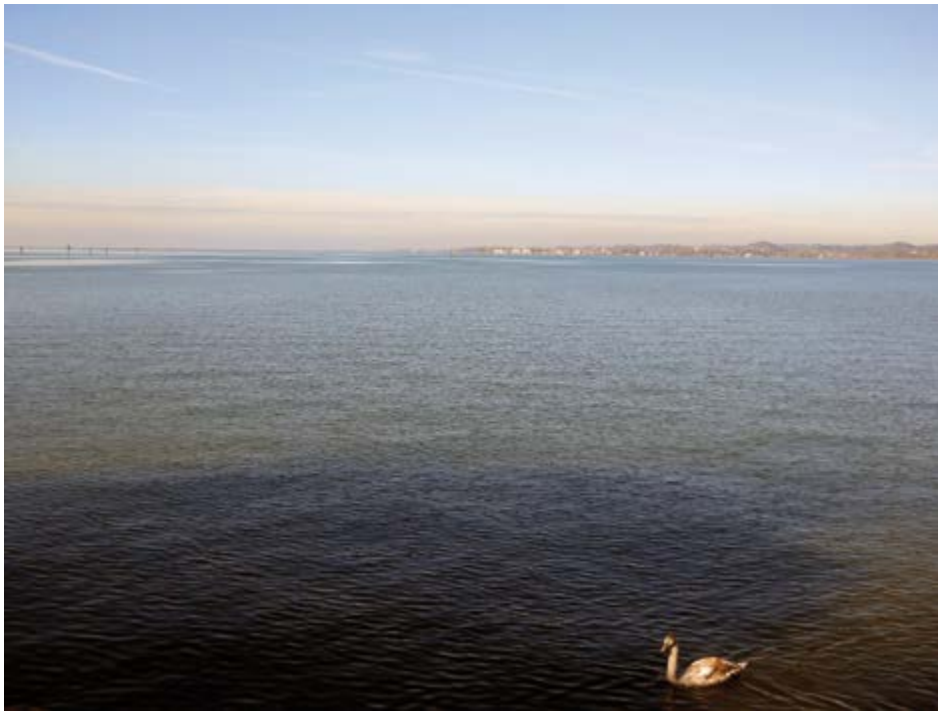
IDEA

Sueño del observador deriva de la concurrencia de varias circunstancias. Estaba finalizando un proyecto anterior que había surgido junto con el desarrollo de mi tesis doctoral. También ahora se está cruzando el destino de *Sueño del observador* con el del siguiente proyecto en el que estoy trabajando. Bien mirado, lo contrario significaría que el pensamiento es previsible, que las cosas que nos pasan no son informativas, y que no hay que pararse a pensar. Así, podríamos hacer un calendario hasta el final de nuestras vidas enlazando un proyecto predeterminado con el siguiente. Eso sí, tendrían que ser idénticos entre sí y sin pausas de producción. Habría que estar sin fin “haciendo” imágenes. Afortunadamente, no es así como se dan las circunstancias. En el decurso del pensamiento tampoco es que haya nada preestablecido en relación al vínculo que une las imágenes y las palabras, que en un momento dado siempre entran en escena. En todo caso, lo que no queda vinculado de ninguna manera entre proyectos, son los tiempos de producción de obra, que pueden ser desde muy breves a muy largos, desde muy relajados a muy intensos, y todas las posibles combinaciones entre ellos. Lo que sí se puede decir es que los proyectos marcan etapas. Es decir; es el dedicarse a crear lo que define tiempos que hacen abstracción de la edad cronológica. Los dos proyectos se cruzaron al final de una etapa y el inicio de otra.

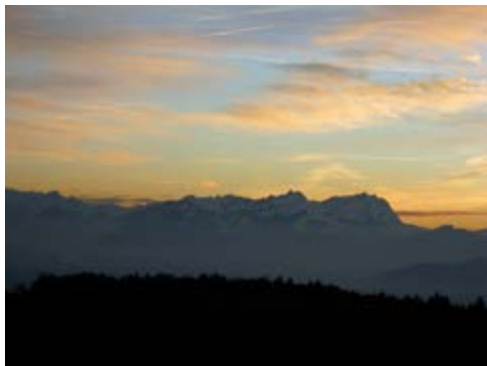


Por otra parte, me encontraba en un entorno ajeno al mío; una toma de distancia con respecto a la cotidianidad que envuelve nuestras acciones allá donde estemos, que facilitaba el inicio de una reflexión nueva. Imprescindible punto de partida sobre el que ir aferrando el desconocido discurrir del pensamiento era disponer una base imagi-

naria. Cuando faltaban pocos días para retornar a mi lugar de origen, cogí mi pequeña cámara compacta y me fui a hacer fotos de lo que había sido mi entorno físico durante dos meses. El objetivo era contar con el material necesario para definir esta base.



Páginas 38 - 41: Bregenz



IDEIA

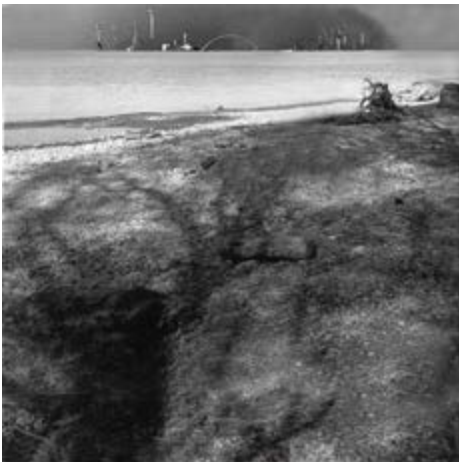
Behatzailearen ametsa zenbait gertakariren emaitza da. Aurreko proiektu bat amaitzen ari nintzen, doktorego tesia egin bitartean sortu zena. Oraingoan ere, *Behatzailearen ametsa* lana beste proiektu batekin gurutzatzen ari da; proiektu horretan ari naiz orain lanean. Ondo behatuz gero, kontrakoak esan nahiko luke pentsamendua auresan daitekeela, gertatzen zaizkigun gauzak ez direla informatiboak eta ez dugula etenaldirik egin behar pentsatzeko. Horrela, egutegi bat antola genezake, gure bizitzaren amaiera arte, aurretik zehaztutako proiektu bat hurrengoarekin lotuta. Hori bai, berdintsuak izan beharko lukete eta ekoizpenerako etenik gabe. Irudiak etengabe “egiten” jardun beharko genuke. Zorionez, gertakariak ez datoz horrela. Pentsamendua joan ahala, ez dago ezer aurrez ezarria, irudien eta hitzen arteko loturari dagokionez, une jakin batean beti jokoan sartzen direla kontuan hartuta. Nolanahi ere, proiektuen artean ez daude inolaz ere lotuta lanaren ekoizpen denborak, izan ere, oso laburrak zein oso luzeak izan daitezke, oso lasaiak edo oso sendoak, eta horien arteko konbinazio guztiak. Esan daitekeena da proiektuek etapak markatzen dituztela. Alegia, adin kronologikoaren abstrakzioa egiten duten denborak definitzen duena sortzea da. Bi proiektuak etapa baten amaieran eta beste baten hasieran gurutzatu ziren.



Beste alde batetik, ez nengoen nire ingurunean; gure ekintzen inguruko egunerokotasunarekiko distantzia hartu nuen, eta horrek hausnarketa berriari ekiteko aukera eman zidan. Pentsamenduaren ideia ezezagunari heltzeko ezinbesteko abiapuntua irudizko oinarria izatea zen. Jaioterrira bueltatzeko egun gutxi geratzen zirenean, nire kamera txiki konpaktua hartu eta bi hilabetez nire ingurune fisikoa izan zenaren argazkiak egitera joan nintzen. Helburua zen oinarri hori zehazteko nahikoa material izatea.

41etarako 38ko orrialdeak: Bregenz





PLANTEAMIENTO

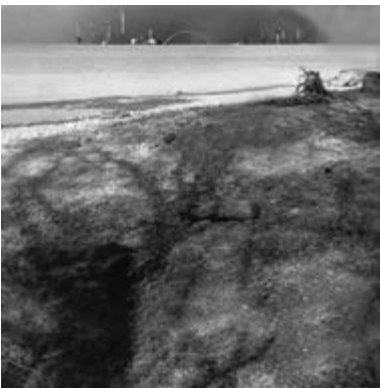
A partir de este material fui dando forma a la idea de *Sueño del observador* durante los meses siguientes. El resultado son seis imágenes cuya totalidad recrea una atmósfera mental dada en un preciso momento en una localidad precisa; Bregenz, donde si se mira hacia el lago Constanza uno tiene a sus espaldas el monte Pfänder. Esta atmósfera es materia psicológica de mi propia vida; una especie de extracto a partir del flujo imperturbable del tiempo del que no se puede deducir ningún rastro autobiográfico. El motivo de esta omisión es que lo que se busca obtener es una forma visual específica, no explicaciones racionales. Sin embargo se diría que esto es también lo que garantiza que para el posible futuro espectador no habrá relato preestablecido, sino el suyo, sobreinscrito en lo que vea. La forma de nuestro pensamiento es lo que ofrece respuestas a las demandas de los conceptos en torno a los que reflexionamos. Y como artistas visuales resulta evidente que este pensamiento se produce en un lenguaje que no usa palabras. Llegar a eso significaba aquí, desde el respeto por el origen fotográfico de esta base imaginaria, dar lugar a una imagen pictórica. Esto requería una solución en el plano técnico.

A la derecha, proceso de elaboración de las tres primeras imágenes

A la izquierda, resultado

Páginas 44 y 45: a la derecha, proceso de elaboración de las tres últimas imágenes

A la izquierda, resultado



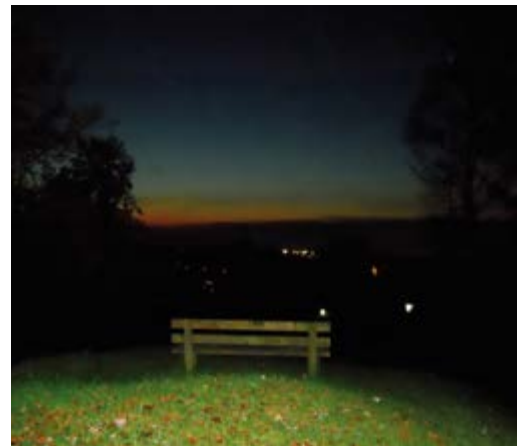


PLANGINTZA

Material hori eskuratu nuenean, hurrengo hilabeteetan, *Behatzaileen ametsa* lanaren ideia forma hartzen hasi zen. Emaiza sei irudi dira, eta bost irudi horiek une jakin batean udalerrri zehatz batean izandako giro mentala irudikatzen dute. Bregenz-en izan zen; bertan, Constanza lakurantz begiratzuz gero, atzealdean Pfänder mendia dugu. Giro hori neure bizitzaren materia psikologikoa da; zantzu autobiografikorik ematen ez duen denboraren fluxu etengabea abiapuntu izanik ateratako estraktua. Zantzurik ez egoteko motiboa da eskuratu nahi dena ikusizko forma berezia dela, ez arrazoizko azalpenik. Hala ere, esan liteke hori dela bermatzen duena, bestalde, etorkizuneko ikuslearentzat aurrez eza-rritako kontakizunik ez egotea, berea baizik, ikusten duenaren gainean sortutakoa. Gure pentsamenduaren modua da gure hausnarketaren oinarri diren kontzeptuen eskaerei erantzuten diena. Eta ikusizko artista garen aldetik, nabarmena da pentsamendu hau hitzik gabeko hizkuntzan sortzen dela. Hori lortzeak hemen esan nahi du, irudizko oinarri honen argazki jatorriagatiko errespetutik, irudi piktorkoari bide ematea. Horrek soluzioa behar zuen plano teknikoan.

42 eta 43 orrialdean: eskuinera, hiru lehen irudien lantze prozesua
Ezkerrera, emaitzara

Eskuinera, azken hiru irudien lantze prozesua
Ezkerrera, emaitzara





ENSAYO

Está claro que como observadores no hacemos uso de nuestras manos para hacer marcas en un soporte bidimensional. El reto consistía entonces en el cómo de la imagen pictórica, y la demanda técnica más determinante, en la necesidad de evitar el trazo. Serigrafiar la imagen era la manera de evitar tanto dibujar como la pincelada, puesto que la imagen “encajada” ya está “pintada”. La manipulación digital de la imagen necesaria para pasar de los fotomontajes a una imagen que se pudiera estampar es lo que permitía trazar la distinción técnica en la forma de crear la representación. Pero para poder hacer evidentes características distintivas de imagen, quería mantener un soporte una materia y unos pasos en el trato de ambos propios del medio pictórico. Estos pasos van desde la preparación de la tela, hasta la fabricación de mi pintura. Y además quería trabajar en gran formato. Todo esto generaba una serie de interrogantes acerca de cómo llevarlo a la práctica. Las cuestiones relativas en torno al desarrollo técnico necesario, las definí a raíz de la participación en el seminario *Serigrafía expandida. Del papel a la intervención serigráfica* realizado en BilbaoArte en julio de 2011.

El primer asunto que surgía era el del tramado de las imágenes cuando el soporte sobre el que estampar era la tela, que ya tiene su propia trama. Lo que me interesaba del medio serigráfico no era la posibilidad de conseguir calidad de imagen, por lo que la cuestión estaba en jugar con ambas tramas. La elección del tamaño del punto debía ser la adecuada para perder lo menos posible de imagen en el proceso de estampación al encontrarse las dos tramas. Ya que había suficientes factores añadidos para favorecer esta “mengua” de imagen, mejor era

empujar esta dificultad hacia el final del proceso, donde podía añadir información en vez de quitarla.

Por otra parte estaba el tamaño de los fotolitos. Quería que las imágenes tuvieran unas medidas de 300 x 300 cm. Esto implicaba dividir cada una en un número de trozos para poder completarla en sucesivas estampaciones, si quería poder realizar este proceso en la máquina de BilbaoArte. El mayor tamaño posible de cada fotolito utilizando el mayor tamaño de pantalla posible, resultó ser 100 x 75 cm. Lo que suponía 12 trozos de imagen.

Finalmente necesitaba adaptar la pintura que yo me fabrico, para usarla en la pantalla serigráfica. Esta pintura es una témpera que al estar hecha con parte magra y parte grasa admite muchas formulaciones manteniendo el hecho de que se puede diluir con agua. Pero seca muy rápido y es muy líquida; dos características incompatibles con su empleo para la serigrafía. Conseguí la densidad y el secado adecuados a nadiendo una pequeña cantidad de medio para serigrafía de Lascaux a la formulación.

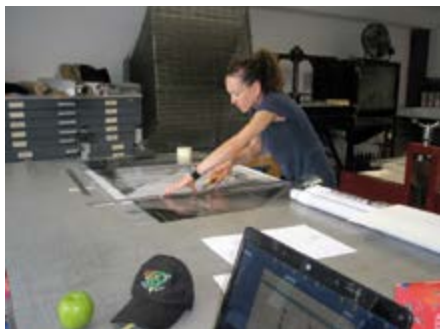
Definido esto, faltaba hacer la prueba de estampar sobre la tela de lino de grano grueso y el papel que quería utilizar y ver cómo funcionaba todo.

A la izquierda, detalle en tamaño real de la trama para la imagen 1.

A la derecha, porción de la imagen 1, de la que se realizó la prueba de estampación

Páginas 48 y 49: prueba de estampación. A la derecha en el centro, resultado de la prueba sobre papel. A la derecha abajo, resultado de la prueba sobre tela





SAIOA

Argi dago, behatzaile garen aldetik, ez ditugula gure eskuak erabiltzen bi dimentsiotako euskarri batean markak egiteko. Erronka, orduan, irudi piktorikoaren nolakotasuna eta teknika erabakigarriena ziren, trazua saihesteko. Irudia serigrafiatzea zen margotzea eta pintatzea saihesteko modua; izan ere, irudi “txertatua” badago “pintatuta”. Fotomuntatzeetatik estanpatu litekeen irudi batera igarotzeko behar den irudiaren manipulazio digitalak emango luke aukera teknikaren bereizketa egiteko irudikapena sortzeko moduan. Baina irudiaren ezaugarri bereizgarriak egin ahal izateko, baliabide piktorikoak tratatzeko euskarri, materia eta urrats batzuei eutsi nahi nien. Urrats horiek dira oihala prestatzetik hasi eta nire pintura fabrikatzera artekoak. Eta, gainera, formatu handian lan egin nahi nuen. Horrek guztiak zalantzak eragin zituen, praktikan nola jarri. Beharrezko garapen teknikoari buruzko galderak BilbaoArten 2011ko uztaillean *Serigrafia hedatua: Paperetik interbentzio serigrafikora* egin zen mintegian parte hartu ondoren zehaztu nituen.

Lehenengo kontua irudien bilbea zen, estanpatzeko euskarria oihala zenean, oihalak baduelako bere bilbea. Bitarteko serigrafikoaren gauzarik interesgarriena ez zitzaidan iruditzen irudiaren kalitatea lortzeko aukera, baizik eta bi bilbeekin jolasteko aukera. Puntuaren tamainak egokia izan behar zuen, iruditik ahalik eta gutxien galtzeko, estanpazioaren prozesuan, kontuan hartuta bi bilbeak zeudela. Irudia “txikitu”ko zuten alderdi nahiko zeudenez, hobe zen zailtasun hori prozesuaren amaierarako uztea eta bertan informazioa gehitzea kendu beharrean.

Beste alde batetik, fotolitoen tamaina zegoen. Irudiek 300 x 300 cm izatea nahi nuen. Horrek esan nahi zuen bakoitza zati kopuru batean bereiztea, gero estanzazioetan osatu ahal izateko, prozesu hori BilbaoArteko makinan egin nahi banuen. Fotolito bakoitzaren gehieneko tamaina, ahalik eta pantailarik handiena erabiliz, 100 x 75 cm izan zen. Alegia, 12 irudi zati.



Azkenik, neuk fabrikatzen dudana pintura egokitu behar nuen, pantaila serigrafikoan erabiltzeko. Pintura hori tenpera bat zen eta hura zati batean giharrez eta bestean gantzez eginda dagoenez, formulazio ugari onartzen ditu, eta urarekin dilui daiteke. Baina berehala lehortzen da eta oso likidoa da; bi ezaugarri horiek bateraezinak dira serigrafiarekin erabiltzeko. Baina dentsitate eta lehortze egokiak lortu nituen formulazioari Lascaux serigrafiarako bitarteko txikia gehitu nionean.

Hori zehaztuta, ale larriko lihozko oihalaren gainean estanzatzeko proba egin behar nuen, bai eta erabili nahi nuen paperarena ere, eta guztia ondo ote zebilen ikusi.



46 orrialdean: irudi 1erako bilbearen tamaina errealeko xehetasuna

47 orrialdean: irudi 1eko zatia, estanzazio-proba egin zeneko

Ezkerrera eta eskuinera goian, estanzazio-proba. Eskuinera zentroan, paperaren gaineko probaren emaitza. Eskuinera behean, oihalaren gaineko probaren emaitza









Una vez establecido el cómo, la realización del proyecto comenzó un año después.

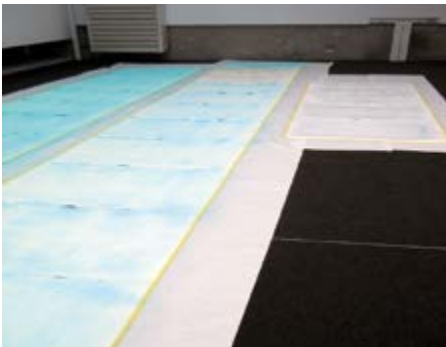
REALIZACIÓN



El primer paso fue la preparación de la tela. Consiste en primer lugar en romper la fibra del lino para estabilizar su comportamiento. Fabriqué dos bastidores a modo de telar donde poder tensar y destensar las telas repetidas veces. También me sirvieron para la fase posterior de preparación propiamente dicha con estuco.



La preparación es muy porosa y el grano de la tela muy grueso, por lo que se hacía necesario aplicar unas capas de emulsión de pintura. El planteamiento trazado me daba la posibilidad de trabajar la superficie de forma diferenciada en cada una de las seis piezas. Quería que mediante la utilización de diferentes pigmentos para la fabricación de la pintura y las diferencias propias del hecho de fabricarla yo misma cada vez, surgiera una textura en cada cuadro que dejase en evidencia por contraste propiedades en la creación de la imagen. El emulsionado de las telas es el paso donde empieza esta diferenciación.



En relación a las versiones que quería realizar sobre papel, también tenía que preparar el soporte antes de imprimir, porque quería introducir un color de fondo. Lo hice con acuarela fabricada con pigmentos y medio para acuarela de Kremer, y apliqué la pintura con pistola. Utilicé 14 azules diferentes para acuarelar 100 láminas. Luego los mezclé

aleatoriamente para que resultasen combinados entre sí en cada imagen, compuesta de 12 láminas cada una.

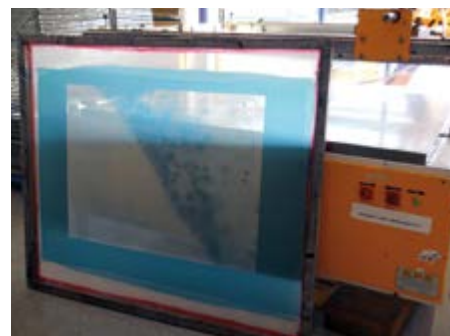
Cada imagen suponía 1200 x 75 cm de plotter sobre poliéster para conseguir los 12 fotolitos que requería. Utilicé el plotter del taller de Nuevas Tecnologías de BilbaoArte. Para cada imagen hice 4 plotter de 300 x 75 cm que luego cortaba en tres piezas.

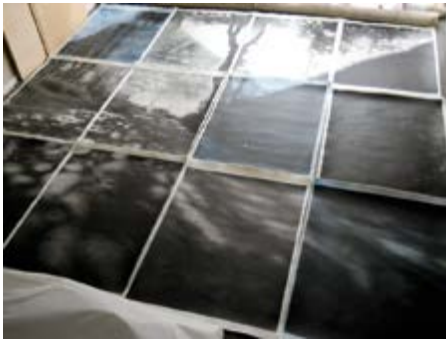
Una vez listos los soportes comencé con la estampación de las imágenes. Para cada imagen la pintura tenía que ser a la fuerza distinta, porque utilicé diferentes pigmentos negros para fabricarla. Y cada pigmento se fusiona de manera diferente con la emulsión. Pero aparte de las variaciones propias del fabricarla de forma casera, no se presentó ningún problema.

Tenía que utilizar la misma densidad de pintura tanto para la tela como para el papel. Sin embargo las características de ambos soportes son diferentes: la tela pedía mucha más cantidad de pintura. La solución fue cargar la pantalla dos veces antes de estampar, y en ocasiones, hacer dos estampaciones seguidas. Para estampar luego el papel, primero había que descargar la pantalla sobre papel de prueba para eliminar la pintura desbordada.

La razón para estampar primero la tela fue que se necesitaba bastante tiempo para colocarla en la máquina. Sin embargo una vez estampada, se podía mover de forma rápida y colocar el papel antes de que la pintura en la pantalla se llegase a secar.

La otra diferencia entre la tela y el papel, es que si una estampación en papel salía mal, la podía repetir, mientras que en el caso de





la tela, tenía que quedarme con el primer resultado. Aquí es donde se perdía imagen, y donde estaba la dificultad que añadir al juego final del resultado.

Una vez terminado el proceso de estampación, comenzó el desarrollo final. Es un trabajo sobre las estampaciones en tela, a base de manchas derramadas de pintura muy diluida. Buscaba obtener el máximo de información posible (evidenciar características de imagen) de dos maneras:

1/ integrando esos “defectos” del proceso de estampación tratando de forma diferenciada cada tela.

2/ contrastando el resultado en tela con respecto al del papel.







Guztia ezarrita, proiektua urtebetera hasi zen.

NOLA EGIN NUEN?

Lehenengo urratsa oihala prestatzea izan zen. Lehenengo eta behin, liho zuntza apurtu behar zen, portaera egonkortzeko. Bi bastidore egin nituen, ehundegi moduan, oihalak behin eta berriro tenkatu eta destenkatu ahal izateko. Halaber, iztukuz prestatzeko ondoko faserako baliatu nituen.

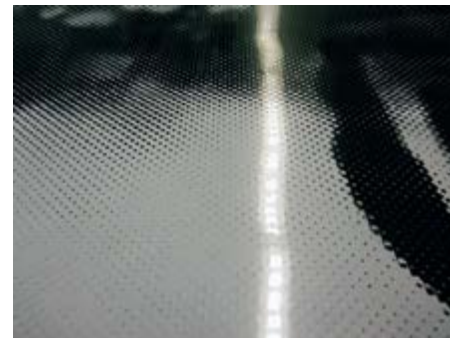
Prestakuntza oso porotsua da eta oihalaren alea oso larria; beraz, beharrezkoa zen pinturaren emultsio geruza batzuk aplikatzea. Antolatu nuen planteamenduak aukera ematen zidan azalera modu berezian lantzeko, sei piezetako bakoitzean. Pintura fabrikatzeko pigmentuak erabiliz eta bakoitzean nik neuk fabrikatzeak dakartzan desberdintasunen bidez, koadro bakoitzean kontrasteagatik irudia sortzean ezaugarriak agerian utziko zituen testura sortu nahi nuen. Oihalen emultsioa da diferentziazioaren hasiera ematen duen urratsa.



Paperaren gainean egin nahi nituen bertsoiei dagokienez, euskarria ere prestatu behar nuen, estanpatu aurretik, atzeko kolorea sartu behar nuelako. Pigmentuz fabrikatutako akuarelez egin nuen eta akuarelarako Kremer bitartekoaren bidez, eta pintura pistola bidez aplikatu nuen. 14 urdin desberdin erabili nituen 100 lamina akuarelaz pintatzeko. Gero, ausaz nahastu nituen, irudi bakoitzean elkarren artean konbinatuta egoteko, bakoitza 12 laminaz osatua.



Irudi bakoitza poliester gaineko plotter-eko 1200 x 75 cm zen, nahi nituen 12 fotolitoak lortzeko. BilbaoArteko Teknologia Berrien tailerreko plotterra erabili nuen. Irudi bakoitzerako 300 x 75 cm-ko 4 plotter egin nituen, eta gero hiru piezatan moztu nituen.



Prest nituenean, irudien estanzazioarekin hasi nintzen. Irudi bakoitzerako, pinturak desberdina izan behar zuen, nahitaez, fabrikatzeko pigmentu desberdinak erabili nituelako. Eta pigmentu bakoitza modu desberdinean fusionatzen da emultsioarekin. Baina etxeko erara fabrikatzeak dakartzan diferentziak gorabehera, ez zen arazorik egon.

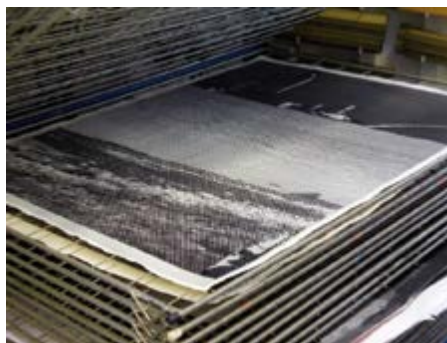
Pintura dentsitate bera erabili behar nuen, bai oihalerako, bai papererako. Hala ere, bi euskarrien ezaugarriak desberdinak dira. Oihalak pintura kantitate askoz ere handiagoa eskatzen du. Irtenbidea izan zen pantaila bi aldiz kargatzea estanzatu aurretik eta, batzuetan, elkarren atzetik bi estanzazio egitea. Gero papera estanzatzeko, lehenengo pantaila probako paperaren gainean deskargatu behar zen, gainezka egiten zuen pintura kentzeko.



Lehenengo oihala estanzatzeko motiboa izan zen nahikoa denbora behar zela makinak jartzeko. Hala ere, estanzatu ondoren, azkar mugitu zitekeen eta papera jarri pintura pantailan lehortu aurretik.

Oihalaren eta paperaren arteko beste desberdintasun bat da paperaren estanzazio batek gaizki irtenez gero, errepika zitekeela, baina oihalaren kasuan, lehenengo emaitzarekin geratu behar nintzela. Bertan galtzen zen irudia, eta bertan zegoen emaitzaren azken urratsari gehitu beharreko zailtasuna.

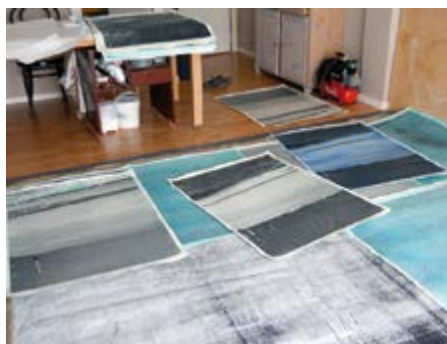




Estanpazio prozesua amaitzean, amaierako garapena hasi zen. Oihalaren gaineko estanpazioen inguruko lana da, pintura oso diluituaren orban isuri bidez. Ahalik eta informaziorik gehien eskuratzea bilatzen ari nintzen (irudiaren ezaugarriak agerian utzi), bi modutara:

1) estanpazio prozesuaren “akatsak” integratzea, oihal bakoitza modu berezi batera tratatuta.

2) oihalaren gaineko emaitza paper gaineko emaitzarekin erkatu.









DIÁLOGOS (VOL. 1)

SUEÑO DEL OBSERVADOR. LOURDES DE LA VILLA

IMPLOSIÓN IMPUGNADA 22: ESTADO DE SITIO. RAFAEL TORMO I CUENCA

Diálogos es el título de una serie de exposiciones basadas en conversaciones con artistas que ponen en relación producciones de arte contemporáneo de dos territorios geográficos: el vasco y el valenciano. Comienza aquí esta pequeña cartografía de una periferia territorial que trasciende sus límites y entabla un diálogo a través de las obras de sus creadores.

Utilizando el video como base del trabajo curatorial se han elaborado entrevistas, tanto en soporte papel como video, que profundizan en la comprensión de las obras y muestran a los artistas en su contexto. Así, al acercarnos a la sala de exposiciones podremos encontrar no sólo las obras realizadas sino a los artistas hablando de su trabajo.

Esta primera edición acoge *Sueño del Observador* de la artista vasca **Lourdes de la Villa**, que se expuso parcialmente en la Sala Rekalde (Bilbao) entre el 15 de mayo y el 18 de abril de 2014 y se muestra ahora, por primera vez de manera íntegra, en Eibar. El diálogo se establece con el trabajo del artista valenciano **Rafael Tormo i Cuenca** *Implosión Impugnada 22: estado de sitio; gesto de coleccionar* expuesto en el Antiguo Ayuntamiento de Alberic (Valencia) entre el 7 de Noviembre y el 5 de diciembre de 2014.

La entrevista a Rafael Tormo i Cuenca que completa el primer volumen puede leerse en <http://iskaskun.net>

VER Y RECORDAR
IZASKUN ETXEBARRIA MADINABEITIA



Bergson decía que comenzamos aprendiendo una frase antes que una palabra. Inscibimos la palabra en cada frase y en ellas adopta un sentido. Se parte pues de la función del lenguaje y no del lenguaje mismo, ya que éste no es más que una mera abstracción que sirve como vehículo del pensamiento intersubjetivo.

La artista me cuenta que su intención ha sido incluir todos los niveles de comprensión de la obra de arte. No por ello hay que dejar de crear una obra compleja, todo lo contrario. Cada cual nos acercamos a ella desde una posición diferente. Dar un contenido asequible no significa dar todo hecho, sino dar los elementos suficientes para pensar. La experiencia estética produce un despertar en los pensamientos.

IZASKUN- Una cosa es hacer imágenes para acompañar textos y otra cosa bien distinta, hacer imágenes para conseguir clarificar un pensamiento, una hipótesis o una idea. Trabajando desde el arte estás lanzando esta hipótesis: la memoria y la percepción, en principio, el cerebro no las distingue. Pero de alguna manera hay un mecanismo que hace que sepamos que accedemos a nuestra memoria y no es una percepción de algo que está sucediendo en ese momento.

LOURDES- Las imágenes de alguna manera lo que nos permiten es tener un acceso a lo que en nuestro cerebro funciona de manera inconsciente. Es como perseguir nuestra propia inconsciencia.

Desde las ciencias de la visión decir cómo percibimos resulta, en principio, inabordable. El problema se simplifica aproximándose desde varias áreas de conocimiento. Y al ser más asequible estudiar procesos aislados ha sido muy difícil llegar a entender cómo es que al final nosotros percibimos la imagen global. Ahí es donde está incluida la investigación desde el arte visual, en la medida en que damos visibilidad a una imagen final, al producto de una percepción, donde la imagen está ella misma explicando y hablando mucho antes que la palabra.

I- Ahora que en Valencia está en auge la ilustración me interesaba conocer tu opinión sobre esa diferencia fundamental con el arte.

L- Cuando te dedicas a la investigación estás intentando entrelazar diferentes disciplinas para explicar una problemática concreta, pero tu método de investigación es la imagen en si misma. Es como los experimentos que hace un biólogo. Tener una experimentación que demuestra o por lo menos muestra algo es lo que te sitúa en el panorama del conocimiento.

La manera que tenemos de mostrar que nuestras teorías tienen una base es esa. Así que la imagen no ilustra, la imagen muestra una faceta de la realidad, algo que nunca antes se ha visto, que habla desde un determinado lugar. Cuando investigas te sitúas en una problemática, no del arte en particular, sino del conocimiento en general, e incluso del paradigma científico.

Mi práctica tiene mucho que ver con el constructivismo, que como paradigma científico choca bastante con cuestiones que se suponían inamovibles. Por ejemplo, la separación entre el sujeto y el objeto de conocimiento; que la realidad sea algo que construimos nosotros mismos es una afirmación que remueve las bases de la manera de investigar.

El constructivismo es una epistemología que está aún en construcción. Una forma de acceder al conocimiento diferente de la forma clásica. Está presente en muchos pensadores desde hace siglos aunque comenzó a tomar fuerza a partir de la segunda mitad del s.XX, ligada al desarrollo de la cibernética de 2º orden.

Desde la perspectiva de la docencia es muy interesante. Es una manera diferente de construir conocimiento e implica una manera diferente de transmitirlo. Las herramientas pedagógicas elaboradas a partir de ahí son diferentes.

▮ El constructivismo parece estar muy presente en los medios de comunicación de masas. Aún hoy, a pesar de que utilizemos constantemente las redes sociales, a nivel global está todavía muy claro dónde es más evidente la construcción de realidad. Sin embargo, me ha llevado a pensar inevitablemente en la psiquiatría.

La falta de consenso es uno de los problemas que suelen padecer las personas con enfermedades mentales. Podríamos decir que se produce una especie de asincronía entre lo que está sucediendo fuera y dentro del cuerpo: una incapacidad para distinguir lo que se recuerda, –a lo que se está accediendo directamente desde el pensamiento–, y lo que se está viviendo en ese momento.



▣ En la contribución de David L. Rosenhan al libro *La realidad inventada*, “Acerca de estar sano en un medio enfermo”, se habla de personas que pasaron tiempo en instituciones psiquiátricas haciéndose pasar por enfermos mentales.

Ninguna de las instituciones, ni públicas ni privadas descubrieron que se trataba de personas sanas. El estudio venía a reflexionar sobre lo que se entendía por salud mental.

En la corriente constructivista hay psiquiatras que consideran el paradigma que se ha usado mayoritariamente para considerar la enfermedad como una manera de entender la salud mental en relación a la adaptación al medio. Se supone que si uno no se adapta está enfermo, pero ¿no podría ser que el medio estuviera enfermo?

Carlos García del Pino es un psiquiatra español ampliamente reconocido que podría ser considerado constructivista. Encontré su libro, *La Incomunicación* (1969) en una librería de Méjico DF llamada *El Péndulo*. En él describe una situación, totalmente aplicable a la situación social y política de la crisis actual. Describe situaciones perfectamente extrapolables. Trata temas que atraviesan el tiempo y siguen estando vigentes.

Entiende que en la forma de la incomunicación está la solución, desde los problemas que provoca a nivel social, ya que una solución a nivel personal constituye sólo una especie de parche.

Para mi tesis doctoral utilicé sobre todo *Teoría de los Sentimientos* que aborda el tema del sujeto desde un punto de vista psicológico. Es una persona con una potencia de pensamiento fuera de lo común.

▣ El pensamiento de Foucault, supone un cambio en el enfoque del problema social, ya que lo plantea como aquella realidad construida a partir de los mecanismos de control: la vigilancia y el castigo (Vásquez Roca, 2012). “*Saca al sujeto de la centralidad que lo había mantenido Descartes, para ponerlo dentro de la estructura social, (...) para adentrarse en el estudio de las estructuras y discursividades de la población.*”¹

A partir de ahí, distingue dos formas de control sobre la vida desde una perspectiva política: por un lado, las que se dirigen al dominio del cuerpo a través de la disciplina del saber oficial, y por el otro,

1 Vásquez Rocca, L. (2012). “Foucault: Microfísica del poder y constitución de la subjetividad; discurso-acontecimiento y poder-producción”. *Revista Observaciones filosóficas*. [4 Agos. 2013] <http://www.observacionesfilosoficas.net/foucault-microfisicadelpoder.htm>

la noción de biopoder, como forma de tecnología complementaria que ejerce dominio sobre grandes cuerpos poblacionales (Vásquez Roca, 2012).

La mente es un tema muy poco estudiado. Cambiarían mucho las cosas si pudiéramos ver las problemáticas actuales desde otra perspectiva. Distinguir entre ver y recordar apela a un tiempo contextual. La persona que padece la locura salta de un tiempo presente al pensamiento sin ningún control.

En algún momento dices: *“La realidad que construimos y donde vivimos es diferente de la realidad independiente de la mente donde vive el observador que somos”*. Creo que es la frase que resume mejor la problemática que tratas en tu tesis. Es más, añades que la obra visual es el relato de un cerebro con identidad, único.

▣ Son datos empíricos pero de un cerebro que no es anónimo. Es la diferencia con lo que estudia básicamente la ciencia, que se aproxima a una especie de cerebro medio.

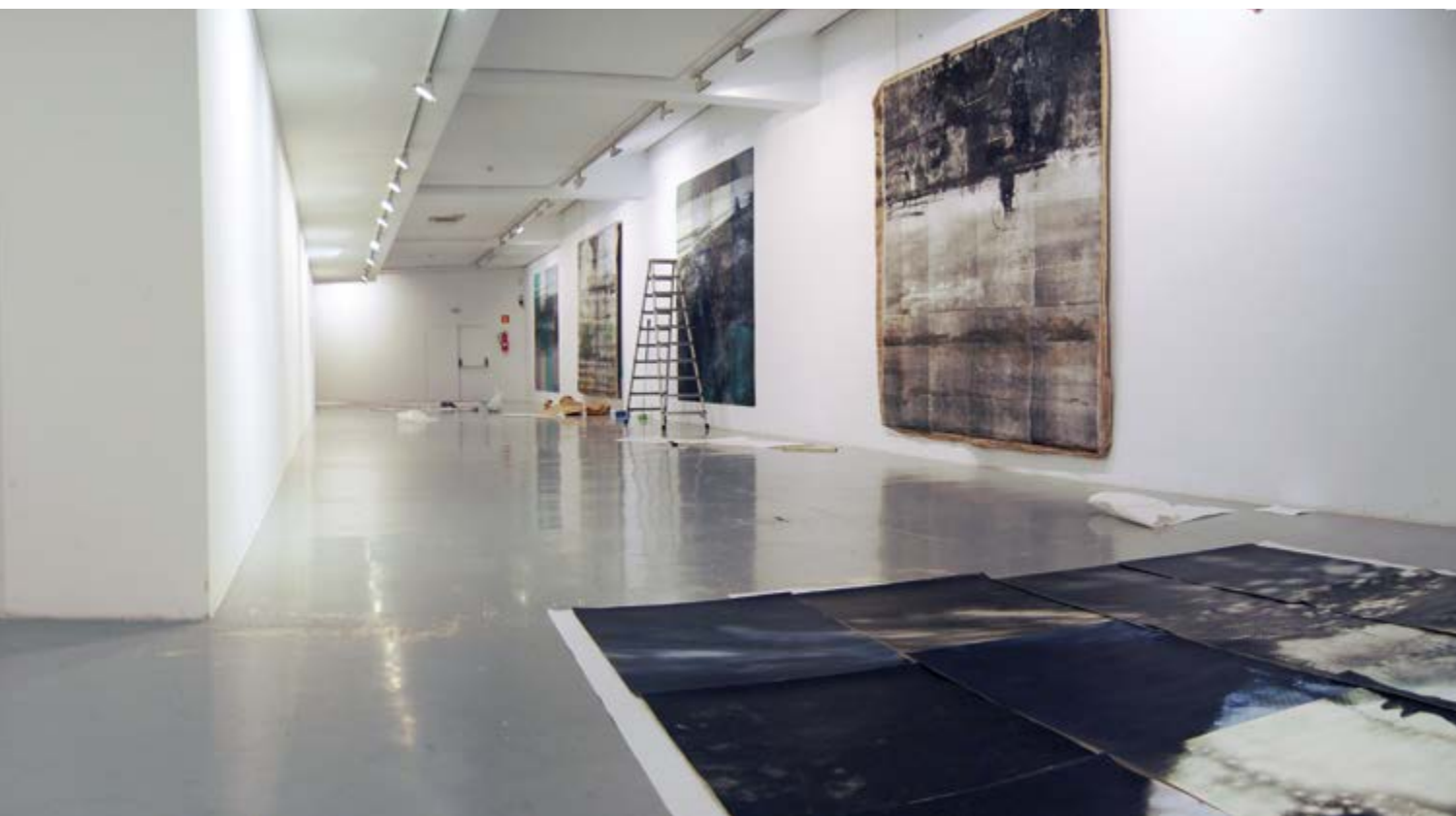
A pesar de que estamos obligados a hablar desde nuestra objetividad, nuestros puntos de vista son



subjetivos. Y a pesar de eso, hay una objetividad en lo que hacemos. Podemos afirmar que cualquier cosa no es una representación. La forma en la que nosotros manejamos los instrumentos con los que hacemos nuestro trabajo no es arbitraria. Tenemos en la forma cómo nosotros podemos hablar objetivamente.

Pero vamos más allá. Todos los investigadores son personas concretas. Esta afirmación la extraemos del constructivismo, de afirmar que el punto de vista del observador influye en lo que observa. La mayor potencia de la investigación que se hace desde el arte es mostrar, como observadores que somos, lo que sirve para cualquier observador y para cualquier científico.

La investigación en arte reflexiona sobre las propias condiciones en las que se da el investigar. Por eso el mayor valor que tiene el arte, dentro de la institución universitaria, es ser una guía para no perder de vista este hecho. Las propiedades del observador influyen en la observación y por tanto en el conocimiento, no solamente del arte, sino de todas las ciencias como tales.



▮ La ciencia se aproxima a la realidad desde suposiciones. Creo que existen un montón de ideas preconcebidas en cuanto a lo que es la investigación científica. Pienso en la mecánica cuántica que comprobó cómo el observador en el propio acto de observar modificaba el objeto de estudio. Esto nos habla de la incapacidad del método científico para ser objetivo.

▮ La realidad que busca la ciencia es una realidad que nos trasciende. Su fin es conocer partes de la realidad que no son visibles. Esta realidad independiente de la mente es una realidad que te trasciende como ser humano y como investigador.

▮ En términos más coloquiales, esta realidad de la mente que mencionas, ¿no podríamos pensarla como la imaginación misma?

▮ En el hecho de los artistas, claramente tiene que ver con la imaginación cuando le damos forma.



Imaginación podemos decir que todos tenemos. Todo el mundo maneja imágenes pero sólo en el hecho de darles una forma específica se manifiesta la práctica artística. Otra cosa es la forma de la imaginación, su funcionamiento cerebral. Es decir, en abstracto, cómo funciona la imaginación.

▮ Me ha llamado la atención la diferenciación que haces entre términos, como por ejemplo, función visual, entidad simbólica o construcción visual. Aluden, en principio, a cosas que pertenecen a un mismo campo semántico pero que no son lo mismo. Hablas de la figura de un observador como algo que está en nuestra cabeza. Es ese el vínculo con el constructivismo radical.

▮ Sí, al final ese observador es una construcción propia. Es importante pensar en el observador como una entidad que actúa a nivel mental. Durante años se ha criticado mucho la forma de estudiar cómo funciona la visión, una especie de construcción detrás de la que estaba la cámara óptica. Se creía que



dentro de nuestra cabeza había un ser sentado observando el exterior. Esto impidió llegar al problema en cuestión, a explicar cómo funciona nuestro cerebro.

Es importante aclarar los términos para entender que estoy hablando de una entidad inmaterial, de una construcción que tiene un significado humano pero que no se refiere a una persona física. La figura del observador se refiere más bien a una memoria que tenemos instalada en nuestra cabeza de alguna manera; a una forma de funcionar que tiene el cerebro humano con neo-córtex. Aunque existen otra serie de estructuras corticales que posiblemente tengan más que ver con esas partes de la memoria de la que estoy hablando; que dan lugar a constricciones.

Las constricciones son lo común al funcionamiento del cerebro de todas las personas. Digamos que son unos límites que tenemos establecidos en la manera en que aprehendemos el mundo a través de los sentidos. En el caso de la vista, empiezan por el propio órgano físico del ojo.

Las limitaciones ópticas de nuestro tipo de ojo se convierten en otra cosa en el cerebro y en todas sus evoluciones. Hay que pensar que no tenemos el mismo cerebro que tenían las personas hace 100 años. La cantidad de imágenes a las que estamos sometidos por medio de los dispositivos tecnológicos cambian nuestra percepción del mundo, que cambia nuestros recorridos cerebrales y finalmente el cerebro mismo.

■ En algún momento dices que este tiempo sería la presencia de un mundo accesible desde el significado. Entiendo que estamos rodeados de signos y toda la interacción humana ya se produce a través de ellos. Ese es uno de los nexos entre tu trabajo y lo que Rafa Tormo trata en sus obras. En su experimentación con los adolescentes comprobó que, en relación a generaciones anteriores, la relación que éstos tenían con los objetos había cambiado muchísimo.

Me parece vital llamar la atención sobre la transformación del contexto y sobre los cambios que se producen en la estructura cerebral de una persona que en 2014 es un adolescente.

■ Es como si cada vez fuera más difícil tener acceso a este funcionamiento común que todo cerebro humano tiene. Entre eso y lo que percibimos hay tantas capas -de alguna manera pantallas- que es muy complicado llegar a esa comprensión. Y por eso mismo cada vez es más necesario.

▮ En muchas ocasiones estás pensando en la representación, aunque hablas de los procesos en la mecánica visual. ¿A qué te refieres exactamente cuando dices que el ver define la experiencia sensorio-motora de un animal que sólo tuviese sentido de la vista? Supongo que ahí es donde introduces el cuerpo y el movimiento como variables.

▮ Consiste en pensar en un animal así para llegar a entender esa base común que está en los cerebros de todos los humanos. Tiene que ver con las constricciones y en consecuencia con la manera de relacionarnos con el mundo.

El movimiento estaría relacionado con la experiencia del animal. La experiencia sensorio-motora define la relación entre el movimiento y la memoria. Luego está el problema de cómo se almacena eso en el animal. Aquí es donde interviene la relación entre la memoria y el tiempo. ¿Dónde se almacena eso y cómo se pone en marcha ese almacén llamado memoria? Sólo es seguro que la tenemos, sino no podríamos distinguir.



Sin embargo, es cada vez es más difícil acceder a ese funcionamiento porque el cerebro ha cambiado, y cambia cada vez más deprisa, debido al uso de la tecnología. Ya no es sólo que los medios de transporte cambien nuestra percepción del mundo. Imaginemos cuando se inventó el tren y la gente montaba por primera vez. Ahora lo que nos rodea son todo dispositivos visuales.

▮ Todo este análisis parece olvidarse de nuestro cuerpo. Intentamos disociarlo de nuestro cerebro, cosa imposible y a la que deberíamos negarnos rotundamente. Si no tuviéramos cuerpo no tendríamos vida.

Existen corrientes de pensamiento en este sentido que hace años se amparaban bajo el término posthumanismo. Estas reflexiones en torno a la tecnología investigaban superar el cuerpo como límite. Si consiguiéramos superarlo de alguna manera y descargar nuestro cerebro en otro cuerpo conseguiríamos trascender.

Hay mucho pensamiento desarrollado en torno a separar mecanismos de visión y de inteligencia. La ciencia ficción lleva décadas reflexionando sobre ello. Pero en definitiva, ¿qué es la visión sin la inteligencia?

▮ Este hipotético animal que sólo tuviera sentido de la vista es una forma de abordar el hecho de cómo sería un cerebro sólo visual, una manera de afrontar el tema de las constricciones. Aunque después como ya sabemos la visión se relaciona con otras muchas funciones porque en la percepción están integrados todos los sentidos.

▮ En tu proyecto actual te planteas dos cuestiones. ¿Qué es lo que crea el recuerdo? Y, ¿cómo se establece una continuidad entre diferentes actos de observación?

▮ Sí, al final son diferentes formulaciones de una sola pregunta que seguramente no hay forma de hacerla con palabras. Todo apunta a que exista una memoria. Entre un acto de observación y otro tiene que haber una continuidad, sino ¿cómo nos acordaríamos siquiera de quiénes somos? Para entender cómo se establece esa continuidad, hay que pensar que no sólo existes tú, sino que todo está hilvanado en las relaciones con otras personas.





▮ Dependemos mucho de la imagen que proyectamos, que es inconsciente en muchas ocasiones y no siempre conviene dejarla en la inconsciencia. Somos una construcción de cómo nos ven los demás. Así que está bien trabajarla y estudiarla. Es una buena herramienta para conocerse mejor y ayuda a saber el porqué de algunas cosas que nos pueden suceder y preocupar. Muchas veces emitimos mensajes contradictorios. Hablamos más a través de nuestros gestos que de nuestras palabras.

▮ Carlos Castilla del Pino habla sobre qué se supone que se puede decir que resulte aceptable en las relaciones dentro de un grupo o entre grupos, como otro elemento que está impidiendo que exista una comunicación real. Tal vez hoy en día las personas sean más capaces de expresar lo que realmente quieren decir, aunque no por ello se comunican mejor.

▮ En la pieza sonora de Rafa Tormo, que es fruto de un taller que hizo con adolescentes, se ve reflejado no sólo este cambio de nuestra relación con los objetos sino la incapacidad para comunicarnos entre nosotros. Para representar un objeto afectivo, muchos adolescentes habían elegido un móvil porque se relacionan afectivamente a través de él. Comunican todas sus emociones utilizando esa interfaz.

Cuando no existían móviles, hace veinte años, cuando nosotros éramos adolescentes hubiéramos llevado como fetiche cualquier otro tipo de objeto afectivo, desde una pulsera o una carta hasta una bola de futbolín de una tarde de domingo. Nuestros objetos estaban vinculados a experiencias afectivas de otra naturaleza.

▮ Esto sería la realidad de segundo orden, tal y como la llama el psicólogo Paul Watzlavick, en la que según dice nacemos sumergidos, y está ligada al universo de los significados atribuidos a las cosas. Claramente, aquí están atribuyendo un sentido y un valor al móvil. No lo están viendo como un objeto físico.

Si por algún motivo, como puede ser el hecho de cuestionarnos en nuestra labor intelectual esta realidad que recibimos desde nuestro nacimiento, esta imagen del mundo que tenemos se rompe y tenemos que volver a hacernos otra, discernir ese hecho se vuelve más difícil.

En el primer capítulo de mi tesis hablaba de “Infancia, locura, sueño” como tres situaciones muy específicas donde la conciencia despierta tiene unas características muy peculiares. Hablaba de esas situaciones desde un punto de vista abstracto y teórico, no de la infancia, la locura y el sueño normales, sino

como situaciones que, desde el punto de vista de la percepción, se podían explicar. No eran situaciones donde hubiera ninguna carencia, sino situaciones con una conciencia específica.

Desde el punto de vista de una psiquiatría constructivista se deduce, que si en vez de ver la locura como algo que hay que tener en un lugar apartado se viese como algo valioso, que hay que cuidar porque tiene algo importante que mostrar a la sociedad, las cosas cambiarían mucho. La enfermedad mental es todavía hoy una especie de estigma. Si no fuera así tal vez entonces se pudiera ahondar mejor en las problemáticas sociales.

■ Pensar en las personas con enfermedades mentales u otro tipo de discapacidades como personas valiosas es algo tremendamente revolucionario. Implica pensar la vida de otra manera, incluso a otra velocidad, con otros valores y otras prioridades. Sería pensar el mundo sin esa finalidad monetaria, porque el dinero no es un fin en si mismo.

A partir de los estudios de Foucault, y sobretodo desde la revolución industrial se empieza a pensar en la sociedad como una masa productiva, hasta llegar a lo que hoy día tenemos. Las sociedades contemporáneas distinguen entre personas productivas e improductivas. La reproducción y el cuidado, al no ser monetizadas y en consecuencia tomadas en consideración por el sistema capitalista quedan desplazadas de la función social. Esto incluye que las mujeres tengan hijos y sus cuidados, así como los cuidados de otras personas. Así, una de nuestras misiones naturales como cuerpo queda disociada.

Hay economistas como Christian Felber que están demandando otro tipo de capitalización de la producción y esto incluye lo social en términos globales. *La Teoría del Bien Común* consiste en considerar todas estas cuestiones para que cualquier empresa pueda computar y monetizar ese trabajo invisible.

Su objetivo es lograr que las empresas sean representativas de una realidad social. Los indicadores económicos del sistema capitalista sólo tienen en cuenta a las personas dependientes y a las que tienen personas dependientes a su cargo como un coste. Ese universo de los cuidados está más allá de una mera cuestión de números. Esconde, en definitiva, relaciones de poder.



ELKARRIZKETAK (1. BOL.)

SUEÑO DEL OBSERVADOR (BEHATZAILEAREN AMETSA). LOURDES DE LA VILLA IMPLOSIÓN IMPUGNADA 22: ESTADO DE SITIO. RAFAEL TORMO I CUENCA

Elkarrizketak da geografiako bi lurraldetan, Euskal Herrian eta Valentzian, gaur egungo artearen ekoizpenak elkarrekin lotzen dituzten artistekin egindako elkarrizketetan oinarritzen diren erakusketei emandako izenburua. Erakusketak ezohiko lurralde ardatza antolatzen du; izan ere, gaur egun, kultur ekoizpenak autonomia erkidegoetara mugatzen dira edo, bestela, autonomia erkidegoak gainditzen dituzte baina estatuaren ardatzean geratzeko.

Hementxe hasten da mugak gainditzen dituen eta kultur sortzaileen artelanen bidez elkarrizketari bide ematen dion lurralde periferiako kartografia txikia.

Bideokonferentzia ikuskaritza lanaren oinarri gisa erabilita, erakusketa eta artistek beren tailerrean erakusten dituzten bideoak osatzen dituzten artelanen ulermenean sakontzen duten testuak sortu dira.

Lehenengo edizio honetan, alde batetik, **Lourdes de la Villa** euskal artistaren lan osoa jarriko da ikusgai lehenengoz, Eibarren (Gipuzkoa). Eta, bestetik, *Implosión Impugnada 22: Estado de Sitio. Gesto de coleccionar*, **Rafael Tormo i Cuenca** valentziar artistarena, Alberic-en (Valentzia) 2014ko azaroaren 7tik abenduaren 5era ikusgai egon dena.

Rafa Tormo i Cuenca-ri egindako elkarrizketa, lehenengo bolumena osotzen duena, hemen irakurri al da: <http://iskaskun.net>

IKUSI ETA GOGORATU
IZASKUN ETXEBARRIA MADINABEITIA



Su Colección del Observador
Implosión Impugnada 22
Estado de sitio. Gesto
Rafael Tormo i Cu

Bergson-ek zioen esaldiak ikasten hasten garela, hitzak baino lehen. Hitz bakoitza esaldian txertatzen dugu eta, horrela, zentzua hartzen du. Beraz, hizkuntzaren funtzioa da abiapuntu eta ez hizkuntza bera; izan ere, hizkuntza bera subjektuartereko pentsamenduaren gidaria den abstrakzio hutsa baino ez da.

Artistak esan dit bere asmoa izan dela artelanaren ulermen maila guztiak jasotzea. Baina horrek ez du esan nahi artelan konplexua egiteari utzi behar zaionik. Bakoitza egoera batetik abiatuta hurbiltzen da. Eduki eskuragarria emateak ez du esan nahi dena eginda ematea, baizik eta pentsatzeko beharrezko elementuak ematea. Esperientzia estetikoak pentsamenduen esnaera eragiten du.

IZASKUN- Gauza bat da irudiak egitea testuekin batera joateko eta beste gauza bat, eta oso desberdina, irudiak egitea pentsamendu bat, hipotesi bat edo ideia bat argitzea lortzeko. Artean oinarrituta lanean ari zarenean, hipotesi hau defendatzen hasi zara: memoria eta pertzepzioa garunak, printzipioz, ez ditu bereizten. Baina, nolana ere, gure memoriara jotzen ari garela eta ez une horretan gertatzen ari den pertzepziora jakiteko mekanismo bat dago.

LOURDES- Irudiek aukera ematen digute gure garunean modu inkontzientean funtzionatzen duenera jotzeko bide bat izateko. Gure inkontzientzia lortzea bezala da.

Ikusmenaren zientzietatik pertzepzioari, printzipioz, ezin zaio heldu. Arazoa sinplifikatu egiten da jakintza arlo batzuetatik hurbiltzen garenean. Eta prozesu isolatuak aztertzea eskuragarriagoa denez, oso zaila izan da ulertzea nola litekeen azkenean guk irudi osoa hautematea. Bertan dago ikerketa txertatuta ikusizko artetik, azken irudiari ikusgaitasuna ematen diogun neurrian, pertzepzioaren produktuari; bertan irudia bera ari da hitza baino askoz ere lehenago azaltzen eta hitz egiten.

I- Orain Valentzian ilustrazioa gorantz ari dela kontuan hartuta, artearekiko funtsezko alde horri buruz duzun iritzia jakin nahi nuke.

L- Ikerketaren inguruan zabiltzanean lanean, diziplina desberdinak elkarrekin lotzen saiatzen zara, arazo zehatz bati azalpenak emateko, baina zure ikerketa metodoa irudia bera da. Biologoak egiten dituen esperimenduak bezala. Zerbait frogatzen edo, behintzat, erakusten duen esperimendua izateak kokatzen gaitu jakintzaren panoraman.

Gure teoriak oinarria dutela erakusteko modua hori da. Beraz, irudiak ez du ilustratzen, irudiak errealitatearen alderdi bat erakusten du, aurretik sekula ikusi ez dena, leku jakin batetik hitz egiten duena. Ikertzen duzunean, problema baten aurrean zaude, ez bereziki artearen problemaren aurrean, baizik eta jakintzarenean edo paradigma zientifikoarenean.

Nire praktikak zerikusi handia du *konstruktibismo*arekin; horrek, paradigma zientifiko gisa, aldaezintzat jotzen ziren kontu ugariarekin egiten du talka. Esate baterako, jakintzaren objektuaren eta subjektuaren arteko bereizketa; errealitatea guk geuk sortzen duguna dela ikertzeko moduaren oinarriak nahasten dituen baieztapena da.

Konstruktibismoa oraindik eraikitzen ari den epistemologia da. Jakintzara modu klasikoaz bestelako modu batean jotzea. Pentsalari askotan dago presente duela mende batzuk, baina ideia hori XX. mendearen bigarren erdialdetik aurrera hasi zen sendotzen, 2. mailako zibernetikaren garapenari lotuta.

Irakaskuntzaren ikuspegitik oso interesgarria da. Jakintza eraikitzeke modu desberdina da eta transmititzeko modu desberdina dakar. Hura oinarri hartuta landutako tresna pedagogikoak desberdinak dira.

■- Konstruktibismoa esan liteke oso presente dagoela jendetza erakartzen duten komunikabideetan. Gaur egun, oraindik, nahiz eta sare sozialak etengabe erabiltzen ditugun, maila globalean oraindik oso argi dago non den nabariagoa errealitatearen eraikuntza. Hala ere, psikiatrian pentsarazi dit.

Adostasunik eza da buruko gaixotasunak dauzkatenek izaten duten arazoetako bat. Esan liteke nolabaiteko asinkronia gertatzen dela gorputzaren kanpoan eta barruan gertatzen ari denaren artean: gogoratzen dena –pentsamendutik zuzenean jotzen da horra– eta une horretan bizitzen ari denaren artean bereizteke gaitasunik eza.





▣ David L. Rosenhan-ek “The invented reality” liburuari egindako “On being sane in insane places” ekarpenean erakunde psikiatrikoetan gaixo mentalak balira gisa denbora bat eman zuten pertsoneri buruz hitz egiten du.

Erakunde batek ere, ez publikoek eta pribatuek, ez zuten jakin pertsona osasuntsuak zirela. Azterketak osasun mentalaz ulertzen zenaz hausnartzen zuen.

Konstruktibismoaren joeran psikiatra batzuek uste dute gehienetan gaixotasuna ulertzeko erabili den paradigma osasun mentala ingurunera egokitzeari dagokionez ulertzeko modu bat dela. Suposatzen da pertsona bat egokitzen ez bada, gaixorik dagoela, baina, ezin liteke izan ingurunea gaixorik egotea?

Carlos García del Pino psikiatra espainiarra da, oso ezaguna, eta konstruktibistatzat har daiteke. Bere liburua, “La Incomunicación” (1969), aurkitu nuen Mexiko DFko liburutegian, *El Péndulo*n. Bertan azaltzen duen egoera erabat aplikagarria da gaur egungo krisiaren gizarte eta politika egoeran. Erabat estrapolarriak diren egoerak deskribatzen ditu. Denbora zeharkatzen duten eta indarrean egoten jarraitzen duten gaiak aztertzen ditu.

Inkomunikazioaren moduaren atzean soluzioa dagoela uste du, gizarte mailan eragiten dituen arazoak oinarri; izan ere, maila pertsonaleko soluzio bat adabakia baino ez da.

Doktorego tesirako, batez ere, “Teoría de los Sentimientos” erabili nuen, subjektuaren gaia aztertzen baitu ikuspuntu psikologikotik. Ezohiko pentsamendu ahalmena du pertsona horrek.

▣ Foucaulten pentsamenduak aldaketa dakar gizarte arazoari buruzko ikuspegian; izan ere, kontrol mekanismoetatik abiatuta eraikitako errealtate gisa planteatzen du: zaintza eta zigorra (Vásquez Roca, 2012). “Atera subjektua Descartesek izan duen zentralitatetik, eta jarri gizarte egituran, (...) herritarren egituren eta diskurtsibitateen azterketan sakontzeko”.¹

Ordutik, bizitzaren gaineko kontrol modu bi bereizten ditu, ikuspegi politikotik: alde batetik, jakintza ofizialaren bidez gorputzaren mendekotasunera bideratzen direnak eta, bestetik, bioboterearen nozioa, populazio talde handien gainean mendekotasuna gauzatzen duen teknologia osagarri modu gisa (Vásquez Roca, 2012).

1 Vásquez Rocca, L. (2012). “Foucault: Microfísica del poder y constitución de la subjetividad; discurso-acontecimiento y poder-producción”. *Revista Observaciones filosóficas*. [2013ko abuz. 4a] <http://www.observacionesfilosoficas.net/foucault-microfisicadel poder.htm>



Burua ez da sarri aztertu. Gauzak asko aldatuko lirateke gaur egungo arazoak beste ikuspegi batetik ikusi ahalko bagenitu. Ikustearen eta gogoratzearen artean bereizteak testuinguruaren araberrako denbora eskatzen du. Erotasuna jasaten duen pertsonak oraineko denboratik pentsamendura egiten du salto, inolako kontrolik gabe.

Uneren batean diozu: “Eraikitzen dugun errealitatea eta bizi duguna, batetik, eta burutik independentea den eta garen behatzaileak bizi duen errealitatea, bestetik, desberdinak dira”. Tesian aztertzen duzun arazoa hoberen laburtzen duen esaldia dela uste dut. Are gehiago, ikusizko artelana identitatea duen garunaren kontaketa dela diozu, bakararra.

☒ Datu enpirikoak dira, baina anonimoa ez den garunarena. Hori da zientziak funtsean aztertzen duenarekiko desberdintasuna, garun antzeko batera hurbiltzen dela.

Nahiz eta gure objektibotasunez hitz egitera behartuta gauden, gure ikuspegiak subjektiboak dira. Eta, hori gorabehera, objektibotasun bat dago egiten dugunean. Egiazta dezakegu edozein gauza ez dela irudikapen bat. Guk lanerako erabiltzen ditugun tresnak erabiltzeko dugun modua ez da hautazkoa. Moduan dugu objektiboki nola hitz egin dezakegun.

Baina haratago goaz. Ikertzaile guztiak dira pertsona zehatzak. Baieztapen hori konstruktibismotik atera dugu, behatzailearen ikuspuntuak behatzen duen gauzan eragina duela baieztatzean. Artea oinarri hartuta egiten den ikerketaren ahalmen handiena da, behatzaile garen aldetik, behatzaile ororentzat eta edozein zientzialarirentzat balio duena erakutsi.

Artearen inguruko ikerketak ikerketa zein baldintzatan ematen den hausnartzen du. Hori dela eta, arteak duen balio handiena, unibertitate erakundearen barruan, gertakari hori begi bistatik ez galtzeko gida bat da. Behatzailearen ezaugarriek behaketan dute eragina eta, beraz, jakintzan, artearen jakintzan ez ezik, zientzia guztien jakintzan ere.

■ Zientzia errealitatera suposizioetatik hurbiltzen da. Nire ustez alde aurretik pentsatutako ideia ugarri dago ikerketa zientifikoa denaz. Behatzaileak behatzeko ekintzan azterketaren helburua aldatzen zuela egiaztatu zuen mekanika kuantikoaren gainean pentsatzen ari naiz. Horrek metodo zientifikoak helburu izateko duen gaitasunik ezaz hitz egiten digu.



┌─ Zientziak bilatzen duen errealitatea gainditzen gaituen zientzia da. Bere helburua da ikusi ezin diren errealitatearen alderdiak ezagutzea. Burutik independentea den errealitate hori gizaki eta ikertzaile gisa gainditzen zaituen errealitatea da.

┌─ Arruntago esanda, aipatzen duzun buruaren errealitate hori ezingo genuke irudimen gisa pentsatu?

┌─ Artisten kasuan, argi dago irudimenarekin duela zerikusia forma ematen diogunean. Irudimena guztiok dugula esan dezakegu. Mundu guztiak erabiltzen ditu irudiak, baina forma berezia ematean baino ez da praktika artistikoa adierazten. Beste gauza bat irudimenaren forma da, garunaren funtzionamendua. Alegia, modu abstraktuan, nola dabilen irudimena.

┌─ Deigarri egin zait zenbait terminoren artean egiten duzun bereizketa, besteak beste, ikusizko funtzioa, entitate sinbolikoa edo ikusizko eraikuntza. Hasiera batean, eremu semantiko bereko gauzez ari dira, baina ez dira gauza bera. Behatzailearen irudiaz buruan dugun zerbait balitz bezala ari zara. Hori da konstruktibismo erradikalarekiko lotura.

┌─ Bai, behatzaile hori, azkenean, berezko eraikuntza da. Garrantzitsua da behatzailean buru mailan jarduten duen entitate gisa pentsatzea. Urteetan zehar, ikusmenak nola funtzionatzen duen aztertzeko modua asko kritikatu da, eraikuntza antzeko bat, atzean kamera optikoa duena. Uste zen gure buruaren barruan kanpoaldeari behatzen ari zitzaien gizaki bat zegoela eserita. Horrek eragotzi egin zuen arazoan sakontzea, gure garunak nola funtzionatzen duen azaltzea.

Garrantzitsua da terminoak argitzea, entitate immaterialaz ari naizela ulertzeko, giza esanahia duen baina pertsona fisiko batez ari ez den eraikuntzaz. Behatzailearen irudiak nolana ere buruan ezarrita dugun memoriari egiten dio erreferentzia; neo-kortexa duen giza garunak funtzionatzeko duen modu bati. Nahiz eta badauden hizpide dudan memoriaren zati horiekin lotura handiagoa izango duten beste kortex egitura batzuk.

Konstrikzioak pertsona ororen garunaren funtzionamenduan ohikoak dira. Mundua zentzumenen bidez atzemateko dugun moduan ezarrita dauzkagun muga batzuk direla esan dezakegu. Ikusmenaren kasuan, begiaren beraren organo fisikotik hasten dira.

Gure begi motaren muga optikoak beste kontu bat bilakatzen dira garunean eta bere bilakaera guztietan. Pentsatu behar dugu ez dugula duela 100 urte pertsonak zeukaten garun bera. Gailu teknologikoen bidez inguruan ditugun irudi guztiek munduaz dugun pertzepzioa aldatzen dute, eta horrek aldatu egiten ditu gure garun ibilbideak eta, azkenean, garuna bera ere.

■ Uneren batean diozu denbora hau esanahitik eskuragarria den munduaren presentzia izango litza-tekeela. Zeinuz inguratuta gaudela ulertzen dut eta giza elkarreragin oro gertatzen dela horien bidez. Hori da zure lanaren eta Rafa Tormok bere artelanetan lantzen duenaren arteko loturetako bat. Nerabeezko esperimendazioak egiaztatu zuen, aurreko belaunaldiei dagokienez, horiek objektuekin zeukaten harremana ikaragarri aldatu zela.

Funtsezko irizten diot testuinguruaren eraldaketari eta 2014an nerabea den pertsona baten garunaren egituraren gertatzen diren aldaketari buruz ohartaraztea.



▣ Giza garun orok duen funtzionamendu honetara sartzea gero eta zailagoa izango balitz bezala da. Horren eta antzematen dugunaren artean hainbeste geruza daude –nolanahi ere pantailak–, oso zaila da ulertzeko modu horretara heltzea. Eta, hori dela eta, gero eta beharrezkoagoa da.

▣ Kasu askotan, irudikapenean ari zara pentsatzen, nahiz eta ikusizko mekanikaren inguruko prozesuez ari zaren. Zer esan nahi duzu, zehatz, ikusteak ikusmenaren zentzumena bakarrik lukeen animalia baten esperientzia sentensoriomotorra definitzen duela esatean? Esango nuke bertan sartzen dituzula gorputza eta mugimendua aldagai gisa.

▣ Animalia batean pentsatu behar da, eta, horrela, gizaki ororen garunetan dagoen oinarri komuna ulertzeko. Konstrikzioekin du zerikusia eta, ondorioz, munduarekin harremanetan egoteko dugun moduarekin.



Mugimendua animalia-aren esperientziarekin legoke lotuta. Esperientzia sentsoriorrak mugimenduaren eta memoriaren arteko harremana definitzen du. Gero, hori animalian nola biltzen den ulertzeko arazoa dago. Horixe esku hartzen du memoriaren eta denboraren arteko harremanak. Non gordetzen da hori eta nola jartzen da martxan memoria izeneko gordetegi hori? Ziurra den bakarra da badaukagula, bestela ezingo genuke bereizi.

Hala ere, gero eta zailagoa da funtzionamendu horretara jotzea, garuna aldatu egin delako eta gero eta azkarrago aldatzen delako, teknologiaren erabilerragatik. Kontua ez da bakarrik garraiobideek munduaz dugun pertzepzioa aldaraztea. Imajina dezagun trena asmatu zenean eta jendea lehenengoz erabili zuenean. Orain inguratzen gaituena dena da ikusizko gailu.

■ Analisi horrek esan liteke gure gorputza ahazten duela. Gure garunetik bereizten saiatzen gara, baina ezinezkoa da eta horri aurka egin beharko genioke. Gorputzik ez bagenu, ez genuke bizitarik izango.

Duela urte batzuk *humanismo ondoko* terminoaz izendatzen zenaren inguruko pentsamendu joerak daude. Teknologiaren inguruko hausnarketa horiek gorputza muga gisa gainditzea ikertzen zuten. Gainditzea lortuko bagenu eta gure garuna beste gorputz batean deskargatu, lortuko genuke hedatzea.

Pentsamendu ugari dago garatuta ikusmen mekanismoak eta adimen mekanismoak bereiztearen inguruan. Zientzia fikzioak hamarkadak daramatza horren gainean hausnartzen. Baina, azken batean, zer da ikusmena adimen gabe?

■ Ikusmenaren zentzumena bakarrik edukiko lukeen animalia hori ikusizkoa bakarrik zatekeen garuna ulertzeko modua da, konstrikzioen gaia lantzeko modu bat. Nahiz eta, gero, dakigun bezala, ikusmena beste funtzio askorekin lotzen den, pertzepzioan zentzumen guztiak daudelako sartuta.





■ Gaur egungo proiektuan, bi kontu planteatzen dituzu. Zer da oroimena sortzen duena? Eta, nola ezartzen da jarraitutasuna behatzeko ekintzen artean?

■ Bai, azkenean ziurrenik hitzez egin ezin den galdera bakarraren formulazio desberdinak dira. Denak ematen du aditzera memoria bat dagoela. Behaketa ekintza baten eta beste baten artean jarraitutasunak egon behar du, nola gogoratuko genuke, bestela, nor garen? Jarraitutasun hori nola ezartzen den ulertzeko, pentsatu behar da ez zarela bakarrik zu existitzen, baizik eta guztia dagoela josita beste pertsona batzuekiko harremanetan.

■ Proiektatzen dugun irudiaren beharrea gaude, sarritan inkontzientea dena eta beti inkontzientzian uztea komeni ez dena. Gainerakoek gu ikusteko daukaten moduaren eraikuntza gara. Beraz, ondo dago



lantzea eta aztertzea. Nork bere burua hobeto ezagutzeko tresna egokia da eta gerta eta kezka gaitzaketen gauza batzuk zergatik gertatzen zaizkigun jakiten laguntzen digu. Sarritan mezu kontrajarriak ematen ditugu. Gure keinuen bidez hitzen bidez baino gehiago hitz egiten dugu.

▮ Carlos Castilla del Pinok talde baten barruan edo taldeen artean harremanetan onargarrizat jo dezakegunari buruz hitz egiten du, benetako komunikazioa egotea eragozten ari den beste elementu bat bezala. Gaur egun, beharbada, pertsonak gaitasun handiagoa dute esan nahi dutena esateko, baina horrek ez du esan nahi hobeto komunikatzen direnik.

▮ Rafa Tormoren soinu piezan –nerabeekin egin zuen tailer baten emaitza da–, objektuekin dugun harremanaren aldaketa hori ez ezik, guk elkarrekin komunikatzeko dugun ezgaitasuna ere islatzen da. Afektuzko objektua irudikatzeke, nerabe askok mugikor bat aukeratu zuten, horren bidez adierazten baitute afektua. Beren emozio guztiak interfaze hura erabilita komunikatzen dute.



Mugikorrik ez zegoenean, duela hogeit hamar urte, gu nerabe ginenean, fetitxe gisa afektuzko beste objektu bat eramango genukeen, eskumuturreko bat edo gutun bat, edo igande arratsalde bateko mahai futbol ekinaldiko bola bat. Gure objektuak beste izaera bateko afektuzko esperientziei lotuta zeuden.

▣ Hori izango litzateke bigarren mailako errealitatea, Paul Watzlavickek esaten dion bezala, berak dioen bezala murgilduta jaio garena, eta gauzei esleitutako esanahien unibertsoari dago lotuta. Argi dago hemen ari direla mugikorrari zentzu eta balio bat esleitzen. Ez dira ari objektu fisiko gisa ikusten.

Baina, nolana ere, motiboren bategatik –besteak beste, gure zeregin intelektualean jaiotzatik jasotzen dugun errealitate honi buruz geure buruari galdetzea–, munduaz dugun irudi hori apurtu egiten bada eta beste bat egin behar badugu, gertakari hori bereiztea zailago egiten da.

Nire tesiaren lehenengo kapituluan “Haurtzaroa, erotasuna, ametsa”z kontzientziak oso ezaugarri bereziak pizten dituen hiru egoera bereziz hitz egiten nuen. Egoera horiez ikuspuntu abstraktutik eta teorikotik hitz egiten nuen, ez haurtzaro, erotasun eta amets normaletatik, baizik eta, pertzepzioaren ikuspuntutik, azaldu ahalko lirakekeen egoeretatik. Ez ziren gabeziak zeuzkaten egoerak, baizik eta kontzientzia berezia zeukaten egoerak.

Psikiatria konstruktibistaren ikuspuntutik ondorioztatzen da, erotasuna baztertuta eduki behar den zerbait gisa ikusi beharrean, zerbait baliotsutzat ikusiko bagenu, zaindu beharra duena gizarteari zer irakatsi duelako, gauzak aldatu egingo lirakekeela. Buruko gaixotasuna, gaur egun, oraindik, estigma bat da. Hala izan ez balitz, orduan beharbada gizarte arazoetan hobeto sakondu ahalko genuke.

▣ Buruko gaixotasunak edo beste desgaitasun mota batzuk dituzten pertsonak baliotsuak direla pentsatzea erabat iraultzailea da. Bizitza beste modu batera pentsaraztea dakar, beste abiadura batean, beste balio eta lehentasun batzuekin. Mundua helburu monetario hori gabe pentsatzea izango litzateke, dirua ez baita helburu berez.

Foucaulten azterketak oinarri hartuta, eta, batez ere, industria iraultzatik, gizartea ekoizpen masa gisa pentsatzen hasten da, gaur egun daukagunera heldu arte. Gaur egungo gizarteek pertsona produktibo eta ez produktiboen artean bereizten du. Ugalketa eta zaintza monetizatuta ez daudenez eta, ondorioz, sistema kapitalistak kontuan hartzen ez dituenez, funtzio sozialetik kanpo geratzen dira. Horrek esan nahi du emakumeek seme-alabak edukitzea eta horiek zaintzea, bai eta beste pertsona batzuk zaintzea ere. Horrela, gure zeregin naturaletako bat, gorputz gisa, bereizita geratzen da.

Zenbait ekonomialari, besteak beste Christian Felber, ekoizpenaren beste kapitalizazio mota bat salatzen ari dira eta horrek soziala hartzen du, oro har. Ondasun komunaren teoria da kontu horiek guztiak kontuan hartzea, edozein enpresak zenbatu eta monetizatu ahal izateko ikusten ez den lan hori.

Helburua da enpresak errealitate sozialaren adierazgarri izatea. Sistema kapitalistaren adierazle ekonomikoek mendeko pertsonak eta beren kargura mendeko pertsonak dituztenak kostu gisa baino ez dituzte kontuan hartzen. Zaintzen unibertso horrek zenbakien kontu hutsa gainditzen du. Azken batean, botere harremanak ditu ezkutatuta.

Diàlòc

(Vol. 1)

Lourdes de la Villa
Rafael Tormo i Cue

og'os

enca



*Implosión Impugnada 22:
Estado de sitio; gesto de coleccionar*
Rafael Tormo i Cuenca







Sección de observación
Luz de la Villa



Sueño del observador
Lourdes de la Villa











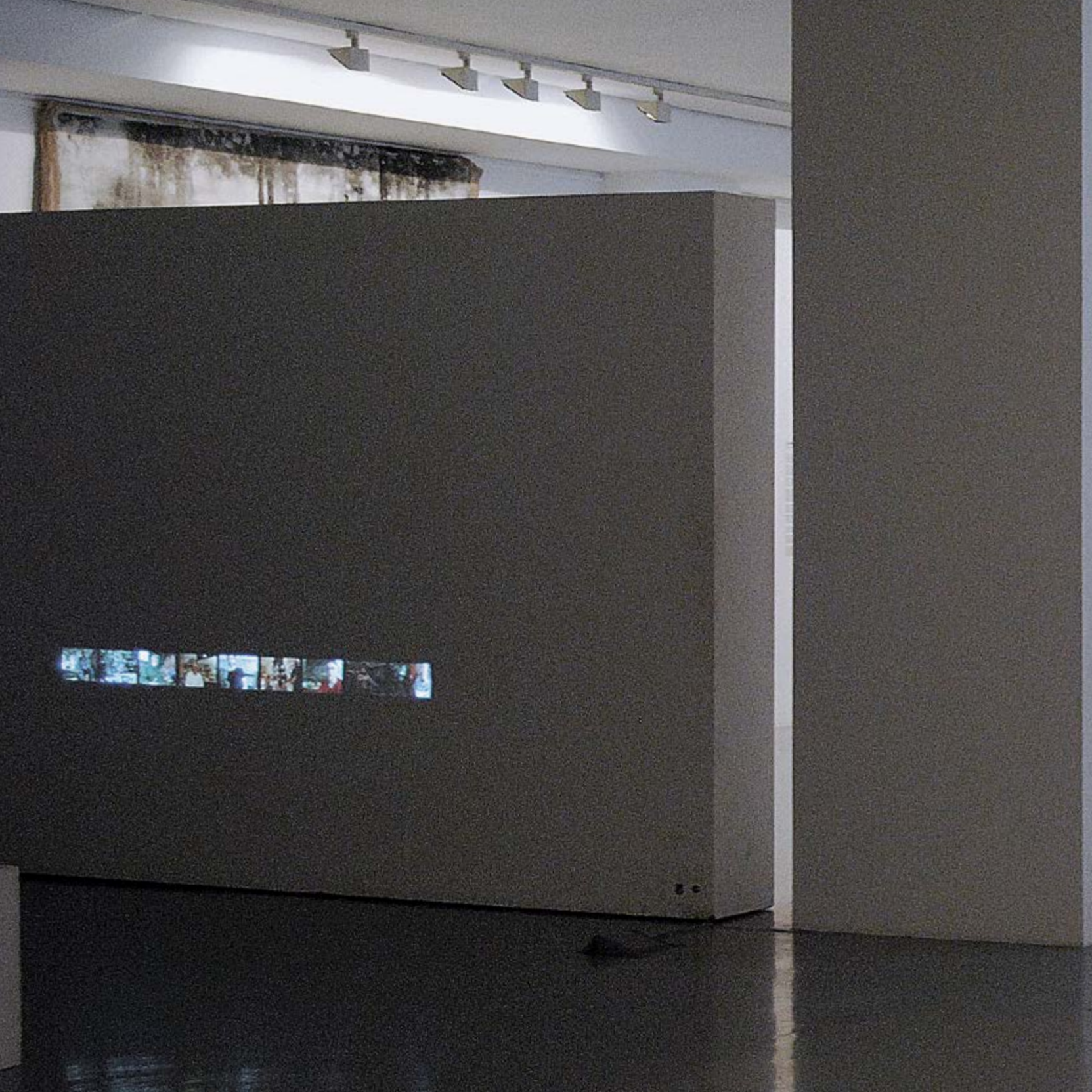




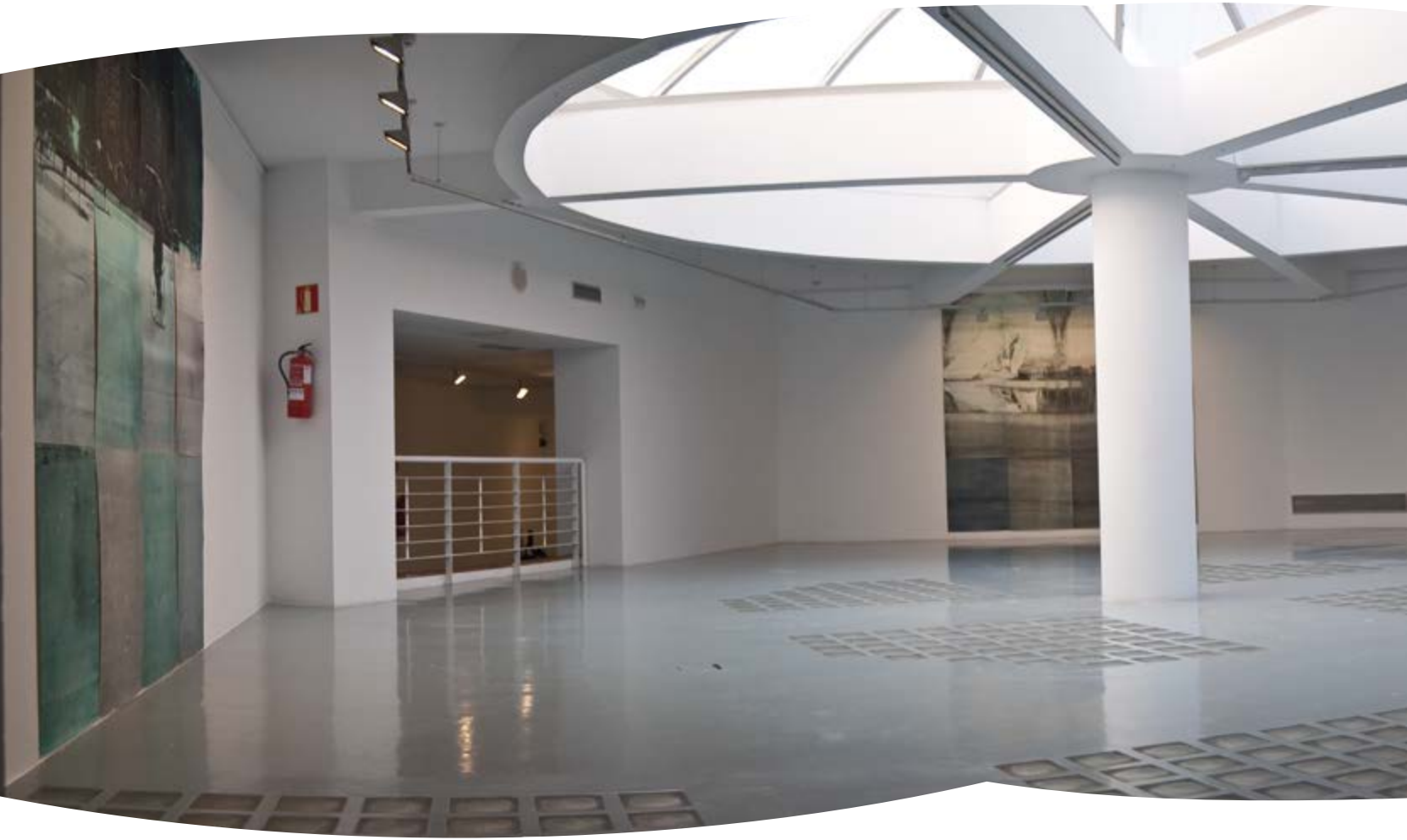














LANAK

OBRA

→ *Behatzailearen ametsa 1 (papereko bertsio 1.)*

2013, 100 x 75 zm-eko 12 pieza, paperaren gainean akuarela eta serigrafia

↓ *Behatzailearen ametsa 1 (papereko bertsio 2.)*

2013, 100 x 75 zm-eko 12 pieza, paperaren gainean akuarela eta serigrafia

↓ → *Behatzailearen ametsa 1 (oihaleko bertsioa)*

2013, 300 x 300 zm, lihoaren gainean serigrafia eta tenpera

↓

↓ Oihaleko bertsioaren xehetasuna

→ *Sueño del observador 1 (1ª versión en papel)*

2013, 12 piezas de 100 x 75 cm, acuarela y serigrafía sobre papel

↓ *Sueño del observador 1 (2ª versión en papel)*

2013, 12 piezas de 100 x 75 cm, acuarela y serigrafía sobre papel

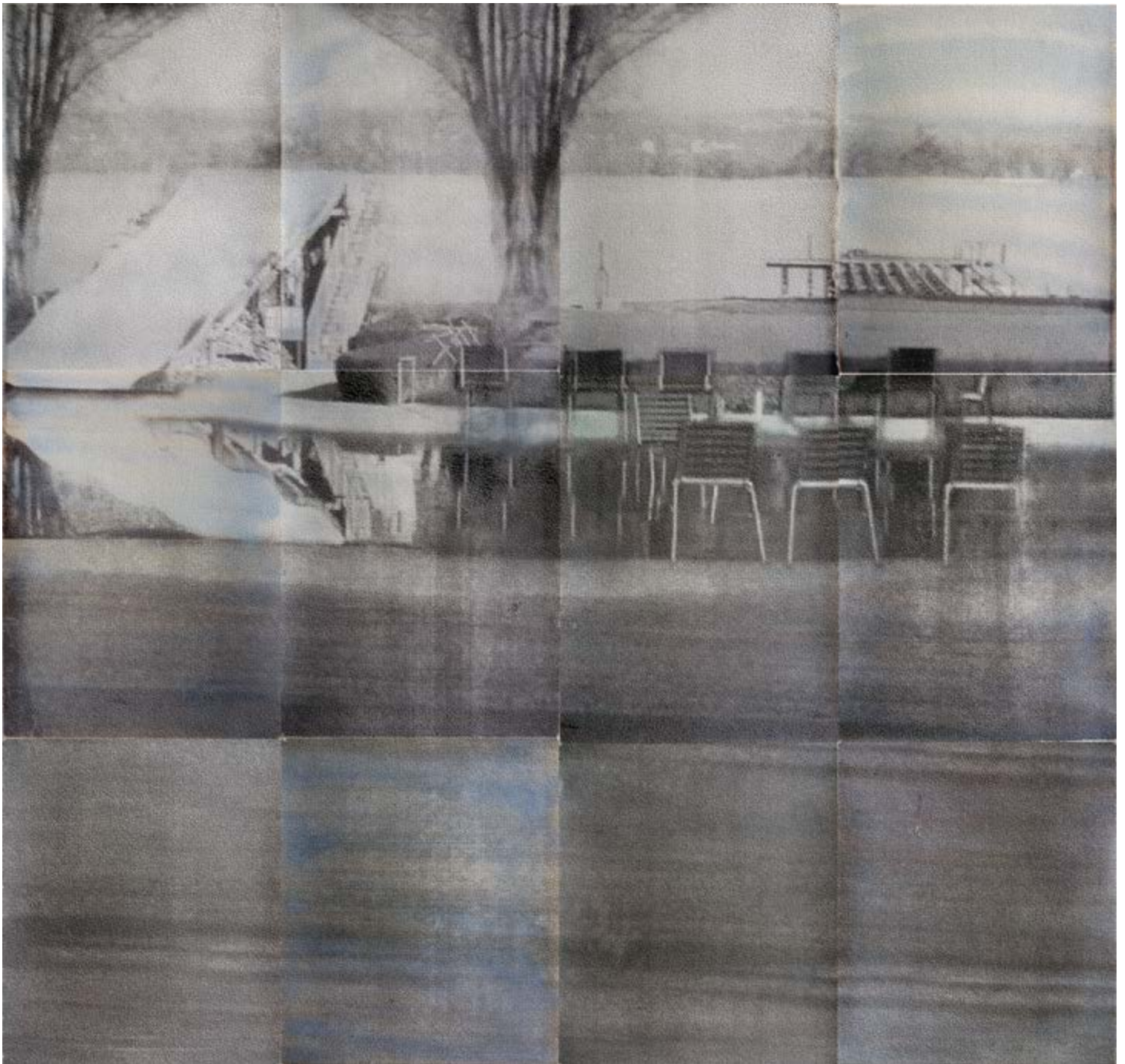
↓ → *Sueño del observador 1 (versión en tela)*

2013, 300 x 300 cm, serigrafía y ténpera sobre lino

↓

↓ Detalle de la versión en tela











→ *Behatzailearen ametsa 2 (papereko bertsio 1.)*

2013, 100 x 75 zm-eko 12 pieza, paperaren gainean akuarela eta serigrafia

↓ *Behatzailearen ametsa 2 (papereko bertsio 2.)*

2013, 100 x 75 zm-eko 12 pieza, paperaren gainean akuarela eta serigrafia

↓ → *Behatzailearen ametsa 2 (oihaleko bertsioa)*

2013, 300 x 300 zm, lihoaren gainean serigrafia eta tenpera

↓

↓ Oihaleko bertsioaren xehetasuna

→ *Sueño del observador 2 (1ª versión en papel)*

2013, 12 piezas de 100 x 75 cm, acuarela y serigrafía sobre papel

↓ *Sueño del observador 2 (2ª versión en papel)*

2013, 12 piezas de 100 x 75 cm, acuarela y serigrafía sobre papel

↓ → *Sueño del observador 2 (versión en tela)*

2013, 300 x 300 cm, serigrafía y ténpera sobre lino

↓

↓ Detalle de la versión en tela











→ *Behatzailearen ametsa 3 (papereko bertsio 1.)*

2013, 100 x 75 zm-eko 12 pieza, paperaren gainean akuarela eta serigrafia

↓ *Behatzailearen ametsa 3 (papereko bertsio 2.)*

2013, 100 x 75 zm-eko 12 pieza, paperaren gainean akuarela eta serigrafia

↓ → *Behatzailearen ametsa 3 (oihaleko bertsioa)*

2013, 300 x 300 zm, lihoaren gainean serigrafia eta tenpera

↓

↓ Oihaleko bertsioaren xehetasuna

→ *Sueño del observador 3 (1ª versión en papel)*

2013, 12 piezas de 100 x 75 cm, acuarela y serigrafía sobre papel

↓ *Sueño del observador 3 (2ª versión en papel)*

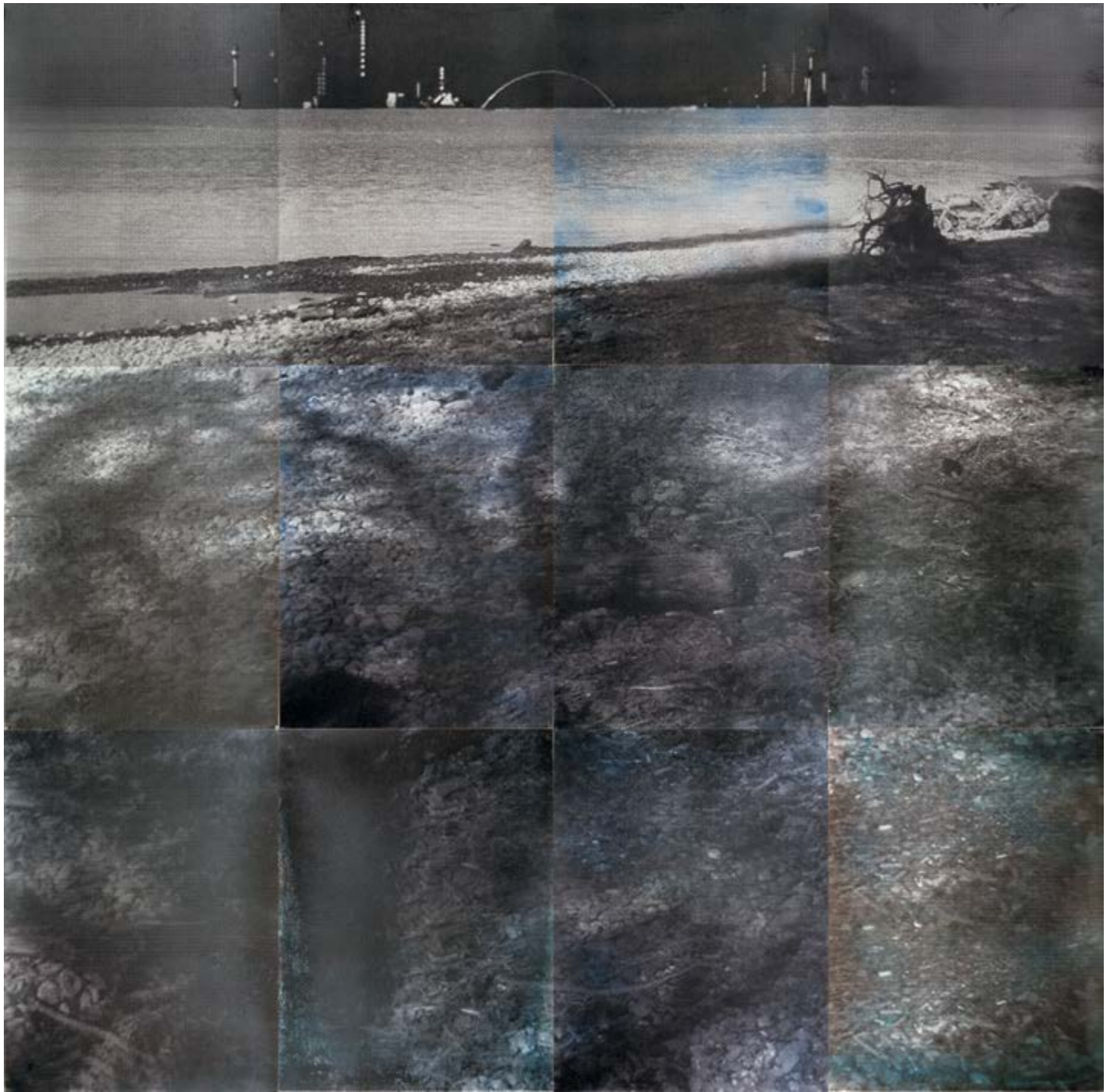
2013, 12 piezas de 100 x 75 cm, acuarela y serigrafía sobre papel

↓ → *Sueño del observador 3 (versión en tela)*

2013, 300 x 300 cm, serigrafía y ténpera sobre lino

↓

↓ Detalle de la versión en tela











↓ *Behatzailearen ametsa 4 (papereko bertsioa)*

2013, 100 x 75 cm-eko 12 pieza, paperaren gainean akuarela eta serigrafia

↓ → *Behatzailearen ametsa 4 (oihaleko bertsioa)*

2013, 300 x 300 cm, lihoaren gainean serigrafia eta tenpera

↓

↓ ← Oihaleko bertsioaren xehetasuna

↓ *Sueño del observador 4 (versión en papel)*

2013, 12 piezas de 100 x 75 cm, acuarela y serigrafía sobre papel

↓ → *Sueño del observador 4 (versión en tela)*

2013, 300 x 300 cm, serigrafía y ténpera sobre lino

↓

↓ ← Detallle de la versión en tela









↓ *Behatzailearen ametsa 5 (papereko bertsioa)*

2013, 100 x 75 cm-eko 12 pieza, paperaren gainean akuarela eta serigrafia

↓ → *Behatzailearen ametsa 5 (oihaleko bertsioa)*

2013, 300 x 300 cm, lihoaren gainean serigrafia eta tenpera

↓

↓ Oihaleko bertsioaren xehetasuna

↓ *Sueño del observador 5 (versión en papel)*

2013, 12 piezas de 100 x 75 cm, acuarela y serigrafía sobre papel

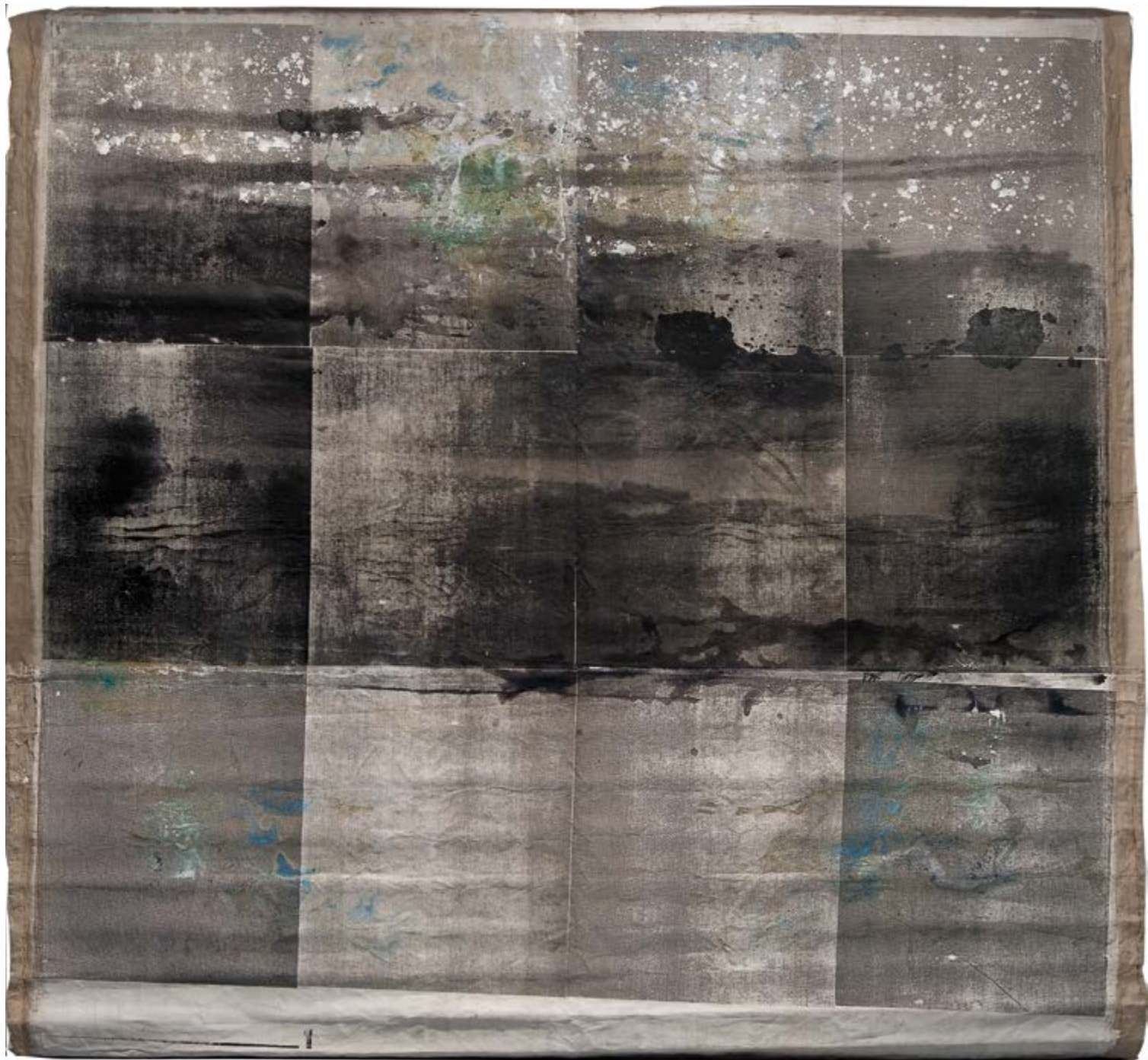
↓ → *Sueño del observador 5 (versión en tela)*

2013, 300 x 300 cm, serigrafía y ténpera sobre lino

↓

↓ Detalle de la versión en tela









GLOSARIO

CEREBRO = Órgano de la mente. (ver MENTE)

CONSTRICCIONES = Conocimiento adicional sobre la visión humana. La introducción de constricciones sirve para reducir la ambigüedad inherente a la información que contiene la imagen como representación.

CUERPO = Materia sensible que sustenta su propia estructura.

DISTANCIA = Imagen de la profundidad.

ENTORNO = Indicio de la recursividad del proceso visual.

Conjunto del número finito de entradas que cada organismo recibe más allá de su piel. (Wurtman, J. Richard, The effects of Light on man and other mammals, Annual review of physiology, vol. 37, 1975)

FLUIR DEL TIEMPO = Flecha evolutiva del tiempo.

FUNCIÓN = Economía de un cerebro.

IDENTIDAD = El hecho o condición de ser lo mismo o exactamente igual. Es independiente de nuestra profesión, estado civil...

IDENTIDAD DE LA IMAGEN = Naturaleza subyacente del proceso visual. Es irrepresentable.

IMAGEN = Estructura que contiene información sobre la realidad, siendo esta realidad construida a través de un canal sensorial.

Si este canal es el de la vista, habría que decir que la imagen no es visual; toma forma visual, y como forma visual es forma simbólica. Si yo fuese artista sonora debería haber dicho: la imagen no es sonora; toma forma sonora.

IMAGEN CEREBRAL = Fruto de la implementación física de una función.

IMAGEN MENTAL = Fruto de la experiencia derivada de la implementación física de una función.

IMAGEN PICTÓRICA = Sustituye una imagen mental por una cerebral, resolviendo así la ambigüedad inherente a las representaciones neocorticales en tanto que distribución espacial de actividad nerviosa.

INFORMACIÓN = Retención de contenidos.

MEMORIA = Fuente de contenidos.

MENTE = Suceso bioquímico que surge del cerebro. ("Special Issue - Mind & Brain", Scientific American, Sept. 1992, Volume 267, Number 3). (Ver CEREBRO)

MUNDO VISUAL = Contacto inmediato con el entorno de un organismo viviente que solo tuviese sentido de la vista, a través de

sus actos motores.

OBJETO = Área de identidad de la imagen.

Imagen localizada.

OBSERVADOR = Forma específica de memoria que restringe la función visual.

PROCESO = La transformación de una representación en otra.

PROCESO PICTÓRICO = Imagen del proceso visual.

PROCESO VISUAL = Acto de observación.

Tiempo como soporte de la imagen.

PROFUNDIDAD = Impresión subjetiva del observador, de la distancia a la superficie visible. (MARR, David, Vision, San Francisco, Freeman, 1982, p. 363)

REALIDAD = Signo del tiempo.

RECONOCIMIENTO = Proceso por el que se descubre la cualidad de una unidad de información como ser diferente de otra.

RECORDAR = Adquirir consciencia. Define el evento consciente al que da lugar la experiencia sensorio-motora de un animal que solo tuviese sentido de la vista.

RECUERDO = Proceso por el que se registra la cualidad de una unidad de información. En este caso, la que acota el proceso visual.

RECURSIVIDAD = Repetición de un proceso.

REGISTRO = Transformación de una función.

REPRESENTACIÓN = Contenido de consciencia.

SUEÑO = Forma de pensamiento asociada a las estructuras filogenéticamente más recientes del cerebro. En cuanto al pensamiento visual se corresponde con un desarrollo fisiológico más reciente de nuestro proceso visual.

TÉCNICA = Modo en que son tratadas las bases de algo, por ejemplo un trabajo artístico o un deporte. (Encarta World English Dictionary, London, Bloomsbury, 1999)

TECNOLOGÍA = Un método o metodología que aplica conocimiento técnico o herramientas. (Encarta World English Dictionary, 903 London, Bloomsbury, 1999)

TIEMPO = Lo que nos permite distinguir el ver del recordar.

VER = Experimentar el mundo a través del canal sensorial de la vista. Define la experiencia sensorio-motora de un animal que solo tuviese sentido de la vista.

PREGUNTAS

¿En qué se parece la actividad de representar a soñar?

Durante la actividad de representar, sin duda estamos despiertos. Pero la naturaleza del pensamiento que utilizamos es diferente de la naturaleza del pensamiento despierto. En la creación de una representación no manejamos los mismos contenidos que los que producen la conciencia cuando estamos despiertos. Estos contenidos se pueden relacionar con el llamado “inconsciente”, o también se pueden entender como conocimiento que de algún modo almacenamos y al que podemos acceder a través de la generación de imágenes. El neurólogo Freud fundamentó por primera vez que el pensamiento del sueño y el de la vigilia, pertenecen a la misma familia: son ambos pensamientos completos. Pero en el sueño, lo que fabrica la forma del pensamiento no procede de la información que recibimos por los sentidos. Dicho en otras palabras; la construcción del significado no pertenece al orden del pensamiento despierto. En el caso del sueño esto puede que resulte muy evidente, pero lo mismo sucede durante la creación de una representación. La actividad de representar se produce como actividad mental. Aunque tengamos delante de los ojos lo que estamos representando, la imagen resultante es una elaboración mental, igual que la imagen que produce un sueño. Y por eso se puede decir que la naturaleza del pensamiento visual es la misma naturaleza del pensamiento del sueño. El significado es al pensamiento visual, la construcción inmaterial que fabrica su forma.

¿En qué se diferencia?

Los sueños están hechos de materia cerebral que resulta transformada por el sueño. A esta transformación se le llama desde el psicoanálisis, trabajo del sueño. Los sueños nos alimentan psicológicamente, pero se desvanecen una vez soñados; la mayoría de las veces no nos acordamos de lo que hemos soñado. El trabajo de creación de una representación, también transforma la materia que maneja. Sin embargo a diferencia del sueño cuando dormimos, guarda el registro de esa transformación ofreciéndoselo a nuestros ojos: contemplamos entonces lo que nos alimenta psicológicamente. Y la contemplación nos permite crear recuerdos. Por eso se puede entender como un “sueño” que construye nuestra realidad.

¿Quién o qué es el observador?

El observador sería lo que somos cuando reflexionamos a través de la imagen. No se refiere a lo que somos como individuos con una historia personal, sino a cómo pensamos y aprehendemos. Cuando estamos creando una representación o en otras palabras “haciendo” una imagen estamos utilizando nuestro cerebro de una forma muy específica. También somos observadores sin necesidad de ser artistas, claro: por ejemplo cuando vemos una exposición, o una película. Y mucho más en general, cada vez que algo nos llama la atención y lo miramos.

¿por qué como observadores se puede decir que somos ciegos?

Como observadores se puede decir que somos ciegos porque la experiencia perceptiva se produce al margen de lo que nuestro sistema visual está procesando. La experiencia visual subjetiva que tenemos de la realidad no se genera en los ojos, sino en la mente, como consecuencia de un proceso cerebral del que no podemos ser conscientes por complejo que sea, porque forma parte de algo que nuestra evolución como especie, ha vuelto inconsciente en aras de la economía funcional de nuestro cerebro.

Si nuestro cerebro no distingue entre ver y recordar ¿cómo es que somos capaces de discernir ambos?

Porque nos comunicamos con otros cerebros, lo que nos permite generar una identidad en la que nos reconocemos y esto a su vez nos da una noción del tiempo, de que más allá del presente hay un pasado y hay un futuro. En definitiva, porque somos seres sociales.

GLOSARIOA

AMETSA = Garunaren filogenetikoki egiturarik berrienei lotutako pentsamendu modua. Ikusizko pentsamenduari dagokionez, gure ikusizko prozesuaren garapen fisiologiko berriagoari dagokio.

ANTZEMATEA = Informazio unitate baten ezaugarria ezagutzen deneko prozesua, beste batetik bereizita.

BEHATZAILEA = Ikusizko funtzioa mugatzen duen memoriaren forma berezia.

BURU IRUDIA = Funtzio baten ezarpen fisikoaren ondoriozko esperientziaren emaitza.

DENBORA = Ikustea eta gogoratzea bereizten laguntzen diguna.

DENBORAREN ISURIA = Denboraren bilakaera gezia.

DISTANTZIA = Sakotasunaren irudia.

ERREALITATEA = Denboraren zeinua.

ERREGISTROA = Funtzio baten eraldatzea.

ERREKURTSIBITATEA = Prozesu baten errepikapena.

FUNTZIOA = Garun baten ekonomia.

GARUNA = Buruaren/gogamenaren organoa. (ikus GOGAMENA/BURUA)

GARUN IRUDIA = Funtzio baten ezarpen fisikoaren emaitza.

GOGAMENA/BURUA = Garunetik sortzen den gertaera biokimikoa. ("Special Issue - Mind & Brain", Scientific American, Sept. 1992, Volume 267, Number 3). (Ikus GARUNA)

GOGORATU = Kontzientzia geureganatzea. Ikusmena zentzumen bakarra duen animaliaen esperientzia sensorial eta motorren ondoriozko ekintza kontzientea definitzen du.

GORPUTZA = Bere egitura propioari eusten dion materia sentikorra.

IDENTITATEA= Gauza bera edo berdina izatearen egintza edo baldintza. Gure lanbidetik, egoera zibiletik... apartekoa da.

IKUSI = Mundua ikusmenaren kanalaren bidez esperimentatzea. Ikusmena zentzumen bakarra duen animaliaen esperientzia sensorial eta motorren ondoriozko esperientzia definitzen du.

IKUSIZKO MUNDUA = Ikusmena zentzumen bakarra duen organismo bizidunaren ingurunearekiko berehalako kontaktua, egintza motorren bidez.

IKUSIZKO PROZESUA = Behaketa ekintza.

Irudiaren euskarri gisa emandako denbora.

INFORMAZIOA = Edukien bilketa.

INGURUNEA = Ikusizko prozesuaren errekurtsibitatearen adierazgarria.

Organismo bakoitzak bere azaletik haratago jasotzen duen sarrera multzo finitua. (Wurtman, J. Richard, The effects of Light on man and other mammals, Annual review of physiology, 37, 1975.

IRUDIA = Errealitateari buruzko informazioa duen egitura, errealitate hori zentzumenen kanal baten bidez eraiki dela kontuan hartuta. Kanal hori ikusmena bada, irudia ikusizkoa ez dela esan beharko genuke; ikusizko forma hartzen du eta, ikusizko forma den aldetik, forma sinbolikoa da. Soinu artista izango banintz, zera esan beharko nuke: irudia ez da entzunezkoa; entzunezko forma hartzen du.

IRUDIAREN IDENTITATEA = Ikusizko prozesuaren azpiko izaera. Irudikaezina da.

IRUDIKAPENA = Kontzientziaren edukia.

IRUDI PIKTORIKOA = Buru irudi bat garun irudi batekin ordezkatzeko du; horrela, irudikapen neokortikalei atxikitako anbiguitasuna ebazten da, nerbio jardueraren espazio banaketari dagokionez.

KONSTRIKZIOAK= Ezagutza osagarria giza ikusmenean. Konstriksioak sartzean, irudiak duen informazioari atxikitako anbiguitasuna murrizten da.

MEMORIA = Edukien iturria.

OBJEKTUA = Irudiaren identitate arloa.

Irudi lokalizatua.

OROITZAPENA = Informazio unitate baten ezaugarria erregistratzeko prozesua. Kasu honetan, ikusizko prozesua mugatzen duena.

PROZESUA = Irudikapen bat beste bat bilakatzea.

PROZESU PIKTORIKOA = Ikusizko prozesuaren irudia.

SAKONTASUNA = Behatzailearen inpresio subjektiboa, ikusizko azalerrarako distantziaren ingurukoa. (MARR, David, Vision, San Francisco, Freeman, 1982, 363. or.)

TEKNIKA = Zerbaiten oinarriak tratatzeko modua, besteak beste, artelan bat edo kirol bat. (Encarta World English Dictionary, London, Bloomsbury, 1999)

TEKNOLOGIA = Ezagutza teknikoak edo tresnak aplikatzen dituen metodoa edo metodologia. (Encarta World English Dictionary, 903 London, Bloomsbury, 1999)

GALDERAK

Zertan dira antzeko irudikatzekeo jarduera eta amets egitea?

Irudikatzekeo jardueran zehar, itzarrik gaude, zalantza gabe. Baina erabiltzen dugun pentsamenduaren izaera itzarrik gaudeneko pentsamenduaren izaeraz bestelakoa da. Irudikapen bat sortzean, ez darabiltzagu kontzientziak itzarrik gaudenean sortzen dituen eduki berak. Eduki horiek “inkontziente” izenez ezagutzen dugunarekin lot daitezke, edo nolabait biltzen dugun eta irudiak sortuz balia dezakegun ezagutzatzat ere uler daiteke. Freud neurologoak lehenengoz ezarri zituen ametsaren eta esna aldiaren pentsamendua familia berekoak direlako ideiarene oinarriak: biak dira pentsamendu osoak. Baina, ametsen, pentsamenduaren modua sortzen duena ez dator zentzumene bidez eskuratzen dugun informaziotik. Alegia, esanahiaren eraikuntza ez dagokio itzarrik gaudeneko pentsamenduaren aginduari. Ametsaren kasuan, baliteke hori argizat eta jakintzat jotzea, baina gauza bera gertatzen da irudikapen bat sortzen dugunean. Irudikatzekeo jarduera buruko jarduera gisa sortzen da. Nahiz eta begi bistan izan irudikatzen ari garena, emaitzako irudia buruaren bidez eginiko lana da, ametsa sortzen duen irudia bezala. Eta horregatik esan dezakegu ikusizko pentsamenduaren izaera ametsaren pentsamenduaren izaera bera dela. Esanahia ikusizko pentsamendua da, formak sortzen duen eraikuntza materiagabea.

Zertan dira desberdin?

Ametsak garuneko materiaren eginda daude, eta hura ametsak eraldatzen du. Eraldaketa horri psikoanalisi esaten zaio, ametsaren lana. Ametsak psikologikoki elikatzen gaituzte, baina, amestu ondoren, desagertu egiten dira; gehienetan, ez dugu gogoratzen zer amestu dugun. Irudikapen bat sortzeko lanak ere erabiltzen duen materia aldatzen du. Hala ere, lo egiten ari gareneko ametsak ez bezala, eraldaketa horren erregistroa gordetzen du, eta gure begiei eskaintzen die: horrela ikusten dugu psikologikoki elikatzen gaituena. Eta ikusteak oroitzapenak sortzen laguntzen digu. Horregatik uler daiteke gure errealtatea eraikitzen duen “amets” gisa.

Nor edo zer da behatzailea?

Behatzailea da irudiaren bidez hausnartzen dugunean garena. Ez da historia pertsonal batekin norbanako gisa garena, baizik eta nola pentsatzen eta ulertzen dugun. Irudikapen bat sortzen ari garenean edo, bestela esanda, irudi bat “egiten” ari garenean, garuna oso modu berezian erabiltzen ari gara. Behatzaile ere bagara, artista izateko beharrik gabe, jakina: esaterako, erakusketa bat edo film bat ikusten ari garenean. Eta, are orokorrago, zerbait deigarri egiten zaigunean eta begiratu egiten dugunean.

Zergatik esan liteke behatzaile garen aldetik itsuak garela?

Behatzaile garen aldetik itsuak garela esan daiteke, pertzepzio esperientzia gure ikusizko sistema prozesatzen ari dena alde batera utzita sortzen delako. Errealitateaz dugun ikusizko esperientzia subjektiboa ez da begietan sortzen, baizik eta buruan, kontziente izan ezin dugun garun prozesuaren ondorioz; izan ere, espezie gisa dugun bilakaerak inkontziente bilakatu du, gure garunaren ekonomia funtzionalerako.

Gure garunak ikusi eta gogoratu artean bereizten ez badu, nola liteke bi horiek bereizteko gai izatea?

Beste garun batzuekin komunikatzen garelako; horrek aukera ematen digu geure burua ezagutzen dugun identitatea sortzeko eta horrek, aldi berean, denboraren ideia ematen digu, orainetik haratago lehena eta geroa daudela. Azken batean, gizaki sozialak garelako.

ENGLISH TEXTS

SUEÑO DEL OBSERVADOR LOURDES DE LA VILLA LISO

Sueño del Observador (Dream of the Observer) is a plastic approach which seeks to consider a problem of a visual nature. The problem lies in the fact that our brain does not distinguish between seeing and remembering. Neuroscience has proved that the same cerebral areas are activated in the two processes. But in terms of our psychical functioning, what consequences does this lack of distinction have? Certainly, no effort would allow us to recover for our consciousness what our visual system resolves subconsciously¹. In fact, if we have evolved in such a way, it must be because, as the cyberneticist Heinz von Foerster explains, a “timeless” memory is much more economical for any living organism capable of perception and cognition². This way of evolving is what has made human vision multi-functional. But it is also what has brought ambiguity with it in many circumstances, as constructing the meaning of what we see lies within us; it is not just about whether we can do it or not; the meaning is changeable.

But nothing can prevent us from imagining that there was a time when there was a visual memory which constituted a register “isomorphic to the temporal flow of events”³ and in which, therefore, the figure of the observer did not exist as such, because the observer was the living organism itself. And the visual sense constituted the sense

1 In his book titled “Vision”, David Marr illustrates the impossibility of perceiving what our visual system does, only the description it gives rise to. MARR, David, *Vision*, San Francisco, Freeman, 1982, p. 74

2 FOERSTER, Heinz von, “Tempo e memoria”, in *Sistemi che osservano*, Rome, Astrolabio, 1987, p. 70 [Ed. Or.: *Observing systems*, Seaside, Intersystems Publications, 1982]

3 Ibid.

captured from the world, the sense that the body made from the environment, with which the organism was one.

From this perspective we might wonder how it is that in our present circumstances we know that what we see is present here and now. Not present in eternity, outside time, but inserted into our development. The visual sense, as a sense captured from the world, was installed long ago in our brains, becoming an increasingly complex system. But for our brain to function there is something which does not change throughout this evolution. It could be said to be the language of our nervous system which is produced outside the flow of time. A flow which is, in fact, nothing more than "*a last-resort abstraction*"⁴ which does not transmit us any information.

Undoubtedly, because we are something more than observers, we are able to distinguish between seeing and remembering, regardless of what happens within our grey matter. But, as observers, reality is a dream we build at every moment because we ask ourselves questions, and thus we are able to perceive new aspects of the world. Let us say that in this way evolution has managed to make the visual process a conscious event. A way of thinking without words, resorting directly to the language of our nervous system. The observer we can imagine, the organism who once lived in perfect symbiosis with its environment, has been transformed into an immaterial figure of which nothing physically remains other than a past lodged under the skull. We call at the door of the past every time we make intellectual use of our visual sense. It is not necessary to be a visual artist to do so, but as artists we are obliged to make exclusive use of this whenever we create a representation. The consequence of the evolution for those we work for, using our visual sense as a basic intellectual resource, is that it places us before our language, before our way of communicating, as observers not involved in what we see. It is a paradoxical situation we undo by "making" images. Therefore, although we know that it is the result of professional deformation because we use one part of the brain to the detriment of others more than we should, and, consequently, we have made part of the brain more complex than others and, as a result, become unconscious in one sense, I believe that when we see each other we also make a picture. Only that the medium where we create the representation is the physical surface of the world.

Understood in this way, the visual sense is a non-historical past which blurs our individual history, which we can find in everything which is called brain and which we can go back to. Dream of the Observer has been a way of clearing up this memory, just as a mathematical mystery is cleared up. The visual form obtained takes me on to other questions. Because it is like a deserted stage; it lacks characters, it lacks time. Even though what we call time may not be any more than, as von Foerster says, "*a by-product of our memory*"⁵

4 *ibid.* p. 72

5 *ibid.* p. 73

BETWEEN IMAGINATION AND THE LOOK: THE PICTORIAL WORLDS OF LOURDES DE LA VILLA

FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

As individuals capable of imagining and observing, we go around the world launching fantasies, projects and memories at it or applying analyses, measurements and interpretations to it. The former derives from an inventive force rooted in the depths of our origins as a biological species while the latter does so from a rational disposition to understand the world in order to modify it. The former group includes *dreaming* and the regressive, the latter, *observing* and the progressive. Are they opposites? No, they are complementary, precisely because they have different roots and routes. Dreaming comes before history, observing is the son of history.

At first, the title of the exposition, *Dream of the Observer* by Lourdes de la Villa Liso, did not suggest this sharp contrast to me. On undertaking my reflections on this exhibition I put my mind to investigating the artist's technical approaches in her subject matter and her existential, plastic and theoretical references. It is wholly appropriate to resort to these criteria to draw closer to the production of a contemporary artist. In fact, this is what I will do in these pages. However, at the last moment, it seemed inevitable to begin with something more basic, complex and even darker, but also more directly related to what Lourdes de la Villa proposes: relations between dreamt images and observed images. So let us start at the beginning.

I. ONIRIC VISION AND OBJECTIVE VISION

During our dreams we do not see, but we imagine we are seeing. Nor do we hear, smell or touch, but we imagine we are hearing, smelling and touching. This is a field of non-physical images. Dreams are full of imaginary images which exist without space-time coordinates and material components. Only as a metaphor can we talk of "what we saw in our dreams", as there is no optical perception. To see we have to use our eyes (and to hear, our ears). So a dream is a kind of second-degree "vision" which feeds on physical vision but which transcends it, relying on the optical data of consciousness but going beyond them, towards the unfathomable and archaic magma of subconsciousness. The vision of a dream is like that of a clairvoyant, a break in the causal and logical chains governing rational vision, a flood from the past, full of incomprehensible memories, the dense divination (pre-vision) of a confused future. There is a reason why clairvoyants are usually old and blind and there is a reason why every community needs its clairvoyants.

Observing, in contrast, is an activity of the conscience, an exercise of watchful gazing. Observation takes the act

of looking to its most extreme extent, to a degree which at times exceeds the purposes of the look itself. If watching is seeing (as an optical process) to which interests, intentions and interpretations are added, observing is a look from which the aim is to remove the interests, intentions and interpretations. A look is intensely subjective and biased while observation aims to be objective and unbiased. A man who *looks* at a woman or a woman who *looks* at a man project interests and intentions over their object and can be intrusive, lewd and aggressive or seductive and understanding. In contrast, a man or woman who observes something or someone proposes to divest the look of any subjective projection, in order to achieve a neutral appreciation of the subject, an objective knowledge.

Does an observer dream? Does a dreamer observe? I will attempt to answer these difficult questions as I deal with *Dream of the Observer*.

II. THE PLACE AND THE PERSON

Lourdes de la Villa says that in the pieces in this exhibition there are no references to her own personal physical environment. Her initial ideas for the project emerged during a stay in Austria, in an environment alien to hers. But I have the impression that, despite the physical and mental distance from her own geography, the latter appears in the paintings, filtered in through hidden paths. Let the spectators judge the pieces of this exposition for themselves, noting the tonal, atmospheric and material allusions. The hilly, green and damp atmosphere of the Basque Country, the imposing presence of the sea, the light rain and poor light; all of them are reflected in these rather melancholic paintings. The *sirimiri* or drizzle is there: "Southerners grow sad, but I don't because I'm used to it," says Lourdes. Originally from Burgos, she settled in her current place of residence at a very young age.

These paintings envelop us because of their allusive nature and their large format (300 cm x 300 cm). There is no mimetic intention in them, but rather a rigorous *representation of the world* in which Lourdes operates. If by "world" we mean the existential projection of subjects in their encounters with objects (or with other subjects) and by "representation" we mean a reference to the world by means of signs or even symbols, then what we have here is a *true representation of the world*. It is a world, an *interior landscape* produced not by the direct seizure of physical space but by immersion in experiences and fond memories.

The artist's experiences first require an imaginary development and then an aesthetic development. There is a shift from the non-sensitive to the sensitive, then back to the non-sensitive, and so on. The shift from the imaginary to the plastic thus requires direct knowledge of techniques, materials and mediums. It is a matter of transferring a personal world to a series of shareable plastic declarations.

III. THE TECHNICAL AND THE TECHNOLOGICAL

All techniques are linked to manual work and to the land we live in. Work means relating to the land and to the raw materials it provides, maintaining their original arrangement, combining them and, above all, transforming them. This involves the cultivation of skills and aptitudes, as well as adjustable procedures. This is the *téjne* in the original Greek sense of the word. The *téjne* is learned and taught.

In *Dream of the Observer* there is also a shift from the technical to the technological, from analogue to digital. Or rather there is a dialogue between the two moments. The *téjne* is not lost but rather enhanced by the *logos* (thought, reason and language together). The technological contains the technical: *téjne* plus *logos* results in a sophistication of the technical procedures as a result of the putting into practice of systematizing rationality. Now the direct intervention of the hand or muscular strength is no longer necessary, now a machine is used to replace the hand and muscular strength, now the natural energies (electricity, air, gas, electricity) are channelled and now mathematics and writing are applied in the programming of electromechanical and computer devices. *First-degree digitalization* (cooperation of arms, hands, fingers, brushes, pencils, etc.) gives way to *second-degree digitalization* (cooperation of fingers, keys, digits, screens, etc.). In other words, both digitalizations co-exist in a virtuous manner, as they do in the production of Lourdes in recent years.

The result of what I call here first-degree digitalization is what Vilém Flusser calls “traditional images”, while he calls second-degree digitalization “technical images”.⁶ In this regard, Lourdes de la Villa knows very well where she stands. In this project she intended to completely abandon continuous images (made, for example, with a brush) and produce only discreet images (in this case, with screenprinting). Here, the screen of the digital camera and that of the computer played their roles together with the screenprinting. This was an interesting decision for someone who, as we shall see below, has a close relationship with the “kitchen” of art. “I use what technology offers me,” she explains. “I don’t tear myself apart, there is no dilemma. My use of the traditional along with the technological is very natural. It’s all about controlling the work process from the material bases until the end.” And the end results are images printed onto paper or canvases and exhibited without frames, with their wrinkles and their texture.

I referred above to the representation of the world in *Dream of the Observer*. But when the artist says “I like to see how the material I work with reacts,” or that the interaction between photography and painting leads to “a very strong presence,” I understand that her fierce struggle with her materials, as well as her technical research, are in

6 Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, Mexico, UNAM, 2011.

the first instance purely pictorial statements. For example, Lourdes applied her own tempera, using lean substances and fatty substances as binders for her pigments. This enabled her to use water as a solvent, and thus she achieved expressive effects which she could not have achieved with turpentine. As for the screenprint process, it entailed the greatest effort throughout the project, as each piece was “assembled” using twelve printed pieces.

In addition, Lourdes says that she tries to “enhance the enjoyable part of her work and reduce the painful part to a minimum.” Pleasure–pain, the two moments of aesthetic experience. Created image versus composed image, two facets of the pictorial act. The fingers which take up the brush give way to the fingers which press on keys. Or they alternate in a coming and going without conflict. Well, something tells me that Lourdes will soon take the path in the opposite direction; she will once again draw with her hands, she will once again sketch continuous lines which are a finished product (or which are translated into the discreet world of pixels).

IV. CONCEPTS AND IMAGES

In parallel to all these practices there is an omnipresent theory. The method followed by Lourdes de la Villa amalgamates physical work with materials and intellectual work with ideas and concepts, without any clear divisions. Neither comes first. “Technique in itself is not important; it is a means of reflecting on theoretical matters,” she says. A strong inclination to investigate the cerebral processes of vision and memory have long accompanied her artistic work. In principle, she relies on the scientific verification that *seeing and remembering are not different neuronally*, as the same areas of the cerebral cortex are activated in the two processes. She recognizes that, as conscious subjects, we distinguish optical data from a memory, but insists that the border between a dreamt image and a perceived image remains very thin: “As observers, reality is a dream we build at every moment, and thus we are able to perceive new aspects of the world”. Originally organisms as living entities formed part of their living environment in a “perfect symbiosis”. Now, as conscious beings, we only maintain traces of that original fusion. “We knock on the door of this past every time we make intellectual use of our visual sense.” Do we call at that door in vain? We are separated from that past but we constantly refer to it, “a paradoxical situation we solve by *making images*”.

These are the philosophical approaches of Lourdes de la Villa, these are her theoretical “problems”. The solution she proposes and applies goes along two converging paths. On the one hand, she assumes her condition as a “maker” of images (analogue or digital). On the other, she relies on neuroscience, that powerful tool which experimentally investigates the human mind. Now, as a bridge between the two paths, I recognise in Lourdes’s work the presence of archetypes, those archaic images which, from the depths of philogenesis, emerge to the current onto-

genetic surface. Our knowledge as a species forms the background for our individual knowledge. As the creator of (traditional) images or as a shaper of images (techniques), the artist probes the oceans of collective memory with her individuality. And she does the same when she becomes involved in neuroscientific investigations. Such a combination of hard sciences and plastic production fits perfectly into the concept of “neuroaesthetics”.

For my part, I would venture to add that not only the brain processes memory and vision (or perception in general: hearing, touch, etc.). The heart and other organs also provide essential processing. This is why we speak of “having a gut instinct” and “having visceral attitudes.” Our knowledge of the world as living beings and our adaptation to this world harmonize concepts, feelings and desires. Dreaming and observing span a broad spectrum of actions, and emotions, ideas, feelings and impulses overlap between these poles. Lourdes de la Villa is a dreamer who observes and an observer who dreams.

Above I referred to the need for any human group to have its clairvoyants, such as poets-artists. In today’s globalised community we need dreamers-observers to communicate to us their visions and their divinations through poetry or plastic art. For this purpose they can make use of literary or pictorial images published in books and galleries or transmitted via the World Wide Web. In one way or another, our current-day clairvoyants do the same as those from other ages; they generate representations of the world which are also footprints of the world: *representations which serve as presences*. Lourdes, with her interior landscapes produced by dreams, observation and complex theoretical reflection, performs this delicate task.

THE PROJECT. WORKING PROCESS

LOURDES DE LA VILLA LISO

IDEA

Sueño del observador (Dream of the Observer) stems from the simultaneity of different circumstances. I was completing an earlier project which had arisen together with the development of my doctoral thesis. The destiny of Dream of the Observer is also crossing paths with the next project I am working on. All things considered, the opposite would mean that thought is predictable, that the things which happen to us are not informative and that we do not need to stop and think. Thus, we could draw up a calendar until the end of our lives linking one predetermined project to the next one. Of course, they would have to be identical to each other, without any breaks in production. We would have to “make” endless images. Fortunately, that is not how circumstances occur. In the course of thought there is nothing pre-established with regard to the link joining the pictures and words which always come

into play at a given moment. In any case, what are not linked in any way between projects are the production times for the works, which range from very short to very long and from very relaxed to very intense, with all the possible combinations. What can be said is that projects mark stages, in other words, devoting oneself to creation defines the times which make the chronological age an abstraction. The two projects crossed paths at the end of one stage and at the beginning of another.

Moreover, I found myself in an environment alien to mine, far removed from the routine nature which surrounds our actions wherever we are, facilitating the beginning of a new reflection. An essential starting point for clinging to the unknown passing of thought was having an imaginary base. When there were only a few days left before my return to my place of origin, I took my little compact camera and I went and took photos of what had been my physical environment for two months. My aim was to have the material necessary for defining this base.

APPROACH

With this material I gave shape to the idea of the Dream of the Observer in the following months. The results are six images whose whole recreates a mental atmosphere at a precise moment in a precise location, Bregenz, where, if you look towards Lake Constance, Mount Pfänder stands behind you. This atmosphere forms the psychological material of my life, a kind of extract based on the imperturbable flow of time from which no autobiographical trace can be inferred. The reason for this omission is that what I seek to obtain is a specific visual form, not rational explanations. However, it could be said that this is also what ensures that there will be no pre-established story for potential future spectators but rather their own, superimposed onto what they see. The form of our thought is what provides replies to the demands of the concepts upon which we reflect. As visual artists it is evident that this thought occurs in a language which does not use words. Reaching this point meant, out of respect for the photographic origin of this imaginary base, giving rise to a pictorial image. This required a solution in the technical field.

TEST

It is clear that, as observers, we do not use our hands to make marks in a two-dimensional format. So the challenge consisted of the form of the pictorial image and the most determinant technical demand, the need to avoid the outline. Screenprinting the image was the best way to avoid drawing and brush strokes, as the "embedded" image is already "painted". The digital manipulation of the image necessary for moving on from the photomontages to an image which could be printed was what made it possible to mark out the technical distinction in the form of creating

the representation. But in order to make obvious distinctive features in the image, I wanted to maintain a format and a material and the steps in the handling of the two which were characteristic of the pictorial medium. These steps ranged from the preparation of the canvas to the manufacture of my paint. I also wanted to work with a large format. All this generated a series of questions about how to put everything into practice. I defined the issues relating to the necessary technical issues as a result of my participation in the seminar titled *Expanded screenprinting. From paper to screenprint involvement* held at BilbaoArte in July 2011.

The first question which arose was the production of the images when the medium on which they were to be printed was canvas, as it has its own weft. What interested me about the screenprint medium was not the possibility of achieving image quality, and so it was a matter of playing with both wefts. I had to make the right choice of stitch size to ensure as little image as possible was lost in the printing process when the two wefts met. As there were sufficient additional factors to bring about this “deterioration” in the image, it was better to postpone this difficulty until the end of the process, when it could add information rather than remove it.

Another issue was the size of the layouts. I wanted the images to be 300 cm x 300 cm in size. This meant dividing each of them into a number of pieces in order to complete them in successive prints if I wanted to carry out this process on the BilbaoArte machine. The largest size possible for each layout using the largest possible screen size turned out to be 100 cm x 75 cm, which meant 12 pieces of image.

Finally I needed to adapt the paint that I manufacture to use it for the screenprinting. This paint is a tempera which, as it is made with a lean part and a fat part, allows many formulations, and it can always be diluted with water. But it dries very fast and is very liquid, two characteristics incompatible with its use for screenprinting. I got the right density and drying state by adding a small amount of Lascaux screenprinting medium to the formulation.

Having defined the above, I just needed to do the printing test on the coarse linen canvas and the paper I wanted to use and see how everything worked.

Having established how to do it, the realization of the project began a year later.

REALIZATION

The first step was the preparation of the canvas. Firstly, this consists of breaking up the linen fibre in order to stabilize its behaviour. I made two racks in the form of a loom where I could tighten and loosen the canvases as many times as I wanted. I also used stucco for the subsequent preparation phase.

The preparation is very porous and the grain of the canvas is very coarse and so it was necessary to apply a

few coats of emulsion paint. The approach chosen gave me the opportunity to work on the surfaces of each of the six pieces in different ways. By means of the use of different pigments for the manufacture of the paint and the differences arising from the fact that I made it myself each time, I wanted a texture to emerge in each painting which showed the contrast of the properties in the creation of the image. The emulsifying of the canvases is the step where this differentiation begins.

With regard to the versions that I wanted to do on paper, I also had to prepare the medium before printing because I wanted to introduce a background colour. I did this with a watercolour made with pigments and Kremer's watercolour medium and applied the paint with a gun. I used 14 different shades of blue to watercolour 100 sheets. I then randomly mixed them so that they were combined with each other in each image, each made up of 12 sheets.

Each image meant 1200 cm x 75 cm of plotter on polyester to get the 12 layouts I required. I used the plotter from the New Technologies workshop at BilbaoArte. For each image I made 4 plotters 300 cm x 75 cm in size and then cut them into three pieces.

Once the mediums were ready, I began screenprinting the images. For each image the paint had to be different, because I used different black pigments to make it. And each pigment blends differently with the emulsion. But, apart from the variations resulting from the home-made manufacture, there were no problems.

I had to use the same paint density for both the canvas and the paper. However, the features of the two mediums are different; the canvas needed a much greater amount of paint. The solution was to load the screen twice before printing and, on occasions, to do two consecutive prints. To print the paper, I first had to unload the screen onto the test paper to remove the paint which had spilt over.

The reason for printing the canvas first was that I needed quite a long time to put it in the machine. However, once printed, I could move quickly and place the paper before the paint on the screen dried.

The other difference between the canvas and the paper was that if a print on paper turned out badly I could do it again while, in the case of the canvas, I had to make do with the initial result. This is where image was lost and where the difficulty lay in adding to the final result.

Once the printing process was completed, the final stage began. This is a work on the canvas prints, based on marks made with very diluted paint. I sought to obtain as much information as possible (showing the image characteristics) in two ways:

- 1 / integrating the print process "defects" by treating each canvas differently.
- 2 / comparing the results on canvas with those on paper.

DIALOGUES (VOL. 1)

DREAM OF THE OBSERVER. LOURDES DE LA VILLA / CONTESTED IMPLOSION 22: STATE OF SIEGE. RAFAEL TORMO I CUENCA

Dialogues is the title of a series of exhibitions based on conversations with artists, bringing together contemporary art productions from two geographical areas, the Basque Country and the Valencian Community. The exhibition articulates an unusual territorial axis, as currently cultural productions are limited to their autonomous communities or go beyond the autonomic boundaries and depend on the state axis. A small cartography of the territorial periphery begins here, transcending the boundaries and striking up a dialogue through the works of their cultural creators.

Using videoconferences as the basis for the curatorial work, texts have been produced which deepen understanding of the works which make up the exhibition, as well as videos which show the artists in their workshops.

This first dialogue includes, on the one hand, the work of the Basque artist Lourdes de la Villa, which is exhibited in its entirety in Eibar (Gipuzkoa) and, on the other, *Contested Implosion 22: State of Siege. Gesture of Collecting* by the Valencian artist Rafael Tormo i Cuenca, produced and exhibited in Alberic (Valencia) between 7 November and 5 December 2014.

The interview with Rafael Tormo i Cuenca completing the first volume can be read in <http://iskaskun.net>

SEEING AND REMEMBERING

IZASKUN ETXEBARRIA MADINABEITIA

Bergson said that we begin by learning a phrase before a word. We enter the word into each sentence and it adopts a meaning in them. We therefore start off with the language function and not the language itself, as the latter is nothing more than a mere abstraction which serves as a vehicle for inter-subjective thought.

The artist tells me that her intention has been to include all the levels of understanding of the artwork. This does not mean there is no need to create a complex work, quite the contrary. We each approach it from a different position. Providing an attainable content does not mean regarding everything as completed but as providing enough elements to think. The aesthetic experience produces an awakening of thoughts.

IZASKUN- It is one thing to make images to accompany texts and quite another to make images to clarify a thought, a hypothesis or an idea. When working in art you launch this hypothesis; in principle, the brain does not distinguish memory and perception. But somehow there is a mechanism which allows us to know that we are accessing our memory and that it is not a perception of something which is happening at that moment.

LOURDES- What images somehow allow us to do is to have access to what functions subconsciously in our brains. It's like chasing our own subconsciousness.

Using the sciences of vision saying how we perceive is, in principle, unachievable. The problem is simplified by approaching it from several areas of knowledge. As it is more feasible to study isolated processes, it has been very difficult to understand how, in the end, we perceive the global image. This is where research based on visual art comes in, inasmuch as we give visibility to a final image, to the product of a perception, where the image explains and talks long before the word.

I- Now that illustration is booming in Valencia I would like to know your opinion on this fundamental difference with art.

L- When you devote your time to research you try to intertwine different disciplines in order to explain a specific problem, but your method of research is the image itself. It's like the experiments carried out by a biologist. Carrying out experimentation which proves or at least shows something is what places you within the panorama of knowledge.

This is the way we show that our theories have a basis. So, the image does not illustrate, the image shows a facet of reality, something which has never been seen before, which speaks from a particular location. When you research you become involved in a problem which is not related to art in particular but to knowledge in general, including the scientific paradigm.

My practice has a lot to do with constructivism, which, as a scientific paradigm, clashes to an extent with issues which were regarded as immovable. For example, the separation between the subject and object of knowledge; that reality might be something which we build ourselves is a statement which shakes the foundations of how to conduct research.

Constructivism is an epistemology which is still under construction. It is a way of accessing knowledge which is different from the classical way. It has been present in many thinkers for centuries, although it started to gain strength from the second half of the twentieth century onwards, linked to the development of second-order cybernetics.

From the teaching perspective it is very interesting. It is a different way of constructing knowledge and entails a different way of transmitting it. The pedagogical tools developed from it are different.

I- Constructivism seems to be very present in the mass media. Even today, despite the fact that we constantly use

the social networks, it is still very clear where the construction of reality is more evident at a global level. However, it has inevitably led me to think of psychiatry.

The lack of consensus is one of the problems frequently experienced by people with mental illnesses. We could say that a kind of asynchrony occurs between what is happening outside and inside the body: an inability to distinguish what is remembered – what is being accessed directly through thought – and what is being experienced at that moment.

▮ In David L. Rosenhan's contribution to the book titled *The Invented Reality*, "On Being Sane in Insane Places", he talks of people who spent time in psychiatric institutions pretending to be mentally ill.

None of the institutions, public or private, discovered that they were sane. The study came to reflect on what is meant by mental health.

Within the constructivist current there are psychiatrists who consider the paradigm which has been mostly used to consider illness to be a way of understanding mental health in relation to adaptation to the environment. It is assumed that if you do not adapt you are ill, but could it not be the medium which is ill?

Carlos García del Pino is a renowned Spanish psychiatrist who could be regarded as constructivist. I found his book titled *La Incomunicación* (1969) in a bookshop in Mexico City called *El Péndulo*. In it he describes a situation which is fully applicable to the social and political situation of the current crisis. He describes situations which can be perfectly extrapolated. He covers topics which traverse time and remain in force.

He understands that the solution lies in the form of non-communication, based on the problems caused at a social level, as a solution at a personal level constitutes only a kind of patch.

For my doctoral thesis I used, above all, A Theory of Feelings, which addresses the topic of the subject from a psychological point of view. She is a person with an extraordinary power of thought.

▮ Foucault's thoughts represent a change in the focus of the social problem, as he presents it as a reality constructed by means of control mechanisms: surveillance and punishment (Vásquez Rocca, 2012). *"He takes the subject away from the centrality maintained by Descartes and places it within the social structure, (...) to begin his study of the structures and discursivities of the population."*¹

1 Vásquez Rocca, L. (2012). "Foucault: Microfísica del poder y constitución de la subjetividad; discurso-acontecimiento y

From there, he distinguishes two forms of control over life from a political perspective: firstly, that aimed at controlling the body by means of the discipline of official knowledge and, secondly, the notion of biopower, as a form of complementary technology which exerts control over large population groups (Vásquez Rocca, 2012).

The mind is a subject which has barely undergone study. Things would change a great deal if we could see our current-day problems from another perspective. Distinguishing between seeing and remembering appeals to a contextual time. A person suffering from insanity leaps from the present time to thought without any control.

At some point you say: "The reality we construct and where we live is different from the independent reality of the mind where the observer we are lives". I think this is the phrase which best sums up the problem you cover in your thesis. In addition, you add that a visual work is an account of a brain with an identity, unique.

▣ They are empirical data but those of a brain which is not anonymous. That is the difference with what science basically studies, which approaches a kind of average brain.

Although we are obliged to speak from our position of objectivity, our points of view are subjective. Despite this, there is objectivity in what we do. We can say that not everything is a representation. The way we handle the instruments with which we do our work is not arbitrary. The way allows us to talk objectively.

But let's go further. All researchers are concrete people. We can extract this statement from constructivism, from stating that the point of view of the observer affects what he sees. The greatest power of the research conducted through art is to display, as the observers we are, what it can be used for by any observer or any scientist.

Research in art reflects on the very conditions upon which the research takes place. Therefore, the greatest value of art, within the university institution, is that of being a guide so that we do not lose sight of this fact. The properties of the observer influence the observation and therefore the knowledge of not only art but all sciences as such.

▣ Science approaches reality on the basis of suppositions. I think there are quite a lot of preconceived ideas about what scientific research entails. I am thinking of quantum mechanics, which proved how the observer modified the object of study in the act of observing. This shows us the inability of the scientific method to be objective.

poder-producción". Revista Observaciones filosóficas. [4 Agos. 2013] <http://www.observacionesfilosoficas.net/foucault-microfiscadelpoder.htm>

L The reality which science seeks is a reality which transcends us. Its purpose is to get to know parts of reality which are not visible. The independent reality of the mind is a reality which transcends you as a human being and as a researcher.

I In more colloquial terms, this reality of the mind that you mention, could we not think of it as imagination itself?

L In the case of artists, it clearly has to do with something do with imagination when we give it a form. We can say that we all have imagination. Everyone handles images but artistic practice only manifests itself in the act of giving them a specific form. Quite another thing is the form of the imagination, its cerebral functioning. In other words, in the abstract, how imagination works.

I I am struck by the distinction you make between terms such as visual function, symbolic entity and visual construction. They allude, in principle, to things which belong to the same semantic field but which are not the same. You talk about the figure of the observer as something which is in our heads. This is the link with radical constructivism.

L Yes, in the end the observer is our own construction. It is important to think of the observer as an entity who acts on a mental level. For years there was a good deal of criticism of the way of studying how vision works, a kind of construction behind which the optical camera stood. It was believed that inside our heads there was a being which sat and observed the exterior. This prevented us from addressing the problem at hand, explaining how our brain works.

It is important to clarify the terms in order to understand that I am talking about an immaterial entity, a construction which has a human meaning but which does not refer to a physical person. The figure of the observer refers instead to a memory we have somehow installed in our heads; a way of functioning which has the human brain as a neocortex, although there exists another set of cortical structures with more to do with the parts of memory I am talking about which give rise to constrictions.

Constrictions are a common factor in the functioning of the brains of all people. We could say they are limits that we have established in the way we apprehend the world through the senses. In the case of sight, they begin with the physical organ of the eye itself.

The optical limitations of our type of eye become something else in the brain and in all its evolutions. We must

bear in mind that we do not have the same brain as people had 100 years ago. The number of images to which we are subjected by means of technological devices is changing our perception of the world, which is changing our cerebral paths and, finally, the brain itself.

▮ At some point you say that this time is the presence of a world which is accessible through meaning. I understand that we are surrounded by signs and all human interaction occurs through them. This is one of the links between your work and what is covered by Tormo Rafa in his works. In his experimentation with teenagers he found that, compared with previous generations, the relationship they had with objects had changed greatly.

I find it vital to draw attention to the transformation of the context and the changes which occur in the cerebral structure of a person who is a teenager in 2014.

▮ It's as if it were more and more difficult to access the common functioning that all human brains have. Between this and what we perceive there are so many layers – screens in a way – that it is very hard to achieve that understanding. That is why it is becoming increasingly necessary.

▮ On many occasions you think about the representation, although you talk about the processes in the visual mechanics. What are you referring to exactly when you say that seeing defines the sensory-motor experience of an animal which only has the sense of sight? I suppose this is where you introduce the body and movement as variables.

▮ It involves thinking about an animal like that in order to understand the common basis which can be found in the brains of all humans. It is something to do with constrictions and, as a result, with the way we relate to the world.

The movement is related to the experience of the animal. The sensory-motor experience defines the relationship between movement and memory. Then there is the problem of how it is stored in the animal. This is where the relationship between memory and time intervenes. Where is it stored and how is the store called memory set in motion? The only sure thing is that we have it, otherwise we could not distinguish.

However, it is increasingly difficult to access the functioning because the brain has changed, and is changing faster and faster, due to the use of technology. It is not just means of transport which are changing our perception of the world. Imagine when the train was invented and people got on it for the first time. Now there are visual devices all around us.

■ All this analysis appears to forget our body. We attempt to dissociate it from our brain, which is impossible and which we should flatly refuse to do. If we didn't have a body we wouldn't have a life.

There are schools of thought in this sense which some years ago were grouped together under the term post-humanism. These reflections on technology sought to overcome the body as a boundary. If we could somehow overcome it and unload our brain into another body we would manage to transcend.

There has been a lot of thought which has gone into separating the mechanisms of vision and intelligence. Science fiction has reflected on this for decades. But, ultimately, what is vision without intelligence?

■ This hypothetical animal which only has the sense of sight is a way of addressing the issue of what a brain which is only visual would be like, a way of tackling the topic of constrictions, although later, as we know, vision is related to many other functions because all the senses are integrated into perception.

■ In your current project you pose two questions. What is it that creates memory? And how is continuity between different acts of observation established?

■ Yes, in the end they are different formulations of a single question, which certainly cannot be done with words. Everything suggests that a memory exists. Between one act of observation and another there has to be continuity because, if not, how would we even remember who we are? To understand how this continuity is established, you have to think that not only you exist, that everything is strung together in our relationships with other people.

■ We rely heavily on the image we project, which is subconscious on many occasions and it not always appropriate to leave it in the subconscious. We are a construction of how others see us. So it is good to work on it and study it. It is a good tool for knowing ourselves better and it helps us to know why some things happen to us and worry us. We often send out contradictory messages. We speak more through our actions than our words.

■ Carlos Castilla del Pino talks about what is supposed to be acceptable to say in relationships within a group or between groups as another element which is preventing real communication from existing. Perhaps today people are more able to express what they really mean, but they do not communicate better as a result.

▮ The sound piece by Rafa Tormo, which is the result of a workshop he conducted with teenagers, reflects not only this change in our relationship with objects but also our inability to communicate with each other. Many teenagers had chosen a mobile phone to represent an affective object because they emotionally relate to each other through it. They communicate all their emotions using that interface.

When there were no mobile phones, twenty years ago, when we were teenagers, we would have carried as a lucky charm any other kind of affective object, from a bracelet or a letter to a table soccer ball from a Sunday afternoon. Our objects were linked to affective experiences of a different nature.

▮ That would be a second-order reality, as it is called by the psychologist Paul Watzlavick, whereby, he says, we are born submerged, and it is linked to the universe of meanings attributed to things. They clearly attribute meaning and value to the mobile phone here. They do not see it as a physical object.

If, for any reason, such as the act of questioning the reality we receive from birth in our intellectual work, the image of the world we have is broken and we have to make another, discerning the act becomes more difficult.

In the first chapter of my thesis I wrote of “childhood, madness, sleep” as three very specific situations in which the awake consciousness has very peculiar characteristics. I spoke of those situations from an abstract and theoretical point of view, not about normal childhood, madness and sleep but as situations which, from the point of view of perception, could be explained. They were not situations with no insufficiency but rather situations with a specific consciousness.

From the point of view of constructivist psychiatry it can be inferred that if, instead of regarding madness as something to be kept in a secluded place, it were regarded as valuable, to be cared for, because it had something important to show society, things would change a great deal. Mental illness is still a kind of stigma today. If this were not the case we might be able to go more deeply into social issues.

▮ Thinking about people with mental illnesses or other kinds of disabilities as valuable people is something extremely revolutionary. It involves thinking about life differently, even at a different speed, with other values and other priorities. It would mean thinking about the world without a monetary purpose, because money is not an end in itself.

Based on Foucault's studies, especially from the industrial revolution onwards, society began to be thought of as a productive mass, becoming what we have today. Contemporary societies distinguish between productive and unproductive people. Reproduction and care, as they are not monetized and, as a result, taken into consideration by the capitalist system, are removed from the social function. This includes women who have children and care for them and care for other people. One of our natural missions as a body is therefore dissociated.

There are economists like Christian Felber who are demanding another kind of capitalization of production and this includes social issues in global terms. His Common Good Theory consists of taking into account all these issues so that any company can calculate and monetize this invisible work.

Its aim is to ensure that companies are representative of a social reality. The economic indicators of the capitalist system only take into account dependent persons and those who have dependent persons under their responsibility as a cost. The universe of care goes beyond a mere question of numbers. In short, it hides power relations.

GLOSSARY

BODY = Sensitive matter which sustains its own structure.

BRAIN = Organ of the mind. (see MIND)

CEREBRAL IMAGE = Result of the physical implementation of a function.

CONSTRICTIONS = Additional knowledge about human vision. The introduction of constrictions serves to reduce the ambiguity inherent in the information which contains the image as a representation.

DEPTH = Subjective impression of the observer, from the distance to the visible surface. (MARR, David, Vision, San Francisco, Freeman, 1982, p. 363)

DISTANCE = Image of depth.

DREAM = Form of thought associated with the most phylogenetically recent structures of the brain. As for visual

thought, it corresponds to a more recent physiological development in our visual process.

ENVIRONMENT = Index of the recursivity of the visual process.

Set of the finite number of inputs each organism receives beyond its skin. (Wurtman, J. Richard, The Effects of Light on Man and other Mammals, Annual Review of Physiology, vol. 37, 1975)

FLOW OF TIME = Evolutionary arrow of time.

FUNCTION = Economy of a brain.

IDENTITY = The fact or condition of being the same or exactly equal, regardless of our profession, marital status, etc.

IDENTITY OF THE IMAGE = Underlying nature of the visual process. It is unrepresentable.

IMAGE = Structure which contains information about reality, this reality being built through a sensory channel. If this channel is that of sight, it should be said that the image is not visual; it takes on a visual form, and as a visual form it has a symbolic form. If I were a sound artist I would say that the picture is not sonorous; it takes on a sonorous form.

INFORMATION = Retention of contents.

MEMORY = Source of contents.

MEMORY = Process by which the quality of a piece of information is recorded. In this case, that which marks out the visual process.

MENTAL IMAGE = Result of the experience arising from the physical implementation of a function.

MIND = Biochemical event stemming from the brain. (Special Issue – Mind & Brain, Scientific American, September 1992, Volume 267, Number 3). (See BRAIN)

OBJECT = Area of identity of the image.

Localized image.

OBSERVER = Specific form of memory which constrains the visual function.

PICTORIAL IMAGE = It replaces a mental image with a cerebral one, thereby resolving the ambiguity inherent in neocortical representations as the spatial distribution of nervous activity.

PICTORIAL PROCESS = Image of the visual process.

PROCESS = The transformation of one representation into another.

REALITY = Sign of time.

RECOGNITION = Process by which the quality of a unit of information is discovered as being different from another.

RECURSIVITY = Repetition of a process.

REGISTER = Transformation of a function.

REMEMBERING = Acquiring consciousness. It defines the conscious event resulting in the sensory-motor experience of an animal which only has the sense of sight.

REPRESENTATION = Content of consciousness.

SEEING = Experiencing the world through the sensory channel of sight. It defines the sensory-motor experience of an animal which only has the sense of sight.

TECHNIQUE = Way in which the bases of something are treated, such as an artistic work or a sport. (Encarta World English Dictionary, London, Bloomsbury, 1999)

TECHNOLOGY = A method or methodology which applies technical knowledge or tools. (Encarta World English Dictionary, London, Bloomsbury, 1999)

TIME = What allows us to distinguish seeing and remembering.

VISUAL PROCESS = Act of observation.

Time as support for the image.

VISUAL WORLD = Immediate contact with the environment of a living organism which only has the sense of sight, through its motor acts.

QUESTIONS

In what way is the activity of representing similar to dreaming?

We are undoubtedly awake during the activity of representing. But the nature of the thought we use is different from the nature of awake thought. We do not handle the same contents in the creation of a representation as those produced by consciousness when we are awake. These contents can be related to the so-called "sub-conscious" or they can also be regarded as the knowledge which we somehow store and which are able to access through the generation of images. The neurologist Freud established for the first time that the thought of sleep and that of wakefulness belong to the same family, that they are both complete thoughts. But, during sleep, what manufactures the form of the thought does not stem from the information we receive from the senses. In other words, the construction of meaning does not belong to the nature of awake thought. In the case of a dream this may seem very obvious, but the same happens during the creation of a representation. The activity of representing occurs as a mental activity. Although we have what we are representing before our eyes, the resulting image is a mental product, just like the image produced by a dream. And therefore we can say that the nature of visual thought is the same nature as the thought of a dream. The meaning is visual thought, the immaterial construction which manufactures its form.

In what way is it different?

Dreams are made of cerebral matter which is transformed by sleep. Psychoanalysis calls this transformation the work of sleep. Dreams psychologically nourish us but fade away once they have been dreamt. Most of the time we do not remember what we have dreamt. The work of the creation of a representation also transforms the subject it handles. However, unlike a dream when we sleep, it keeps a record of the transformation, offering it to our eyes. We then contemplate what psychologically nourishes us. And contemplation allows us to create memories. It can therefore be regarded as a “dream” which constructs our reality.

Who or what is the observer?

The observer is what we are when we reflect through the image. It does not refer to what we are as individuals with a personal story, but how we think and apprehend. When we are creating a representation, or, in other words, “making” an image, we are using our brain in a very specific manner. We are also observers without the need to be artists, of course; for example, when we see an exhibition or a film, and, much more generally speaking, whenever something catches our attention and we look at it.

Why, as observers, can we be said to be blind?

As observers, we can be said to be blind because perceptual experience occurs regardless of what our visual system is processing. The subjective visual experience we have of reality is not generated in our eyes but in our minds, as a result of a brain process we cannot be aware of, however complex it is, because it forms part of something that our evolution as a species has made sub-conscious for the sake of the functional economy of our brains.

If our brains do not distinguish between seeing and remembering, how are we able to differentiate between the two?

Because we communicate with other brains, allowing us to create an identity in which we recognize ourselves, and this in turn gives us a notion of time, that beyond the present there is a past and a future. In short, because we are social beings.

