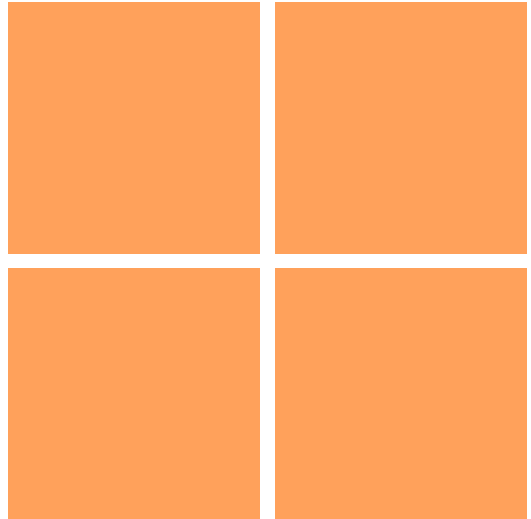


Miguel Á. Hernández-Navarro

Resistencia a la imagen
(Mary Kelly, La balada de la
antivisualidad)



Resistencias a la imagen

(Mary Kelly, La balada de la antivisualidad)

Miguel Á. Hernández-Navarro

Por esto es todavía más conveniente que prestes atención a estos cuerpos que se ven agitarse en los rayos del sol, porque tales agitaciones revelan que hay ocultos también en la materia movimientos secretos e invisibles”

–Lucrecio

“Ella *miraba* cómo los soldados golpeaban a su hermana en un campo de arroz con las culatas de sus rifles hasta matarla. Desde entonces sufrió dolores de cabeza y *disfunciones oculares*. Para distraerse se pasaba un cuchillo por el tabique nasal. Cuando el dolor remitió, *perdió la vista*.”

–Mary Kelly

Ópticas de sombra / regímenes de resistencia

Dentro del proceso de renovación y asentamiento que los estudios de cultura visual están sufriendo de un tiempo a esta parte, es posible identificar el surgimiento de una suerte de corriente de pensamiento que, revirtiendo lo que en principio podría parecer el objeto de esta “disciplina”, centra sus esfuerzos en el examen y reflexión sobre aquello que escapa a la visión. Partiendo de la afirmación de W.T.J. Mitchell según la cual el objeto de la cultura visual no se agota en lo visible, sino que se extiende a “la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido”¹, algunos estudios como los llevados a cabo por Georgina Kleege, Akira M. Lippit o Malcolm Bull², por mencionar simplemente recientes ejemplos de una larga lista, abordan una serie de cuestiones que tienen como punto común un interés por las cosas que desbordan lo visible, lo no percibido, lo apenas perceptible o, directamente, lo imperceptible: las discapacidades del ojo, la ceguera, lo háptico, lo audible, lo escondido, el camuflaje, el velo, lo mínimo, lo inmaterial, lo infravisible, lo desaparecido... en definitiva, y por utilizar el término de Derrida, lo “visible in-visible”, esto es, aquello que, sin estar “a la vista”, permanece siempre, no obstante, “en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible”³. La tesis de fondo que se desprende de gran parte de estos planteamientos –aunque cada cual emprenda un discurso particular– es que tales “ópticas de sombra” –por utilizar el término de Lippit– funcionan como emplazamientos de regímenes escópicos alternativos a la hegemonía de lo visible y el oclularcentrismo de la Modernidad. Regímenes de resistencia que ponen en evidencia las fallas de la visión moderna y, por ende, de cualquier sistema elevado sobre una epistemología lumínica¹.

Este posicionamiento del lado de la sombra, bien pensado, debe bastante a los estudios de Martín Jay⁵, quien ha mostrado cómo a lo largo del siglo XX, especialmente en Francia, pero también en otros lugares y desde otros ámbitos⁶, ha tenido lugar en la filosofía un profundo cuestionamiento de la vista como sentido privilegiado de la Modernidad. Una hostilidad cuyas formas, aunque ya han aparecido en las páginas de esta revista, merece la pena recordar en extenso:

“desde el análisis de la espacialización del tiempo de Bergson hasta la evocación del sol cegador y el cuerpo acéfalo por parte de Bataille; desde la descripción “sadosoquista” que Sartre realiza de “la mirada” hasta la denigración del ego producida por medio del “estadio del espejo” concebido por Lacan; desde la crítica a la vigilancia del panóptico efectuada por Foucault hasta el ataque de Debord a la sociedad del espectáculo; desde la relación establecida por Barthes entre la fotografía y la muerte hasta la erosión del régimen escópico del cine llevada a cabo por Metz; y desde la indignación Irigaray ante el privilegio de lo visual en la sociedad patriarcal hasta la afirmación de Levinas de que toda Ética es frustrada por una ontología visualmente fundamentada. Incluso un prematuro defensor de lo figural como opuesto a lo discursivo, como fue Lyotard, al final, pudo identificar al postmodernismo, que tanto defendió, con la exclusión sublime de lo visual”⁷.

Una crítica habitual a este planteamiento es que muchos de los pensadores que designa como “antivisuales” y escopofóbicos, son, precisamente, representativos de lo que podríamos llamar un pensamiento visual. El problema de la argumentación de Jay es que en el fondo de su discurso parece encontrarse una dicotomía esquemática entre un ocularcentrismo malévolo y una orientación monocular benigna. Sin embargo, como observa Gary Shapiro en su estudio sobre la visión en Foucault, y esto sería extensible a casi el total de la lista presentada por Jay, lo visual no es “esencialmente malvado”, sino que sólo lo serían ciertos regímenes de visualidad, ciertos modos de emplazamiento de lo visible, por lo que no se trataría tanto “de denigrar la visión, sino más bien de *estar alerta* a las diversas prácticas visuales que operan en el mismo espacio cultural, y calificar sus estructuras y efectos específicos”⁸. Y ese “estar alerta” se podría definir mejor que nada con la expresión empleada por Michael Leja al analizar el estatus de la visión desde finales del XIX: mirar con recelo (*looking askance*)⁹. Esto es, más que una denigración, una desconfianza. Una sospecha de lo visible como en aquello que, por un lado, no puede ser visto del todo y, por ende, sabido del todo; y, por otro, algo que puede ser producto de engaño, y, en consecuencia, manipulado y dominado por los dispositivos de poder.

Como han de puesto de relevancia los estudios de Jonathan Crary, a lo largo del siglo XIX se

produjo en Occidente una revolución sin precedentes en el campo de la visión¹⁰. Un cambio esencial sucedido en lo que, siguiendo a Foucault, podríamos llamar el “archivo visual” de la Modernidad –“la ley de lo que puede ser visto”, formado en la interpenetración de la técnica, el poder, la subjetividad y el saber–, que se caracterizará por el surgimiento de un nuevo estatus de la observación tras el abandono paulatino del modelo cognitivo de la cámara oscura, que promovía un espectador descorporalizado, fijo y monocular, en favor de otros procedimientos basados en la fisiología del ojo y el cuerpo del observador. Los avances de la técnica, la óptica fisiológica y la propia historia de la ideas, contribuirán a que se produzca un cambio drástico en los modos de ver, y, en especial, en los modos de conocimiento visual. Un cambio radical se podría sustanciar en una especie de *crisis de la verdad visual*.

La fotografía, como ha sido dicho hasta la saciedad, hizo ver al ojo cosas que jamás antes habían sido observadas, haciéndolo consciente de la presencia de una serie de “lapsus” de la visión que Walter Benjamin caracterizaría bajo el término de “inconsciente óptico”¹¹. De esto derivó la toma de conciencia de una suerte de “obsolescencia” de la visión, al menos en tanto que instrumento de conocimiento, pues el dispositivo fotográfico mostraba a las claras que había cosas en lo visible a las que el ojo no tenía acceso. Al mismo tiempo, y por otra parte, los hallazgos de la óptica fisiológica también pusieron de manifiesto que el ojo podía ser manipulado. Por ejemplo, el descubrimiento del nervio óptico y de la posibilidad de estimular “artificialmente” el ojo fue esencial en la puesta en crisis de la verdad visual: entre lo percibido y la realidad ya no había relación directa; el ojo podía ver sin ver “realmente”. Los cambios en el estatus de la visión hacían, así, tomar conciencia de que entre lo que se ve y la verdad de lo visible había una distancia insalvable.

Nos encontramos, de este modo, con una doble articulación en la desconfianza de lo visible: un descrédito del ojo y una desconfianza de lo visual. En primer lugar, el ojo ya no es suficiente para captar lo visible, ya que hay algo, un “inconsciente óptico”, que se le escapa y que ahora es puesto de manifiesto con las nuevas técnicas, con lo cual el “saber retiniano” se desacredita. Y, en segundo lugar, lo visible, en sí, también sufre un proceso de descrédito y desconfianza, puesto que, por un lado, el criterio de “realidad” de la representación se muestra inconsistente y errático, y, por otro, los propios medios, que sí son ahora el “espejo de la naturaleza”, también pueden ser manipulados. Podríamos afirmar entonces que, a partir de un mismo archivo visual, surgirían dos regímenes escópicos o dos emplazamientos aparentemente contrapuestos: un régimen dominante y un régimen de resistencia.

El primero de ellos intenta sacar ventaja de la mencionada insuficiencia de la visión, y, para

eso, por medio de la estrategia de la elipsis, trata, por todos los medios, de fingir que tal insuficiencia no existe, que la visión es totalidad y no falta. Por medio de la luz, evita las sombras de la mirada. Se podría afirmar que el régimen de luz intenta “corregir” y “expandir”, por medio de la ilusión, la falla primordial de la visión. Un régimen de docilidad de la mirada que trata de ocultar desde un principio precisamente dicha docilidad, poniéndolo todo a la vista, omitiendo las faltas, eliminando los tiempos muertos, los silencios. Su figura esencial es la elipsis, la ilusión de continuidad. Un régimen de repetición continua que, sin pausa, intenta llenar los vacíos por medio de la mercancía, el objeto y la imagen. Un régimen de plenitud que tendrá su base, por un lado, en la búsqueda de la transparencia, la pura visualidad y la vigilancia del panóptico según la estableció Foucault Michel¹²; y, por otro, en la espectacularización y transformación en imagen de la realidad, en “lugar de la mirada engañada”, tal y como lo entrevió Guy Debord en su célebre *La sociedad del espectáculo*¹³. A este régimen de luz que toma ventaja de la insuficiencia de la visión del archivo visual de la alta modernidad, deberemos denominarlo régimen de “ocularcentrismo expandido”, puesto que, en esencia, y aunque con presupuestos totalmente diferentes, continua con la metáfora visual de la modernidad cartesiana. Pero lo que en ésta era verdad, aquí se transforma en di-simulación. Una di-simulación que se afanará en eliminar los tiempos muertos, los ángulos ciegos y crear la ficción de una totalidad de la visión, la ficción de que nada hay oculto.

El segundo emplazamiento de la insuficiencia de la visión da lugar a un régimen escópico alternativo, un régimen de resistencia¹⁴. A diferencia del régimen de luz, este régimen de sombra que podríamos llamar “escotómico” trata de poner en evidencia precisamente ese punto ciego de la mirada, el escotoma surgido de la constatación de la intraducibilidad de lo visible. En dicho régimen, la crisis de la verdad visual, la idea de que la vista ya no es suficiente, no intenta ser disimulada, sino todo lo contrario, puesta de manifiesto. Frente al régimen de luz, resiste, pues, un régimen de sombra y escepticismo visual, que pone en escena la obsolescencia de la visión, la sombra de la mirada. Frente a la transparencia, presenta opacidad; frente a la luz, oscuridad; frente a la perfecta traducibilidad, ilegibilidad; frente al parloteo, silencio; frente a la plenitud, vacío; frente al todo, la nada. Un régimen faltante que muestra que la visión no es suficiente, que la apariencia es engañosa, que hay más de lo que vemos, y que en lo que vemos no está todo lo que hay.

En otro lugar, con más tiempo y espacio, he intentado examinar cómo toda una faz del arte moderno y contemporáneo, por medio de una diversidad de estrategias, y no siempre de modo consciente, responde a una puesta en obra de este régimen de resistencia al nuevo ocularcentrismo de la vigilancia y el espectáculo, intentado dar lo que éste oculta, lo que no muestra, su parte

maldita¹⁵. En este texto, para centrar las cosas, intentaré centrarme en un estudio de caso y observar el modo en que las ópticas de sombra y el pensamiento antivisual se emplazan en la obra de la artista norteamericana Mary Kelly (Iowa, EE.UU, 1941), especialmente en la reciente *The Ballad of Kastriot Rexhepi*, una obra que, de algún modo, resume su un modo de hacer a lo largo más de tres décadas, y, sobre todo, propone una reflexión indispensable sobre el papel de la imagen y el observador en la época de la imagen expandida, presentando una clara resistencia a la hegemonía de lo visible.

Las so(m)bras de lo visible

En su estudio de la demolición del ocularcentrismo modernista y “la embestida contra la idea de la opticalidad pura” en el último tercio del siglo XX, Jay señala tres categorías fundamentales bajo las que las nuevas prácticas artísticas, nacidas en el seno de la neovanguardia, atentan contra el privilegio de la forma instituida en el modernismo académico: “una que subraya la importancia del lenguaje como opuesto a la percepción; una que pone de relieve el papel olvidado del cuerpo; y otra que acentúa las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales”¹⁶. Estas cuestiones –lenguaje, cuerpo y política–, que caracterizan a gran parte del arte desde la segunda mitad de la década de los sesenta, y que son una reacción ante la pura visualidad del pensamiento modernista y “greenbergiano”, de un modo u otro, aparecen sintetizadas y puestas en obra, junto a otras que también caminan hacia el reverso del ocularcentrismo, en el trabajo de Mary Kelly, sin lugar a dudas, uno de los más complejos, ricos y sólidamente anclados de las últimas décadas. Un trabajo en el se dan la mano muchos de los desarrollos del arte neo(post) vanguardista y de las teorías culturales del último cuarto de siglo: por un lado, en lo referente a las prácticas artísticas, la utilización del lenguaje del conceptual, la teatralización de la experiencia del minimalismo y la atención a los aspectos inconscientes resurgidos en lo que se ha llamado la “abstracción excéntrica”¹⁷; y por otro, referido a la crítica cultural, la teoría feminista de primera y segunda generación, el psicoanálisis freudiano y, especialmente, el lacaniano, y la postura crítica de la micropolítica foucaultiana. Para Kelly, el sujeto es histórico y está localizado y predeterminado tanto generacional como geográficamente para acceder al orden simbólico y ocupar un lugar en la cultura. Sin embargo, hay ciertos elementos de la subjetividad que exceden esas disposiciones lingüísticas y socioeconómicas, y que son en el fondo las que constituyen al sujeto como tal: la falta, el deseo, la imaginación, la sexualidad... el inconsciente, y lo que se deriva de ellos, la pulsión de muerte, la abyección, los afectos o la melancolía¹⁸; cuestiones todas que desbordan el ámbito de lo visible.

Desde un principio, Kelly estuvo interesada por la invisibilidad entendida desde un punto de

vista social –los actos invisibles de borramiento del cuerpo en la cotidianidad¹⁹ –, muy cercana al sentido micropolítico latente en textos como *La invención de la cotidianidad*, de Michel de Certeau²⁰. En *Night Cleaners* (1975), una de sus primeras obras, filmó el trabajo de las limpiadoras nocturnas, mostrándolas como unos seres “fuera” del sistema de la red social y de la luz del significado. De modo semejante, en *Post-Partum Document* (1973-78), documentó los primeros años de vida de su hijo, poniendo en evidencia el hasta entonces no valorado –ni “visualizado”– papel de la madre en la entrada del niño en la cultura. Por medio de restos e imágenes por contacto, pañales sucios, escritura, grabaciones, huellas, y un amplio dispositivo de memoria a modo de “registro específico” de la relación madre-hijo, Kelly “reconstruyó” el período más importante del sujeto según el psicoanálisis, la entrada en la cultura, pero no sólo desde el punto de vista del *infans* sino también desde el punto de vista consciente de la madre y de su angustia tras la separación. Una angustia que, precisamente, será el punto de partida de la madre de *Interim* (1984-89), otra obra seminal en la que Kelly observa la “ausencia de imagen social” de la mujer de mediana edad con un hijo y explora la crisis de identidad que experimenta la madre madura en su etapa postmaternal²¹.

La tarea de las mujeres limpiadoras, el cuidado y los primeros años del niño, o el rol de la madre madura –en la estela de lo que Mierle Laderman Ukeles llamó “*Maintenance Art*” (arte de mantenimiento)²² – en el fondo ponían de manifiesto y visibilizaban toda una serie procesos, lugares y prácticas que la sociedad patriarcal desprecia, condenándolos a la sombra de la “verdadera” vida social, haciéndolos permanecer en la oscuridad. Pero es en la obra reciente de Mary Kelly donde la reflexión sobre las “ópticas de sombra” llega a un estado aún más interesante. Hasta el final del texto me ocuparé especialmente de una de estas últimas realizaciones que, hasta donde creo advertir, reactualiza gran parte de su obra anterior, poniendo en escena de nuevo los elementos esenciales de su discurso artístico, pero sobre todo llevando la idea de antivisualidad y la de desmaterialización a su máxima expresión. Me refiero a *The Ballad of Kastriot Rexhepi* (2001), expuesta por primera vez en diciembre de 2001 en el Museo de Santa Mónica en Los Ángeles, y mostrada en España en junio de 2006 en el Espacio AV de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia²³.

Ceguera histórica: la responsabilidad del testigo

El origen de la obra es la lectura de un artículo, publicado el 31 de julio de 1999 en el diario *Los Angeles Times*, en el que aparecía la fotografía de un niño besado por sus padres y un texto que titulaba: “Huérfano de guerra recupera nombre y familia”. El texto contaba la historia de Kastriot Rexhepi, un niño albano de Kosovo que, durante el conflicto balcánico, quedó completamente abandonado, después fue rescatado por serbios y finalmente se reunió con sus

padres. Kastriot tenía dieciocho meses cuando, en medio de la huida del pueblo de Kolic durante el período de en el que los albaneses fueron expulsados, su familia lo creyó muerto. Durante los cinco meses siguientes, Kastriot es encontrado por serbios, que le ponen un nombre y lo abandonan otra vez; luego lo rescatan unos albaneses, que de nuevo le vuelven a poner un nombre. En la historia, como se ve, la cuestión del lenguaje es primordial: Kastriot constantemente va siendo un lugar de “inscripción” del signo, del nombre, y todo eso mientras el niño está adquiriendo el lenguaje, en el momento que Lacan relata como de aceptación del nombre del padre, de modo que el niño está asumiendo en sí una identidad en la que la diferencia sexual y la étnica convergen en el centro de un conflicto tanto sociopolítico como psíquico. Cuando a los veintidós meses Kastriot se encuentra con sus padres albanokosovares, la primera palabra que pronuncia es, según el reportero, “Bab”, que en albanés quiere decir “papá”. Casi a la manera en que Lacan observa en su seminario sobre *La carta robada*, de Poe²⁴, al final aquí, la carta –Kastriot– siempre llega a su destino, y es en ese destino donde acepta realmente el nombre del padre.

En la fascinante historia de Kastriot Rexhepi, Mary Kelly detectó “todos los elementos de una alegoría nacional: el abandono del niño, la confusión con su identidad y el hecho de que hubiera sobrevivido a un encuentro con la muerte, lo que a su vez es emblemático de la supervivencia de la nación”²⁵. A esa “alegoría nacional” se sumaba, por otra parte, una tragedia “cotidiana” como la pérdida o separación de un niño y su posterior recuperación, un tema que se encuentra presente desde los inicios de la obra de Kelly. Ya en *Post-Partum Document*, la artista describe la angustia que experimentó ante la desaparición de su hijo durante tres minutos, un tiempo que sintió alargarse hasta la eternidad. Una suerte de fort/da freudiano, perder y reencontrar, que, en lugar de ser practicado por el niño, es sufrido por la madre, que experimenta la pérdida, el vacío, y la plenitud del reencuentro²⁶. Un reencuentro que, sin embargo, para siempre queda investido con la posibilidad de la pérdida futura y la experiencia de la pérdida anterior.

La cuestión de la guerra y sus consecuencias ya había sido tratada por Mary Kelly en algunas obras anteriores como, por ejemplo, *Gloria Patri* (1992), donde observaba la construcción de la heroicidad como una fachada o escudo de protección en el *background* de la primera Guerra del Golfo. Utilizando la idea de la construcción lacaniana del sujeto, la artista intuía que la masculinidad tiene en el conflicto un carácter performativo que en realidad esconde los miedos del sujeto: camuflaje e intimidación, que son los dos valores primordiales del individuo en guerra, en el fondo, no hablan sino de una mascarada muy en la línea de lo que Judith Butler y la teoría *queer* pusieron de relevancia²⁷.

Otra obra, *Mea culpa* (1999), reflexionaba ante cuatro sucesos traumáticos: las masacres de los Jemeres Rojos en Phnom Penh, 1975; el bombardeo de campo de refugiados en Shatila y

Sabra en Beirut por las fuerzas aéreas israelíes en 1982; la masacre de refugios musulmanes en Sarajevo a manos de serbobosnios en 1996; y la comisión de la Verdad y la Reconciliación en la Sudáfrica del post-apartheid en 1997. Todas las historias nacían tras la contemplación de una noticia en algún medio de comunicación, ya fuese escrito o televisivo, lo cual adelantaba en cierto modo lo que sucederá en *La balada de Kastriot Rexhepi*. A partir de aquí, cada uno de los sucesos era relatado en tercera persona, otorgando un especial énfasis al pronombre femenino del singular, un omnipresente “ella” que ejercía de testigo mudo –ve o escucha algo– de la atrocidad, como por ejemplo, en la masacre de Phnom Penh: “Ella miraba cómo los soldados golpeaban a su hermana en un campo de arroz con las culatas de sus rifles hasta matarla. Desde entonces sufrió dolores de cabeza y *disfunciones oculares*. Para distraerse se pasaba un cuchillo por el tabique nasal. Cuando el dolor remitió, *perdió la vista*.”²⁸. Un testigo que enfatiza la saturación del ver demasiado, llegando a lo que Freud llamó ceguera histérica (*hysterische Blindheit*), esa suerte de negación psicósomática de la visión tras la contemplación de actos demasiado horribles como para ser asimilados²⁹, actos en los que es imposible intervenir; tan sólo observar.

En realidad, la artista no relata tanto las atrocidades como la condición de testigo del observador, que como si se tratase de un cronista de guerra, narra de modo impasible, aunque en su lenguaje sí que se encuentran ciertos signos de emoción, los acontecimientos que le son dados a ver. Para Kelly, ese trauma del observador también sucede en acción diferida en el observador occidental, y es en el fondo a él –a ella– a quien hace referencia la obra: al trauma del testigo y de los daños irreparables en su mirada ante la imposibilidad de actuación. Mary Kelly, siguiendo la idea de Freud de que el trauma no es producido por el acontecimiento real, sino por su *efecto* posterior, afirma: “me puse a reflexionar sobre el impacto que tienen las atrocidades aunque sean recibidas de segunda mano y a través de los medios, en la manera en que inducen a diferentes tipos de identificación con la víctima. No estoy segura de si son histéricos o megalómanos, pero los efectos traumáticos de estas representaciones y el modo en que se filtran en la vida cotidiana son innegables”³⁰.

En *La Balada de Kastriot Rexhepi*, Mary Kelly afronta la cuestión de los horrores de la guerra de nuevo desde el prisma menos usual, y, una vez más, la cuestión del observador y el complejo de culpa del testigo deviene un argumento central. Sin embargo, como ha señalado Griselda Pollock, aquí no se trata de presentar la mirada desenfocada de los medios, que se asemeja bastante a lo que llama “la mirada órfica”, que, como el Orfeo que se vuelve a asegurarse que Euridice viene tras él en su vuelta del Averno, se vuelve a contemplar las atrocidades con el único resultado de “matar de nuevo”³¹. Frente a esta mirada que mata, Pollock sostiene que la mirada de Mary Kelly en *La balada* trata de eludir por todos los medios el espectáculo del espectáculo y proporcionar una mirada “afectiva”, una óptica de co-afección, una mirada que

sufre, pero sobre todo que acompaña en el sufrimiento. Para eso Pollock trae a colación la reflexión realizada por la pintora y teórica judía Bracha Ettinger, quien, a la hora de volver a mirar al Holocausto, plantea la noción de “*Wit(h)ness*”, que podríamos traducir como (*con*)*testigo*, o, más empáticamente, “testigo-contigo”³², una noción que serviría para restablecer la visibilidad de un acontecimiento “in-visible” sin la necesidad de hacerlo imagen³³ y al mismo tiempo serviría de restitución del duelo y evitación de la melancolía. La balada, por medio de esta mirada *restituyente*, sería de este modo un intento de alejar de la imagen la catástrofe³⁴ y la consecuente melancolía, que ya fue observada por Benjamin como inherente a los procesos reproductivos de la imagen³⁵.

*

Todo lo anterior se encuentra en la base del “sitio discursivo de la obra”. Ahora bien, la formalización o la *mise en oeuvre* del mencionado “sitio discursivo” es lo que realmente da la medida de la antivisualidad de *La balada*. Tras la contemplación de la noticia en *Los Angeles Times*, y tras un tiempo de meditación, la artista escribe un texto alusivo al acontecimiento histórico. Ese texto, en un largo proceso, es grabado sobre tamices constituidos por pelusa compactada. Y, por último, el texto se transforma en una balada en el sentido literal, musical, del término, una composición llevada a cabo por Michael Nyman para la voz de la soprano Sarah Leonard. Estos tres elementos, *texto, pelusa y música* se entrelazan en la instalación definitiva de la obra, que se muestra de modo narrativo a lo largo de la sala siguiendo la línea del texto. Veamos uno por uno estos tres aspectos constitutivos de *La balada de Kastriot Rexhepi*.

Indexalidad textual: escritura-con-tacto

Desde un primer momento, la presencia de lo textual ha sido fundamental para Mary Kelly. En *Post-Partum Document*, el texto aparecía como “documento” y memoria, “fijando” los significados de lo dado a ver, que nunca eran representaciones, sino restos, huellas o el propio texto en sí en tanto que trazo e índice. En *Interim*, lo textual seguía teniendo el papel de fijación de significados de lo mostrado, pero también comienza a tener un claro perfil narrativo que, a la manera de pequeñas historias contadas no por la imagen sino por el texto, será esencial en sus obras posteriores, tanto en *Gloria Patri* como en *Mea Culpa*.

En *La balada de Kastriot Rexhepi*, tomando como punto de partida la historia, Kelly escribió un texto poético inspirado por las formas literarias autóctonas. Como la propia artista ha comentado en más de una ocasión, el viaje de Kastriot posee una estructura casi mitológica,

es decir, “que se puede contar de diversas maneras sin alterar los temas subyacentes, algo que yo he intentado reflejar esto al escribir *La Balada*”³⁶. Aunque existe una larga tradición dentro de las baladas bélicas de Kosovo, incluyendo versiones contemporáneas a cargo de compositores populares, en el relato de Mary Kelly el heroísmo, el sufrimiento y el castigo *no* tienen valor alguno, puesto que estaría más cerca de ser una “antibalada”, “ya que aquí no hay ninguna valoración del martirio”³⁷. La forma balada, como ha señalado Jorge Reynoso, es la canción de un tiempo mítico, y su función cultural “no es tanto conmemorar un pasado o narrar la actualidad, sino colocar al pasado y al presente en plataformas relativas con respecto a los valores con los que se identifica la comunidad que la canta: volver al tiempo un tiempo mítico”³⁸. Ése es el tiempo del texto, el tiempo de la propia ausencia de Kastriot, un tiempo diferido y reactualizado, mas nunca del todo, porque en lo que se pierde siempre hay algo que nunca se recupera.

En cuanto al texto en sí, como forma literaria, se trata de una estructura en cuatro estrofas, con ritmo yámbico y frases repetitivas, casi al estilo minimalista, lo cual lo hará bastante afín a la posterior composición de Michael Nyman. La primera estrofa muestra los precedentes históricos de la violencia; la segunda cuenta la historia de la madre, su tragedia personal; la tercera describe la política de la recuperación de Kastriot; y la cuarta parodia la interpretación de los medios de comunicación. En la instalación el texto se presenta como si fuera una línea continua y se lee como una prosa poética más que como un poema.

El texto se forma en el negativo de la materialidad, pues la artista recubre el filtro curvo de una secadora doméstica con letras de vinilo, de manera que las palabras se graban en relieve conforme la pelusa se acumula en el tamiz. De este modo, lo textual posee un carácter indicial, ya que aparece como un trazo o una huella, por contacto. Esta escritura por contacto había sido buscada desde un principio por Kelly, siempre preocupada por derrocar el purovisualismo por medio de lo táctil, si bien es sólo con la introducción de la pelusa en *Mea Culpa* y *La balada* cuando esto es posible, dado que anteriormente el texto estaba superpuesto a la huella, mientras que ahora, por fin, ya no hay capas en la composición.

La presencia de lo textual en Mary Kelly siempre ha tenido un carácter antivisual, ya que es entendida como un rechazo al privilegio de la visión, sobre todo por cuestiones de género. Influida por la lectura de los textos de Juliet Mitchell³⁹ y Laura Mulvey⁴⁰, Kelly toma conciencia desde un principio de que el campo de la visión está codificado y dominado por el sistema patriarcal y que en él, la mujer siempre es constituida en tanto que objeto por el hombre. La mirada, según el clásico ensayo de Mulvey, es siempre *voyeurística* y convierte a la mujer en

fetichismo, negándole todo placer a ella y representándola como falta. Ante eso, la obra de Kelly se constituye como esencialmente anicónica y no representacional, caracterizada por un uso del lenguaje en sentido narrativo e indicial para romper y complejizar el tiempo y el carácter de la visión masculina, en un intento de proporcionar una “mirada otra” en las antípodas de la representación y la “imagen visual”.

Esta idea del texto y el contacto, lo lingüístico y lo *indicial*, como alternativas a la masculinidad de la visión se encuentra también en el centro de ciertas teorías feministas emanadas del psicoanálisis y la deconstrucción, especialmente en el caso de Hélène Cixous. Para ella, el campo escópico es esencialmente falocéntrico y está constituido desde la “mismidad” masculina, que constantemente se apropia del otro y lo domestica: “el otro sólo está allí para ser reapropiado, retomado, destruido como otro”⁴¹. Al ser constituidos dentro de este campo, el espectáculo y los medios que a él contribuyen son, en consecuencia, partícipes también de esta dominación masculina⁴². Una de las pocas maneras de escapar al espectáculo y al campo de visión del hombre, es por medio de una mirada “interior”, más próxima al tacto que a la mirada “imaginaria” masculina, que siempre aleja, distingue y, por lo tanto, distancia el sujeto del objeto. Y esa mirada “háptica”, que tiende a “tocar el corazón vivo de las cosas”, a “acompañar” al otro más que a ser testigo mudo como el *voyeur*, tiene su mejor plasmación, según Cixous, en la escritura. Una escritura que, igual que en Derrida, acontece como traza, huella, índice, privilegiando el contacto y convirtiéndose “en la fiesta del significante”, en lugar de ser, como el significado, “el opio del texto”⁴³. La “escritura-tacto” o la mirada-háptica, noción que ya aparece en Gilles Deleuze, será, entonces, la única manera de ser “fiel” al otro, al menos de no dominarlo, pues, como apunta Derrida, “cuando hay huella, traza, lo que acontece de todos modos, y quizá esta es la oportunidad de la oportunidad, lo queramos o no, lo aceptemos o no, es que hay que renunciar a dominar”⁴⁴.

En *La balada de Kastriot Rexhepi*, al aparecer como huella, índice y contacto, la escritura se muestra en el fondo como una “mirada otra”, una “mirada antivisual” –si es que esto fuera posible– que renuncia la dominación de la mirada de los medios y, como hemos señalado más arriba, introduce una cierta “co-afección” en el sentido del “*wit(h)ness*” enunciado por Bracha Ettinger; una renuncia a la imposición que acontece en la ruptura de la lejanía de la mirada masculina. Es así como lo afirma Cixous: “me parece que la escritura es (en este sentido, en esta relación con el des-velar, con la esperanza de un algo mejor, de un ajuste, de una mayor fidelidad) una manera de ponerse en relación con lo lejos-cerca, con lo cerca-lejos –no quiero disociarlos–, que yo llamaría en la escritura (no es una cuestión de religión), por antonomasia, Dios, o Dios que promete ser visto y no es visto jamás”⁴⁵.

El reverso del espejo: lo infraleve y lo inmaterial

Pero si el texto tiene un carácter de rechazo a la visualidad, el material en que está construida la obra y, en consecuencia, grabado el texto, acentúa aún más dicha idea y nos lleva directamente ante el campo de la desmaterialización de la obra. *La balada*, igual que *Mea culpa* y otras obras posteriores como *Circa 1968* (2004), está realizada con pelusa compactada de la que habitualmente queda en el filtro de la secadora tras cada uso. Para obtener el material, Kelly secó más de 1800 kilos de ropa, fundamentalmente negra y blanca y utilizó directamente el formato de los filtros, unidades de aproximadamente 8 x 11 pulgadas, en las que, también, al haber resaltado frases escritas en vinilo, quedaba grabado el texto en negativo. Aunque es necesario controlar ciertas condiciones, como la temperatura del aire de la secadora, el tipo de tejido o la agresividad de los detergentes para producir una impresión “limpia”, no se añade nada: el material se posando poco a poco de tal manera que podamos afirmar que casi va “naciendo”, creándose a sí misma sin intervención directa de la artista.

Sin duda alguna, una de las referencias esenciales de la pieza de Kelly es la célebre fotografía de 1920, fruto de la colaboración entre Duchamp y Man Ray. La importancia de esta obra, sobre todo por el camino que abre en la utilización de un material como el polvo, referencia en última instancia de la pelusa utilizada por Mary Kelly, merece que nos demoremos unas cuantas páginas en su análisis.

Recordando a Duchamp

Después de seis meses de inactividad, en los que Duchamp se dedicó intensivamente a su afición preferida, el ajedrez, una gran capa de polvo se había posado sobre el *Gran vidrio*, que el artista había guardado horizontalmente sobre dos caballetes. Como relata Calvin Tomkins⁴⁶, un día Man Ray se presentó con una cámara panorámica y, sólo con la iluminación de una bombilla desnuda, realizó una fotografía de larga exposición del panel inferior. La obra fue titulada por Duchamp *Élevage de poussière*, que podríamos traducir por “criadero” o “cultivo” de polvo, si bien en francés el término “élever” significa también “elevar” o “levantar”. La imagen de Man Ray presenta el *Gran vidrio* en primer plano, un fragmento que ocupa el total del encuadre, constituyendo un universo en sí mismo, un “paisaje lunar”, donde lo primero que llama la atención es que la transparencia del vidrio se encuentra totalmente opacada por el polvo.

Señala Javier San Martín que en *Criadero de polvo* se encuentran reunidas gran parte de las direcciones del trabajo de Duchamp⁴⁷: en primer lugar, la pereza –pero sobre todo la inactividad,

indispensable, según ha visto De Duve, en la configuración del *readymade*⁴⁸ –, el “preferiría no hacerlo” causante de que el polvo se acumule en el cristal en un período de abandono del trabajo y dedicación al ajedrez; en segundo lugar, la idea de *gravedad*, esencial para que el polvo, al menos la fotografía así lo atestigua, repose en la parte de abajo, en el dispositivo “soltero”; en tercer lugar, la pintura, ya que algo de este polvo se emplearía como pigmento para los tamices, esos siete conos por los que pasa el gas de luz que sale de los solteros a la novia; y, por supuesto, la *fotografía*, dado que la superficie del cristal ha sido “expuesta”, y el polvo se ha posado casi como en un rayorama, por contacto.

Aunque podamos ver el polvo con un azar, Duchamp había pensado la obra con detenimiento. De hecho, en sus notas, aparece una referencia explícita: “para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor, de modo que este polvo sea una especie de color (pastel transparente)”⁴⁹. Duchamp buscaba un color neutro, un no-color, y pensó en la materia gris del polvo –por otra parte, semejante a la materia gris del cerebro– como un “no-color”. Un color que iba a nacer, a criarse –a crearse–, directamente sobre la obra; sólo después habría que fijarlo. Esto ha hecho que algunos autores vean que esta fotografía presenta no sólo un criadero de polvo, sino también un criadero de “color” o un invernadero de color. Según Hamilton, los tamices, como tenían que permitir el paso del gas, debían ser “porosos” y permeables, y el polvo era sin duda el elemento que mejor reproducía dicha porosidad. Octavio Paz ha observado que el color aparece aquí a la manera de que lo que Duchamp, para diferenciarlo del “color aparente”, llama “color nativo”, un color cuyas moléculas imperceptibles serían las que forman los colores reales, siendo, en realidad, el negativo, el no-color, del color aparente: “los colores de Duchamp no existen para ser *vistos* sino pensados (...) colores cerebrales que *vemos con los ojos cerrados*”⁵⁰. Esto nos acerca lo que Paz llama “un nominalismo pictórico”, a la pintura no retiniana, pero también abre una vía “cromofóbica”⁵¹ en el arte del siglo XX que tendrá uno de sus mayores ejemplos en los cuadros sin color, *ácromos*, de Piero Manzoni, donde pintura y cuadro dejan de ser términos sinónimos.

Una de las cuestiones esenciales de esta obra es la temporalidad. El polvo, para hacerse perceptible por la vista, necesita tiempo, “de tres a cuatro meses”, lo cual implica un proceso. Uno de los subtítulos que Duchamp dio al *Gran vidrio* fue “vidrio en retardo”, concepto éste que implica un movimiento y una duración –será esencial en gran parte de la obra de Duchamp. Aquí el tiempo aparece en la idea de la cría de polvo y la gestación del no-color, pero también en la propia fotografía, que es realizada con una exposición larga, de modo que en la fotografía misma se habría fijado un movimiento, el del supuesto polvo que seguiría cayendo y fijándose, pero que sería invisible, y que se superpondría al que ya de antemano estaba posado sobre el

crystal. Para Yve-Alain Bois, “el polvo es, semiológicamente hablando, un índice, una de las inscripciones del tiempo (cuya irreversibilidad se demuestra por las leyes de la entropía). Y esto es igual para la fotografía, aunque su trazo sea el de la duración”⁵². Por tanto, duración, retardo, contacto y fijación coinciden tanto en la fotografía como en la propia realización del Gran vidrio.

Criadero de polvo, si se observa con detenimiento, sigue a la lógica del readymade. Y creo que, en este sentido, hay que ponerlo en la estela de *Aire de París*. Allí Duchamp dejaba entrar un elemento natural, invisible, en un recipiente de cristal y, en lugar de manipularlo, simplemente lo nombró, ya que fue el farmacéutico quien vació el líquido y volvió a sellar la ampolla. Aquí el asunto no es tan diferente. De nuevo un elemento material invisible sobre un cristal, y alguien que lo “manifiesta”, Man Ray. En efecto, podemos entender el polvo en sí como un readymade, pero también la fotografía, puesto que Duchamp se queda al margen, y sólo “ nombra”, titula, la obra. Es decir: un doble readymade, natural y artificial. La fotografía aquí duplica y “profetiza” el trabajo posterior de Duchamp, puesto que “fija” en la imagen lo que Duchamp después fijará en el cristal. Una doble fijación, un doble contacto, un índice duplicado. Esto hace que al final estemos casi ante un calco o ante un negativo. Ante una duplicación en cualquier caso. Duchamp dirá: “Estos son los dominios de Rose Sélavy. ¡Qué árido es! ¡Qué fértil es! ¡Qué alegre es! ¡Qué triste es!”⁵³. Son los dominios del doble.

Para lo que tiene que ver con la antivisualidad, podemos decir que la idea de lo visible invisible se revierte, y lo in-visible se vuelve visible por acumulación. Además se posa sobre la transparencia, sobre aquello que debía escapar a la visión, haciéndola visible y opaca. Igual que el hombre invisible es visto por su relación con el espacio, aquí lo invisible se visibiliza por medio de lo transparente⁵⁴. Suspendido en el aire o posado en la superficie, el polvo sólo se hace visible por acumulación. Uno por uno, los granos de polvo, representaban, según Lucrecio, el mínimo grado de la materia. Sólo el contraluz y la saturación nos hacen conscientes de que el polvo existe.

En *Les intuitions atomistiques*, Bachelard sitúa del polvo como lo último visible, localizándolo en el “límite de la visibilidad”, en el “más allá de la experiencia sensible”⁵⁵. Y ese estar al límite de la percepción lo acerca al concepto de *inframine*, que podemos traducir como “infrave” o “infrafino”. Duchamp dedica especial atención a este concepto en tanto que aquello no evidente, medible y pesable que “escapa a nuestras definiciones científicas”⁵⁶. Lo infrave es lo que no puede ser del todo conocido por medio de la razón. Sería algo así como el fruto de un conocimiento intuitivo, o, por decirlo en palabras de Bachelard, de una imaginación

poética. Duchamp ofrece varios ejemplos en los que se pone en juego lo infraleve: “el calor de un asiento que se acaba de dejar”, “la sombra proyectada de soslayo”, “el peso de una lágrima”. Bien pensado, lo infraleve se encontraría en la estela de esa serie de “pequeñas percepciones sin objeto, micropercepciones alucinatorias” de las que habla Leibniz en su *Monadología*⁵⁷. Lo infraleve siempre tiende hacia lo imposible, a la imposibilidad de deslindar dos entidades (el reflejo y la superficie, la sombra y suelo, la huella y el terreno), a la imposibilidad de medir las energías (“el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico”, “la caída de las lágrimas”); a la imposibilidad de desligar lo que de uno queda en un espejo cuando deja de mirarse.

Para lo que nos ocupa ahora, el concepto de infraleve pone de relevancia la insuficiencia de la visión para captar esos mundos otros que habitan la materia. Igual que hay infrasonidos, hay infraimágenes, o microimágenes que nuestra retina no puede ver. La idea de lo infraleve, al menos el modo en que aparece aquí, estaría relacionada con esa serie de “mundos que habitan lo minúsculo” del inconsciente óptico benjaminiano. Y, examinado con detenimiento, en el fondo, tiene que ver con una poética del exceso. Es aquello que habla de lo que queda, lo que sobra y no puede ser medido... lo que se pierde, lo imposible de asir: la energía desperdiciada que no puede ser reaprovechada para nada más: “el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo de tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos de miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de la manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos”⁵⁸. Lo infraleve sería, entonces, lo impensado, lo no dicho, lo no hecho, lo que sobra de lo hecho, lo que sobra de lo pensado.... Como observa Gloria Moure, “su virtualidad posibilita el encuentro efectivo del pensamiento y de la materia, y su dominio sobre lo fronterizo, sobre el margen y sobre la exclusión discursiva, lo convierte en señoría de la creatividad y de la trascendencia. Sólo la subjetividad más interior posibilita penetrar en él, sin embargo ahí está también el eterno flujo de lo objetivo”⁵⁹.

Como se ha apuntado con anterioridad, el polvo es la metáfora esencial de la destrucción, del paso del tiempo, de la ruina, pero al mismo tiempo es su resto indestructible, tanto en el sentido de aquello que ya no puede ser fragmentado y eliminado, como en el de lo que tampoco puede ser ya consumido y reaprovechado. A esto último es a lo que dirigirá los esfuerzos Duchamp al fijar el polvo como pigmento en los tamices, a una transformación el excedente, lo cual recuerda a una idea que aparece en sus notas sobre un *transformador* de energías perdidas. Idea

que se encuentra en la base de la tesis de Jean-François Lyotard, para quien el Gran vidrio es un dispositivo de transformación⁶⁰.

Élevage de poussière es al final, una presentación de lo imposible, una “aparición” de lo irrepresentable, pero sobre todo de la vida y de la conciencia del “polvo eres y en polvo te convertirás” que, según la filosofía duchampiana no llevaba a la desesperación sino a la “indiferencia”. John Cage, uno de los herederos espirituales de Duchamp, sentenciará: “todos los demás eran artistas. Duchamp recoge polvo”⁶¹.

Élevage de peluche

Volviendo a la cuestión que nos ocupa, y tras este largo excurso, la vinculación de *Élevage de poussière* con *La balada de Kastriot Rexhepi* parece evidente. En primer lugar, el material, la pelusa, los pequeños “excedentes” de materia que se producen por el rozamiento de la ropa en la secadora, que igual que el polvo, átomo a átomo es invisible, pero se hace visible por acumulación, hasta que recubre un tamiz o un filtro en principio transparente. El proceso también se asemeja al utilizado por Marcel Duchamp: hacer que el material se críe en la propia obra, que nazca por contacto, de modo “natural”. Para esto se necesita un proceso verdaderamente largo de desgaste continuo de la ropa en la secadora, una “erosión fatigante”, como lo ha denominado Trisha Ziff, “un acto repetitivo, agotador, que simboliza el machacar para extraer la verdad”⁶². El color resultante es también, como el color del polvo fijado en los tamices del Gran vidrio, un no-color, un gris neutro que camina hacia la inespecificidad.

Para Mary Kelly, el descubrimiento de la pelusa ha supuesto toda una revolución, ya que esa idea era la que se encontraba en el fondo de su trabajo desde un principio: “quería lograr algo muy efímero, que captara el impacto inconsciente de los acontecimientos”⁶³. La pelusa, de modo diferente al polvo en Duchamp, tiene para Kelly muchas otras implicaciones y, en cierto modo, es casi una visualización del inconsciente a la manera en que Margaret Iversen calificó el trabajo de la artista: lo oculto, el lapsus, lo que no se dice, lo que no se ve⁶⁴. La pelusa es, entonces, un material inconsciente que tiene, además, connotaciones de género, pues alude al trabajo cotidiano, al desgaste y la erosión de la mujer en los procesos de borramiento de la rutina. La pelusa es lo cercano, lo más íntimo, y también es un índice del cuerpo, que había aparecido como resto desde *Post-Partum Document*, un cuerpo ausente y sin embargo presente en el signo, como esa huella que según Benjamin acercaba lo lejano⁶⁵. El cuerpo, uno de los centros de reflexión del arte de las últimas décadas, desaparece o, al menos, no se muestra como imagen para no ser apresado en el tamiz masculino del campo escópico.

Esta resistencia a la imagen merece una reflexión pausada. Aunque parezca tener una forma, la derivada de la colocación alterna de los filtros como si fuese una onda sonora o una serpiente, parece más adecuado entender la obra como *informe* y puramente material, puesto que lo que podría parecer la forma de la pelusa, igual que sucedía en *Aire de París* de Duchamp, es sólo su enmarcado, el lugar de contención y sujeción de la materia. La única forma que aparece en la obra es la huella en negativo del texto, y es también una forma por contacto. Enseguida nos viene a la cabeza el concepto batailleano de “lo informe”, lo indistinto que da el reverso de la claridad de la forma⁶⁶, aunque también se podría traer de nuevo a colación el pensamiento de la materia de Bachelard, y las intuiciones atomísticas que están presentes en la pelusa⁶⁷. Pero sin duda, el pensamiento de la materia que parece emerger en el fondo de esta obra parece ser el de Luce Irigaray y su reflexión sobre la necesidad de una estética *materialista* femenina y táctil, frente a otra *formalista*, masculina y visual.

En *Speculum*, Irigaray observa que no sólo el campo de visión es falocéntrico, sino que incluso la reflexión psicoanalista también lo es, y que, a pesar de que Freud se apoye más en la escucha que en la visión, la conceptualización de la mujer está realizada en términos visuales y, en tanto que “falta”, es representada como aquello que no posee nada para ver, pues para la mujer “la castración consistiría en no tener nada que ofrecer a la vista, en no *tener nada*. En no tener nada de pene, en ver que (no) tiene nada”⁶⁸. Según Irigaray, en el modelo del psicoanálisis, la mujer queda reducida a la falta, la atrofia, la envidia y la simulación, y, además, su sexo es el causante de la angustia en el hombre, ya que hará perder la vista a quien se encuentre atrapado en el enigma que plantea. Por tal razón, Irigaray cree que la visión se recubre y se protege de la mujer por medio de la plenitud del falo, que aparece siempre como el significante maestro ante el cual se producen las diferencias.

Uno de los modos de escapar ante la luz del espejo, de suyo falomorfa, es buscar el reverso, la gruta y la oscuridad, en un intento de rasgar el espejo o mirar detrás de él para escapar de la sujeción masculina que produce la reflexión catóptrica. Buscar el reverso de la visión, romper el placer de la vista y de la forma clara y distinta, pues, para Irigaray, frente a la sexualidad masculina, la femenina no es visual, sino más bien táctil. En una economía escópica, lumínica, el sexo femenino es visto como una falta, pero, en un modelo táctil, es plenitud. Frente a la claridad formal del pene, los labios, el clítoris y la vagina en sí representan una pluralidad laberíntica que es esencialmente “antivisual”. La materia informe, los fluidos y la tactilidad constituirán el reverso de la visión de una manera muy próxima a la ya teorizada por Bataille⁶⁹, poniendo en primer plano una materialidad reprimida, irreducible a las imágenes. La visión, que había visto en la pupila y su transparencia el lugar de formación del conocimiento y de las

imágenes, queda ahora desbordada por otro modelo de visualidad, el de la cuenca del ojo, el reverso, lo oculto, indistinto, lo invisible.

La utilización de la pelusa por parte Mary Kelly responde perfectamente a este reverso de la visión, dado que la pelusa, como hemos visto, surge de lo oculto, de la gruta y lo oscuro, del lapsus, de la elipsis, de la sombra, de lo que no se ve, de la más intraducible intimidad. Además, su fragilidad amenaza constantemente con la descomposición, en una tendencia hacia la entropía y lo efímero que rompe la fijeza y sujeción de la mirada masculina. En este mismo sentido, merece especial atención la instalación de la obra. Compuesta por 49 paneles, cada uno dividido en fragmentos de cuatro “unidades” de pelusa que alternan una curvatura hacia arriba y hacia abajo, la obra se sitúa en una sola línea que rodea 360 grados toda la galería, de modo que el espectador, para “aprehender” la obra, debe recorrerla desde el principio hasta el final. Se rompe así con el ver modernista, y la visión se ve penetrada por lo temporal y lo discursivo⁷⁰, y el cuerpo del espectador se ve obligado, igual que ocurría en la experiencia fenomenológica del minimalismo, a recorrer la obra para experimentarla⁷¹. Sin embargo, este recorrido aquí no es arbitrario, sino que es la línea del texto la que conduce al sujeto –en todo momento, podríamos decir, “sujeto de la enunciación”–. La atención al texto hace que la pelusa, elemento invisible, se convierta en virtualmente en un “fondo” inmaterial a los ojos del espectador, concentrados en la “figura” textual. Casi literalmente, el ojo penetra en la obra, cuyo texto grabado, en negativo, parece resentirse, como si se viera afectado por la fuerza de la mirada, que sin embargo es desplazada constantemente. Es, pues, la sensación de perpetuo aplazamiento y diferencia la que tiene el espectador-lector móvil de la obra, que ha de recorrer la obra de modo “centrífugo” –entiéndase el término también en el sentido cotidiano que el “centrifugado” tiene en la lavadora y la secadora–.

Kelly utiliza la noción de “visión periférica” para calificar a esta experiencia de verse rodeado por la pieza, de no ver “visualmente” sino “temporalmente”, y de no poder satisfacer la pulsión escópica de una vez y para siempre, puesto que el goce del ojo queda aplazado hasta la conclusión de la pieza, y allí de nuevo, para que el texto tome sentido, se solicita el comienzo. No hay, entonces, podríamos decir, placer visual en la obra de Mary Kelly, al menos placer visual en el sentido de satisfacción del deseo que, como hemos señalado, opera en el campo de visión falocéntrico. Quizá hayamos de recordar aquí la noción de “mirada en el campo expandido” teorizada por Norman Bryson⁷². Según el historiador británico, es necesario dejar atrás la mirada central que incluso está presente en Sartre o Lacan, y volverse a otros modelos de mirada, como la *sunyata* de la escuela de Kyoto⁷³, especialmente en la conceptualización de Keiji Nishitani⁷⁴. Esta mirada que valora el vacío, o que constituye al espectador en el punto

ciego de la obra, en lo que la perturba, es de alguna manera similar a la *sunyata*, a esa mirada periférica que se mueve constantemente en torno a un espacio neutro, y a un objeto desplegado *omnidireccionalmente* en el universo circundante contra el cual se define a sí mismo de modo negativo y dialéctico. En la obra de Kelly, hay un vacío esencial creado en el centro de la obra, de modo que el espectador *habita* la obra, mas el habitar no es sincrónico, sino que se produce una cierta situación de *paralaje*, pues la dialéctica jamás puede resolverse satisfactoriamente. El espectador se convierte en nómada, su visión se moviliza, se hace centrífuga y este *continuum* de la visión, esta recirculación del espectador, de alguna manera no hace sino de nuevo representar la recirculación y centrifugado de la ropa en la secadora, que provoca un rozamiento infraleve, una nueva generación de pelusa, de modo que, no sin cierta ironía, se podría afirmar que la propia instalación se convierte, al final, en un “criadero de pelusa”, en un *Élevage de peluche*.

Lo hipertrofia de la interpretación

La “antivisualidad” de *La balada de Kastriot Rexhepi* queda, de sobra, justificada con la presencia de lo textual y lo inmaterial. Pero la lectura de la obra no sería completa sin la atención a la música compuesta por Michel Nyman sobre el texto de Mary Kelly. Nyman compuso una balada en la que los ritmos de la música popular balcánica se mezclaban con el postminimalismo neobarroco del compositor, de modo que la música sirve también de puente entre “el sitio discursivo” –el conflicto balcánico– y el lugar del espectador. Esta idea estaba presente desde un primer momento en la mente de Mary Kelly, que situaba la composición como una especie de “anclaje” temporal de la obra, un certificado del tiempo presente: “yo quería señalar en qué momentos mi lectura de la historia de Kastriot se ubicaba culturalmente”.⁷⁵

Aunque la composición, en principio, sólo es interpretada en el día de la inauguración, la música es indisociable de la obra, tanto en el “eco” simbólico que el conocimiento de la música produce en el espectador en una disociación de la relación existente entre conocimiento y visualidad, como en la disposición física de la pieza. La composición de las unidades de la pelusa, por ejemplo, se ajusta a un esquema musical de cuatro compases con una estructura a-b-a'-b', que es, por cierto, la misma estructura musical que suele aparecer en la composición minimalista, concebida como sucesiones melódicas construidas sobre un bajo obstinado, desarrollado habitualmente a lo largo de cuatro compases. Pero también la estructura formal de las unidades de pelusa sugiere la oscilación de voz, esencial para Mary Kelly, dado que, en el fondo, para ella, “las palabras también son cosas que, trasladadas a la pelusa comprimida, forman objetos específicos que invocan a la voz”⁷⁷.

La relación entre música y artes plásticas a lo largo del siglo XX ha sido bastante productiva,

pues, desde un principio, la música se convirtió en un modelo a seguir para los artistas que se iniciaban en la abstracción⁷⁷. Desde las correspondencias sensoriales de Kandinsky y los expresionistas, hasta las equivalencias estructurales presentes en Klee o Mondrian, pasando por las interpenetraciones rítmicas de Kupka, Léger o el propio Matisse, la música mantuvo con las vanguardias un papel constante y seminal, si bien fue sobre todo a partir de finales de los cincuenta, y gracias al ejemplo de John Cage y a las relaciones establecidas en el Black Mountain College, cuando la música en particular, y lo sonoro en general, entraron de lleno en el campo del arte visual, no sólo bajo la idea de sinestesia o analogía sensorial, sino como una “presencia real”⁷⁸.

El uso de lo musical por parte de Mary Kelly, sin embargo, no tiene que ver tanto con el contexto artístico como, en el fondo, con el cinematográfico y, en cierto sentido, el operístico. Aquí las unidades de pelusa rodean al espectador como en una panorámica, algo que sustenta la propia artista al afirmar que en la disposición de *La Balada* “sería posible hacer algo parecido a una panorámica de 360 grados en el cine”⁷⁹. Las composiciones de Michael Nyman también están ligadas al ámbito cinematográfico, sobre todo a raíz de su colaboración con Peter Greenaway. En *La balada*, como en la música de cine, la música sirve para conferir un nuevo valor a la imagen, para “emplazarla”, pues, como señala Michel Chion, el sonido “enmarca” la visión, pero también la complica, empática y anempáticamente⁸⁰. Aquí la música de Nyman funciona de modo empático, pues revela una relación de cercanía respecto al texto y, en realidad, sirve para “añadir” un valor a lo visible, más que para restar.

Ciertamente, la presencia de lo musical en *La balada*, que emerge desde el propio título, conlleva un privilegio de la escucha sobre la visión. Pero introduce un elemento que, además, contribuye a alejar aún más el ojo del espectador de la inmediatez de la imagen: la mediación. La música compuesta por Michael Nyman, que “interpreta” el texto de Kelly, que “interpreta” un acontecimiento, ha de ser “interpretada” por un cuarteto y una soprano, en este caso, Sarah Leonard, la misma intérprete de la partitura de Nyman para *Los libros de Próspero*, el film de Peter Greenaway. Y esta hipertrofia de la mediación produce un alejamiento de lo visible, una doble interpretación que, luego, es recibida por el espectador, de modo que la cadena se hace imposible de fijar, hasta un punto en el que el medio visual primigenio resulta ser, como es de hecho la propia pelusa, residual.

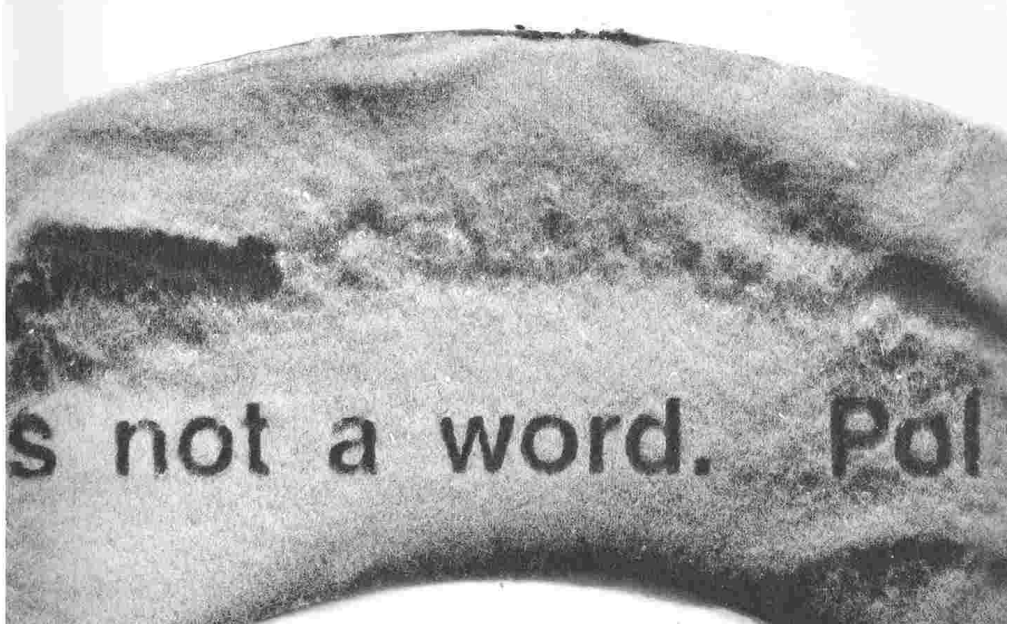
*

Para acabar, y volviendo a la cuestión de la antivisualidad, quisiera “traer al texto” un argumento desarrollado por Jacques Derrida que ha sido mencionado de pasada al principio de este ensayo.

En *Dar la muerte*, al analizar la naturaleza del *secreto* como *absconditus*, el pensador francés realiza una distinción entre dos modos de invisibilidad que nos puede ser útil para una obra como la realizada por Mary Kelly. Sostiene Derrida que hemos de diferenciar entre dos maneras de desaparición de lo visible: lo “visible in-visible” y “lo absolutamente no-visible”⁸¹. La primera invisibilidad es la de “lo invisible que es del orden de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista”⁸². Se trataría de una ocultación, velamiento, adelgazamiento o distanciamiento de aquello que es visible por naturaleza, aquello que aun sin estar “a la vista” permanece siempre “en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible”⁸³. Pero, junto a esa invisibilidad de lo visible, se encuentra la invisibilidad absoluta: “todo lo que no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (...), mas también lo táctil o lo odorífero”⁸⁴. Este orden de la invisibilidad nunca es dado a la vista, y su invisibilidad, se podría decir, “reside” en otros sentidos. Una invisibilidad que no es visible, puesto que jamás puede ser percibida como invisible por la vista.

A tenor de lo dicho, se podría afirmar, a modo de conclusión, que *La balada de Kastriot Rexhepi* constituye una de las más notables síntesis entre lo visible-invisible y entre lo absolutamente no-visible. Una suerte de manifiesto que pone en obra modos de antvisualidad y de *avisualidad*, tanto a nivel material y artístico como político. O lo que es lo mismo, ópticas de sombra: modelos de resistencia. ■

.....



Mary Kelly,
La balada de Kastriot Rexhepi, 2001

Notas

¹ W. J. T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios visuales*, 1 (2003), pp. 17-40. Sobre la relación entre la cultura visual y lo no visualidad, véase: Georgina Kleege, “Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account”, *Journal of Visual Culture*, 4(2), 2005, pp. 179-190.

² Georgina Kleege, *Sight Unseen*, New Haven, Yale University Press, 1999; “Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account”, *Journal of Visual Culture*, 4(2), 2005, pp. 179-190; Akira M. Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005; Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, Londres, Verso, 1999. Véase también: Neil Leach, *Camouflage*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2006; Richard Panek, *The Invisible Century*, Nueva York, Viking, 2004; Lennard J. Davis y Maquard Smith (eds.), “Disability-Visuality”, *Journal of Visual Culture*, 5 (2), 2006.

³ Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 88.

⁴ Sobre esta cuestión, véase David M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993; idem (ed.), *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999; idem, *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1999.

⁵ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993; *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2003.

⁶ Por ejemplo, en el contexto alemán, de Nietzsche a Heidegger, pasando H. Arendt, Adorno o, por supuesto, Benjamin. Sobre esta cuestión, Véase Frederic J. Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth Century-Germany*, New Haven, Yale University Press, 2005.

⁷ Martin Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, *Estudios visuales*, 1 (2003), pp. 60-81, p. 60.

⁸ Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 9.

⁹ Michael Leja, *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Los Ángeles, University of California Press, 2004.

¹⁰ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

¹¹ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 28.

¹² Michel Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2005 (35ª ed.).

¹³ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999; idem, *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1998.

¹⁴ Sostiene Foucault que, frente a todo régimen dominante, emerge siempre un régimen de resistencia, una desviación de la norma, un emplazamiento *paradójico* del archivo: “tan pronto como hay una relación de poder, hay una posibilidad de resistencia” (Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1995, p. 35).

¹⁵ *Más allá del ocularcentrismo: Antivisión en el arte contemporáneo*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Murcia, 2006.

¹⁶ Martin Jay, “Devolver la mirada”, p. 67.

¹⁷ En 1966 Lucy R. Lippard comisarió en la Fischbach Gallery de Nueva York la exposición “Abstracción

Excéntrica”, una muestra en la que artistas como Eva Hesse, Keith Sonier, Bruce Nauman o Louise Bourgeois pretendían hacer evolucionar las formas frías del minimalismo canónico hacia un territorio mucho más cercano a lo biomórfico, sensorial o psicológico, recuperando alguna de las claves del surrealismo. Para esto, véase: Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*; Robert C. Morgan, “Abstracción Excéntrica y posminimalismo”, en *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998, pp. 33-46.

¹⁸ Jacqueline Rose, “Feminism and the Psychic”, en *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986, pp. 1-24.

¹⁹ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva visión, 2001.

²⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, París, Gallimard, 1990.

²¹ Parveen Adams (“The Art of Analysis: Mary Kelly’s *Interim* and the Discourse of the Analyst”, en *The emptiness of the Imagen: Psychoanalysis and Sexual Differences*, Londres, Routledge, 1996, pp. 71-90) observa que en realidad *Interim* supone la experiencia del análisis, el sentarse en el diván del psicoanalista y contar todas las fantasías interiores, pues no son otra cosa que vidas y experiencias lo que aparece reflejado en cada una de las partes de la instalación.

²² Véase Linda Frye Burnham y Steven Durlnad (eds.), *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena: An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*, Nueva York, Critical Press, 1998.

²³ Junto a estos dos lugares, la obra también fue expuesta en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, en Mayo de 2004.

²⁴ Jacques Lacan, “Seminario sobre la carta robada”, en *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1983, pp. 11-41.

²⁵ Mary Kelly y Trisha Ziff, “Una conversación informal”, en *La balada de Kastriot Rexhepi*, Catálogo de la exp. celebrada en México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mayo-Agosto 2004, p. 14.

²⁶ “Como muchas madres, he experimentado la pérdida temporal de un hijo, y esa sensación de haberme salvado de milagro cuando vuelve a aparecer, sano y salvo. Resulta profundamente conmovedor, incluso hasta traumático, pero hay algo que resulta más ambiguo en el hecho de sobrevivir al encuentro, cuando el niño ya es irrecuperable, cuando es el momento de la pérdida final y por lo tanto infinita. Esto es así especialmente para una mujer, ya que se encuentra tan vinculada con su objeto amado a través de una relación narcisista, que esta pérdida imita su propia muerte y, en este sentido, ella no sobrevive sino que simplemente permanece” (Mary Kelly, “On Gesture, Medium and Mediation”, Conferencia pronunciada en Murcia, Cendeac, 1 de junio de 2005, copia manuscrita).

²⁷ Véase Jesús Martínez Oliva, *El desaliento del Guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, Cendeac, 2005.

²⁸ “She watched the soldiers in a rice paddy beat her daughter with the butts of their rifles until she was dead. Then she had headaches and trouble with her eyes. To distract herself, she worked at the bridge of her nose with a knife. When the pain subsided, she could no longer see”(Mary Kelly, “Mea Culpa”, *October*, 99, 1999, pp. 10-15) [Las cursivas son mías]

²⁹ Sigmund Freud, “Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión”, en *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pp. 1631-1635.

³⁰ Juli Carson, “Mea Culpa: A Conversation between Mary Kelly”, *Art Journal*, 59 (Invierno 1999), pp. 74-80, p. 76.

³¹ Griselda Pollock, “Mary Kelly’s *Ballad of Kastriot Rexhepi*: Virtual Trauma and Indexical Witness in the Age of Mediatic Spectacle”, *Parallax*, 10, 1 (2004), pp. 100-112, p. 109.

³² Bracha Ettinger, “Traumatic Wit(h)ness-Thing and Matrixial Co/in-habit(u)ating”, *Parallax*, 10 (1999). Citado por Griselda Pollock, “Mary Kelly’s *Ballad of Kastriot Rexhepi*”, p. 110.

- ³³ Sobre la cuestión de la visibilización de la muerte y el Holocausto, Véase Pedro A. Cruz Sánchez, *La muerte (in)visible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Murcia, Tabularium, 2005; y George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2005.
- ³⁴ Véase Susan Buck-Morris, *Mundo soñado y catástrofe*, Madrid, Antonio Machado, 2004.
- ³⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- ³⁶ Mary Kelly, “On Gesture, Medium and Mediation”, Conferencia pronunciada en Murcia, Cendeac, 1 junio de 2005, copia manuscrita.
- ³⁷ Mary Kelly y Trisha Ziff, “Una conversación informal”, p. 14.
- ³⁸ Jorge Reynoso, “La balada y el tiempo mítico”, en *La balada de Kastriot Rexhepi*, p. 31.
- ³⁹ Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Londres, Penguin Books, 1974.
- ⁴⁰ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16, 3 (otoño 1975), pp. 6-18 (versión española: “Placer visual y cine narrativo”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 365-378). Otros textos de Mulvey sobre esta cuestión, incluso sobre la propia obra de Mary Kelly se pueden encontrar en *Visual and Others Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- ⁴¹ Hélène Cixous, *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 130. Véase Marta Seguería (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria, 2006.
- ⁴² Véase Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- ⁴³ Hélène Cixous y Jacques Derrida, *Lengua por venir*, Barcelona, Icaria, 2004, p. 29.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 104.
- ⁴⁵ Hélène Cixous y Jacques Derrida, *Lengua por venir*, p. 98.
- ⁴⁶ Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 255.
- ⁴⁷ Francisco Javier San Martín, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid, Alianza, 2004, p. 57.
- ⁴⁸ Thierry de Duve, *Nominalisme Picturel: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París, Minit, 1984
- ⁴⁹ Citado por Juan Antonio Ramírez, *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, p. 105.
- ⁵⁰ Octavio Paz, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989, p. 176. [La cursiva es mía]
- ⁵¹ Véase David Batchelor, *Cromofobia*, Madrid, Síntesis, 2001.
- ⁵² Yve-Alain Bois, “Zone”, en Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 1997, p. 226.
- ⁵³ Citado por Francisco Javier San Martín, *Dalí-Duchamp*, p. 57.
- ⁵⁴ Véase Akira M. Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- ⁵⁵ Gaston Bachelard, *Les intuitions atomistiques*, París, Vrin, 1975, p. 33.
- ⁵⁶ Marcel Duchamp, *Notas*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 23.
- ⁵⁷ Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 112.

- ⁵⁸ Marcel Duchamp, *Notas*, p. 155.
- ⁵⁹ Gluria Moure, “Introducción”, en Marcel Duchamp, *Notas*, p. 11.
- ⁶⁰ Véase Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, París, Galilée, 1977.
- ⁶¹ Citado por Elio Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milán, Mondadori, 2004.p. 76.
- ⁶² Mary Kelly y Trisha Ziff, “Una conversación informal”, p. 13.
- ⁶³ *Ibidem*, p. 12
- ⁶⁴ Margaret Iversen, “Visualizing the Unconscious: Mary Kelly’s Installations”, en Margaret Iversen, Douglas Crimp y Homi K. Bhabha, *Mary Kelly*, Londres, Phaidon, 1997, pp. 32-85.
- ⁶⁵ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 99.
- ⁶⁶ Véase Georges Bataille, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- ⁶⁷ Gaston Bachelard, *Les intuitions atomistiques*.
- ⁶⁸ Luce Irigaray, *Speculum*, Madrid, Saltés, 1978, p. 50.
- ⁶⁹ Georges Bataille, *La conjuración sagrada*.
- ⁷⁰ Véase Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004
- ⁷¹ Véase Amelia Jones y Andrew Stephenson (eds.), *Performing the Body/Performing the Text*, Londres, Routledge, 1999.
- ⁷² Norman Bryson, “The Gaze in the Expanded Field”, en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, New York, The New Press, 1988, pp. 87-114.
- ⁷³ Véase James W. Heisig, *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kioto*, Barcelona, Herder, 2002.
- ⁷⁴ Keinji Nishitani, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2002.
- ⁷⁵ Mary Kelly y Trisha Ziff, “Una conversación informal”, p. 15.
- ⁷⁶ *Ibidem*.
- ⁷⁷ Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, París, Minerve, 1998.
- ⁷⁸ Javier Ariza, *Imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial del arte del siglo XX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- ⁷⁹ Mary Kelly, “On gesture, Medium and Mediation”.
- ⁸⁰ Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.
- ⁸¹ Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 88-89.
- ⁸² *Ibidem*, p. 88.
- ⁸³ *Ibidem*.
- ⁸⁴ *Ibidem*, p. 89.