

# 17 ESPACIOS PORNOGRÁFICOS

la mirada que toca  
JUAN GARCÍA MILLÁN

## VERLO TODO

«Es imposible que una pintura, aunque reproduzca su objeto con absoluta perfección de línea, luz, sombra y color, pueda aparecer con el mismo relieve que el objeto natural –a no ser que este objeto natural sea visto a distancia y con un solo ojo–. La prueba es como sigue: hágase que los ojos A y B miren al objeto E con convergencia de las líneas centrales de visión AE y BE sobre el punto E; las líneas laterales de visión pasarán al lado del objeto y verán espacios detrás de él. El ojo A ve todo el espacio FD, el ojo B todo el espacio GC. Juntos los ojos ven todo el espacio FG detrás del objeto. Por esta razón el objeto es transparente –tras el que nada se esconde– pero esto no le puede pasar al que mira con un sólo ojo (a no ser que el objeto sea menor que la pupila del ojo).»

Leonardo da Vinci **N1**

La turbadora constatación de que se puede ver a través de los objetos pequeños y opacos más cercanos, como si éstos disfrutaran de una suerte de transparencia, se conoce como la paradoja de Leonardo. Al propio Da Vinci siempre le causó desasosiego, sobre todo porque no fue capaz de incorporarla técnicamente a su pintura: *el objeto es transparente...*

Para Leonardo, cuya concepción iba más lejos del concepto de perspectiva lineal que sostenían Brunelleschi o Alberti, la perspectiva era la ciencia de la visión y por lo tanto debía abarcar todos los atributos del universo visual. En su tratado de pintura Leonardo investigó sobre la perspectiva del color, la de la forma y la de la disminución, que es la que comúnmente se tiende a identificar con la perspectiva, y que Leonardo basaba en pirámides visuales.

No vivimos en un espacio euclidiano, vacío, en el que un solo ojo percibe las

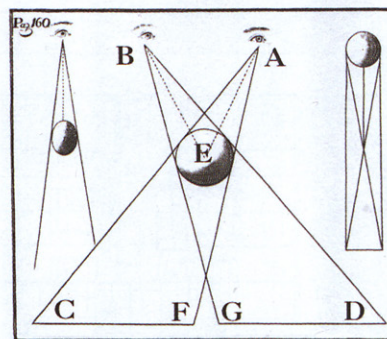
formas mediante rayos rectos que no se doblan ni se refractan. Creíamos que la perspectiva cónica de un único foco era realista, hiperrealista incluso, pero en realidad es sólo geométrica y, a la postre, plana. Es, acaso, una mirada monstruosa: la mirada del cíclope –anterior al imperio del hombre, o al de los dioses olímpicos, que viene a ser lo mismo–, una mirada turbia que reproduce un mundo de objetos irremediamente opacos, una mirada lisa que aplasta el mundo en un plano.

En uno de los saltos hacia atrás en el tiempo que la historia (con minúsculas) sí permite, Jan Van Eyck había ya solucionado esta paradoja antes incluso de que Leonardo pudiese siquiera concebirla. En el retrato del matrimonio Arnolfini, fechado en 1434, consigue pintar lo que está oculto tras los objetos opacos, y a pesar de que éstos son grandes, gracias al uso pictórico de un espejo convexo situado en el centro del cuadro. En el espejo se reflejan las espaldas de los personajes, aquello que no puede verse nunca, lo invisible. Todo el espacio pictórico gravita en torno a este pequeño espejo **N2**, una suerte de *maelstrom* o de agujero negro que parece succionar nuestra mirada para revelarnos el secreto mismo del cuadro.

Ahora ya vivimos en la sociedad de control siempre vigilante y autovigilante que pronosticara Deleuze, un gran hermano colectivo y alegre en que participamos todos más o menos irreflexivamente provistos de móviles con cámara de fotos capaces de "pillarlo" todo en cualquier lugar y a la hora que sea. El panóptico foucaultiano que privilegiaba un ojo único y espía se ha sustituido por un sistema de cámaras de tv dispuestas en red que nos observan con sus innumerables retinas electrónicas desde los semáforos, los bancos, los supermercados, los portales, las autovías, las esquinas... todo a la vista, ...*tras él nada se esconde*.

**N1** Il *Códice Atlántico* di Leonardo Da Vinci. Hoepli ed., Milán, 1904.

**N2** Harbison, Craig: *El espejo del artista*. Akal, Madrid, 2007.



## PORNOGRAPHIC SPACES THE LOOK THAT TOUCHES

### TO SEE EVERYTHING

"It is impossible for a painting, although it might reproduce its object with absolute perfection of line, light, shade and colour, to display the same relief as the natural object, -unless this natural object is seen from a distance and with only one eye. The test is as follows: make eye A and eye B look at the object E with the central lines of vision AE and BE converging on point E; the lateral lines of vision will pass besides the object and will see spaces behind it. Eye A sees all the FD space, eye B all the GC space. The eyes together see all the space FG behind the object. For this reason the object is transparent -nothing hides behind it, but this does not happen to the person who looks with one eye (unless the object is smaller than the pupil of the eye)."

Leonardo da Vinci **N1**.

The disturbing verification that one can see through the nearest small and opaque objects, as if they enjoy some kind of transparency is known as Leonardo's paradox. It always caused Leonardo uneasiness, precisely because he was not able to technically incorporate it into his paintings: the object is transparent...

For Leonardo, whose conception went beyond the concept of lineal perspective supported by Brunelleschi or Alberti, perspective was the science of vision and therefore had to take in all the attributes of the visual universe. In his treatise about painting Leonardo explored the perspective of colour, form and diminution, which is the treatise that is commonly identified with perspective, and which Leonardo based on visual pyramids.

We do not live in a Euclidian space, empty, in which only one eye perceive shapes through straight rays that do not bend or refract. We believed that one focus conical perspective was realistic, hyperrealist even, but it is actually geometric and, basically, flat. Maybe it is a monstrous view: the Cyclopean view -previous to the empire of man, or the gods on Mount Olympus, which is more or less the same-, a blurred view that reproduces a world of irremediably opaque objects, a plain view that flattens the world into a flat plane.

In a jump back in time that history (with small letters) allows, Jan Van Eyck had already solved this paradox even before Leonardo conceived it. In his portrait of the Arnolfinis, dated 1434, he managed to paint what is hidden behind the opaque objects, even though they are big, thanks to the use of a convex mirror placed in the centre of the painting. The backs of the characters are reflected on the mirror, something that can never be seen, the invisible. The whole of the pictorial space gravitates around this small mirror **N2**, a kind of maelstrom or black hole that seems to suck in our view to reveal the secret of the painting.

We now live in the control society always vigilant and self-vigilant that Deleuze predicted, a collective and merry big brother in which all of us participate, more or less without thinking, carrying mobiles phones with cameras capable of 'catching everything' anywhere at any time. Foucault's panoptic, with one privileged spying eye has been substituted by a system of TV cameras arranged in a network that observes us with its innumerable electronic retinas from traffic lights, banks, supermarkets, gates, motorways, corners... everything exposed to view... nothing hides behind it.

### TRANSPARENCY

"Glassware has no 'aura'. Glass is the number one enemy of

DIBUJO DE LEONARDO DA VINCI (CA. 1506), RECOGIDO POR POMPEO LEONI EN EL CÓDICE ATLÁNTICO. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, ARRIBA, DETALLE DEL CUADRO EL MATRIMONIO ARNOLFINI (1434), DE JAN VAN EYCK. ABAJO, IMAGEN DEL PABELLÓN DE VIDRIO DEL MUSEO DE ARTE DE TOLEDO, OHIO (2006), DE SANAA.



## TRANSPARENCIA

«Las cosas de vidrio no tienen 'aura'. El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión. André Gide, gran escritor, ha dicho: "cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca" [...]. Cosa que han llevado a cabo Scheerbarth con su vidrio y el grupo Bauhaus con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas.»

Walter Benjamin **N3**

La aspiración de alcanzar un mundo mejor, más humano, más justo, más ético –y naturalmente la disponibilidad industrial de vidrio y acero para la edificación– inauguró a principios del siglo XX una carrera hacia la transparencia cuyo origen se podría rastrear en los iluministas y cuya culminación sería el desarrollo *visionario* y regenerativo que le imprime Paul Scheerbarth **N4**. Taut, fuertemente impresionado por las propuestas de Scheerbarth (a quién le dedicara su pabellón de vidrio) traspasó esta inspiración a todo el movimiento expresionista arquitectónico alemán. Pero la implícita exigencia moral de visibilidad que caracteriza al puritanismo protestante devino imperativa –todo debe acontecer a la vista–, de modo que el ideal de visibilidad y transparencia empapó completamente las corrientes arquitectónicas modernas alemanas, incluso la nueva objetividad.

Hubo que esperar a que el cubismo hiciera estallar el espacio del cuadro para que una nueva transparencia –no aquella inherente a los cuerpos que dejan pasar la luz a su través sin ocultar lo que se encuentra detrás– permitiera ver no sólo el revés de las cosas sino incluso la negra espalda del tiempo. Esta es una

transparencia aparente, *fenomenal* **N5** que depende de la organización del espacio visual. Para Kepes lo transparente deja de ser lo que es perfectamente claro para convertirse en lo claramente ambiguo **N6**, precisamente porque hay espacios simultáneos que no se destruyen ópticamente entre sí.

Según Rowe, a Gropius le interesaba la transparencia literal, la del vidrio, mientras que Le Corbusier desarrollaba la transparencia fenomenal. Aplicando una estética *transmiesiana* –si se me permite–, quizá sin otro objetivo que no sea la propia desmaterialización, las tersas cortinas cristalinas de trazado casi intestinal del Pabellón del Vidrio del Museo de Arte de Toledo, en Ohio, o del Centro Cívico de Onishi, en Japón, de SANAA, son interposiciones ilusorias, vidriosas e intraspasables que despliegan una profundidad consecutivamente congelada.

Porque queremos verlo todo, incluida la transparencia. Pero la transparencia total conduce a la invisibilidad total; la mirada, sin encontrar donde agarrarse, resbala infinitamente hasta caer exánime al vacío. Surge entonces la necesidad de que la mirada *aprehenda* el espacio. Nuestra mirada, ahíta de realidad pero insaciable de verismo, incrédula para siempre, necesita tocar el aire para creer en el espacio. Así, nada satisface la necesidad escópica. Del mismo modo que la expansión infinita de la pornografía, incluso cuando se vale de planteamientos afines a la obstetricia y métodos de grabación cercanos a la cinematografía quirúrgica, no colma la necesidad de ver sexo precisamente porque esa pulsión opera en un plano simbólico, tampoco la arquitectura transparente ha saciado nuestra obsesión por ver el espacio.

**N3** Benjamín, Walter: "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1998.

**N4** Scheerbarth, Paul: *La arquitectura de cristal* [1914]. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998.

**N5** Rowe, Colin y Slutzky, Robert: "Transparencia literal y fenomenal", en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. GG, Barcelona, 1999.

**N6** Kepes, Gyorgy: *El lenguaje de la visión*. Infinito, Buenos Aires, 1969.



mystery. It is also an enemy of possession. André Gide, the brilliant writer, has said: "each thing I want to possess becomes opaque" [...]. Something achieved by Scheerbarth with his glass and the Bauhaus group with their steel: they have created spaces where it is difficult to leave marks."

Walter Benjamin **N3**

The aspiration of reaching a better world, more human, more just, more ethical –and naturally the industrial availability of glass and steel for building–, inaugurated at the beginning of the twentieth century a race towards transparency whose origin could be traced to the Illuminists and whose culmination would be the visionary and regenerative development imprinted by Paul Scheerbarth **N4**. Taut, highly impressed with Scheerbarth's proposals (to whom he dedicated his glass pavilion), transferred this inspiration to the entire architectonic German expressionist movement. But the implicit moral demand of visibility that characterised Protestant Puritanism became imperative –everything must happen in full view, so the ideal of visibility and transparency completely flooded the German modern architectonic currents, including the new objectivity.

We had to wait until cubism made the space of the painting explode for a new transparency –not inherent to bodies that let light through without hiding what is behind– to allow us not only to see the back of things but also the black back of time. This is an apparent transparency, -phenomenal **N5**, which depends on the organization of visual space. For Kepes, the transparent is no longer what is perfectly clear to become the clearly ambiguous **N6**, precisely because there are simultaneous spaces which do not optically destroy each other. According to Rowe, Gropius was interested in the literal transparency, of glass, whereas Le Corbusier developed phenomenal transparency. Applying a post-Mies aesthetic –if I am allowed–, perhaps without any aim other than dematerialization itself, the smooth crystalline curtains with an almost intestinal layout of the Glass Pavilion of the Art Museum in Toledo, Ohio, or the Civic centre in Onishi, Japan, by SANAA, are illusory, glassy and untrespassable interpositions that unfold a profundity which is consecutively frozen.

Because we want to see it all, including transparency. But total transparency leads to total invisibility; the eye, without finding anything to hold on to, slips indefinitely until it drops lifelessly into nothing. Then the need that the view apprehends space emerges. Our view, sated of reality but insatiable of truth, always, incredulous, needs to touch air to believe in space.

So, nothing satisfies the scopic need. In the same way that the infinite expansion of pornography, even when it uses similar approaches to obstetrics and recording methods close to surgical cinematography, does not fill the need to watch sex precisely because this impulse operates on a symbolic plane, neither has transparent architecture satiated our obsession to see space.

## OPACITY

"Workshop [of the Earth] –I mean– in the most trivial sense that sculpture is done in its interior, it is ready made inside it; digging, like Smith in the rubble of the old Volpri factories; excavating, like Brancusi in the layers gathered in his workshop in Ronsin Alley; rummaging, like Jean Genet in the Giacometti one day. [...] before archaeology became a scientific discipline, mother and model of any historical knowledge or simply History, the suspicion that the most beautiful things could be underground had already spread and digging began to be the custom."

Angel Gonzalez **N7**





Because an arch tenses between the absolute transparency –an air infinitely pierceable by the spear of vision, pure interiority– impenetrable matter all made by exteriority–. This blind line defines the horizon of the invisible, so we could talk about an art and an architecture of the invisible, in which total transparency and total opacity shake hands until they tighten the knot of what can be seen and what remains hidden.

Breton wished that beauty, which might or might not be convulsive, was simultaneously erotic and hidden. Some contemporary artistic practices and postures are precisely organised according to detraction from vision as a privileged sense of modernity **N8**, an "antivision", which aims to place into crisis the capability of vision to decipher or interpret the world. Rachel Whiteread has often experimented in her work with this epithelial tension that appears where what is seen and what is not seen coincide. *Room* was the title of a work done in 1993, for which she was awarded with the Turner Prize. It was about pouring concrete into a room until it was totally full. After setting, the space is frozen, its temporal fluency stopped for ever. But it is obvious. A paradoxical vision, because to see the air with which it is made (and not its limits) one has to stop seeing it, but also stop seeing the air, and literally stop seeing everything except the marks of those limits. A similar operation but on a bigger scale was *House*. The result keeps an extraordinary but deceiving similarity with the habitable space which is substituting, like a photograph with the reality that registers or that pipe of Magritte which is not a pipe.

However, we do not know what is there, we are completely excluded. For Whiteread these pieces metaphorically conserve the homes of the inhabitants. Is there any furniture left in this block of concrete? I like to think so, that it would be enough to turn it upside down to be able to see, on the lower face, square or round shapes, the supports of the chairs or table legs, which continue to exist there.

It is impossible not to think about the tomb of the first emperor of China, in Xian, with its thousands of buried terracotta soldiers, all different; or the pyramids and their mummified pharaohs with their beautiful objects and their courtesans buried alive, in their galleries and holes full of sand, dust and cadavers, as they had previously been full of air before. To say that the first shelter (the first architecture?) was the cave, a troglodyte space, cavern-dwelling, ancient, is banal. The interior of the Earth became accessible, with its phenomenological echo of a return to the maternal protective uterus. This impulse always comes, in Egyptian architecture, related to death and, therefore, to gestation and transit to another life with cosmic character, to building the pyramids like an enormous termite nest.

Actually, this work by the British artist has its origin in a previous work in which she displayed wax blocks obtained from the space that is under a chair, which was almost exactly repeated in a work by Bruce Nauman titled *A mould of the space under my chair*. Whiteread has afterwards worked on this technique to obtain the mould of some shelves, a stair case, and other rooms until she filled a house in London, now demolished.

Bruce Nauman has also explored in some of his pieces this mournful impenetrability of mortuary spaces simultaneously to the scopie need we feel to attain it. Some years ago Nauman buried a concrete chamber in the courtyard of MNCARS, empty, inaccessible. He installed a video camera that recorded the interior and transmitted the images to a monitor in one of the building's floors. The camera tirelessly watched this dark still space like a tomb, whose blackness always the same, could be seen on the screen. A light bulb weakly illuminated the most complete darkness, instant after instant, a frozen blackness like the mute echo of a pantheon. Only the recording low quality added something actually inexistent: snow, visual noise, uncontrolled perturbations that stain the images. To cap it all, the signal was retransmitted a little later in time. It was not even live! The superimposed whitish digits of a digital clock showed without a doubt that the recording had been registered two and a half minutes earlier. There was a delay, a fatal delay that was irremediably filled with an unbearable tension over not being able to see –in the darkness–, what was happening right now, at this precise moment. If there was any certainty left untouched, the monitor did not have speakers, thus it was mute. So, one had to suppose the silence, one had to imagine it. The silence was not heard even listening carefully and the darkness was not seen no matter how much one looked. One was left with the yearning to see and hear.

## OPACIDAD

«Taller [de la Tierra] –quiero decir– en el sentido más trivial de que la escultura se *hace en su interior*, se encuentra hecha dentro de ella; escarbando, como Smith en los escombros de las antiguas fábricas de Volpri; excavando, como Brancusi en los estratos acumulados en su taller del callejón Ronsin; revolviendo, como Jean Genet un día en el de Giacometti. [...] antes de que la arqueología se constituyera en disciplina científica, madre y modelo de cualquier saber histórico o Historia a secas, ya se había extendido la sospecha de que las cosas más hermosas pudieran estar bajo tierra y comenzaba a hacerlo la costumbre de removerla.»

Ángel González **N7**

Porque un arco se tensa entre la transparencia absoluta –un aire atravesable infinitamente por la flecha de la visión, interioridad pura– y la opacidad absoluta –materia impenetrable hecha toda ella de exterioridad–. Esa línea ciega define el horizonte de lo invisible, de manera que podríamos hablar de un arte y una arquitectura de lo invisible, en el que transparencia total y opacidad total se dan la mano hasta apretar el nudo de lo que no puede verse y que permanece oculto. Breton pretendía que la belleza, que sería convulsiva o no sería, fuera simultáneamente erótica y oculta. Algunas prácticas y posturas artísticas contemporáneas se organizan precisamente a partir de una detracción de la visión como sentido privilegiado de la modernidad **N8**, una "antivisión", que pretende poner en crisis la capacidad de la mirada para descifrar o interpretar el mundo.

Rachel Whiteread ha experimentado a menudo en su obra con esta tensión epitelial que aparece allí donde coinciden lo que se ve y lo que no se ve. *Room* se tituló una obra que realizó en 1993, por la que recibió el premio Turner. Consistía en verter hormigón en una habitación, que se comporta como un molde, hasta rellenarla por completo. Tras el fraguado, el espacio queda congelado, detenida para siempre su fluencia temporal. Pero salta a la vista. Una visión paradójica, puesto que para ver el aire del que está hecho (y no sus límites) hay que dejar de verlo, pero también dejar de ver el aire, y literalmente dejar de ver todo excepto la huella de esos límites. Una operación análoga pero a mayor escala fue *House*. El resultado guarda una extraordinaria aunque engañosa similitud con el espacio habitable al que sustituye, como una

fotografía con la realidad que registra o esa pipa de Magritte que no lo es.

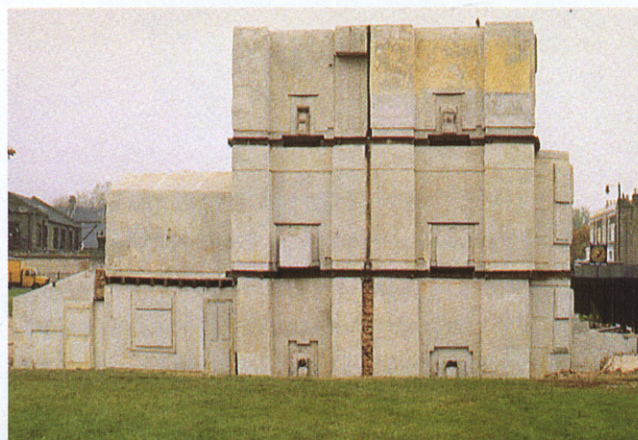
Sin embargo, no sabemos lo que hay allí, quedamos excluidos por completo. Para Whiteread estas piezas conservan metafóricamente las vivencias de los habitantes. ¿Quedarán muebles en ese bloque de hormigón? A mí me gusta pensar que sí, que bastaría con voltearlo para poder contemplar, en la cara inferior, unas superficies cuadradas, o redondas, los apoyos de las patas de las sillas o las mesas, que siguen su existencia ahí dentro.

Imposible no pensar en la desmesurada tumba del primer emperador de China, en Xian, con sus millares de soldados de terracota sepultados, todos diferentes; o en las pirámides y sus faraones momificados con sus objetos preciosos y sus cortesanos enterrados vivos, en sus galerías y pozos llenos de arena, polvo y cadáveres, como antes estuvieron llenos de aire. Decir que el primer cobijo (¿la primera arquitectura?) fue la cueva, un espacio troglodita, cavernícola, rupestre, es banal. El interior de la tierra se fue haciendo accesible, con su eco fenomenológico de una vuelta al útero materno protector. Este impulso llega, en la arquitectura egipcia, siempre relacionada con la muerte y, por lo tanto, con la gestación y tránsito a otra vida de carácter cósmico, a construir las pirámides como un desmesurado termitero.

En realidad este trabajo de la artista británica tiene su origen en una obra anterior en la que exponía bloques de cera obtenidos del espacio existente bajo una silla, que a su vez repetía casi exactamente una obra de Bruce Nauman titulada precisamente *Un molde del espacio bajo mi silla*. Whiteread ha trabajado después esa misma técnica para obtener el molde de unas librerías, de una escalera, de más habitaciones hasta llegar a rellenar una casa en Londres, ya demolida.

**N7** González, Ángel: "La zanja luminosa", en *Pintar sin tener ni idea*. Lampreave y Millán, Madrid, 2007.

**N8** Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University California Press, 1994.





## VISIBILITY ORBIT

"We had forgotten that space was only a weak interconnection point between man and universe. However, vision has a human sense if it activates the universe and scatters confusion all around. Visual divination is equivalent to action and seeing means to put into movement the still invisible reality. Art was often considered as a chance to order the given image of the universe; for us, art represents above all a means that makes the poetic visible, to augment the mass of the figure and the disorder of the precise, and therefore increase the no-sense and what is inexplicable about existence."

Carl Einstein **N9**

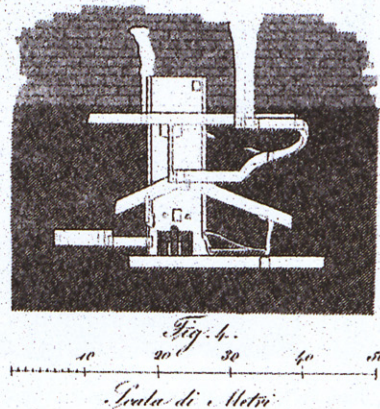
Architecture demands habitable space, which in this oscillation between the vitreous freezing of transparency and the telluric solidification of matter, both uninhabitable, is achieved by the concentration or by excavation, depending on the start. Accumulating elements or making holes in solid mass. Add or subtract. Sum or deduct.

### To fill up

"Profound is the air", wrote Jorge Guillén. Leonardo considered that distance is filled with air and he studied atmospheric perspective developing the sfumato technique. He assumed that the dust and humidity in the air disperse the light and alter it, and colours change, turn. There was a corporeal and tangible intromission between eye and object, something that retained the view and which the view could get grasp. Dust and humidity. Bachelard defined dust as the 'invisible visible' and, really, how many times we have seen space manifested thanks to dust in suspension crossed by diagonal streams of light. Cigarette smoke, proscribed nowadays, saturated the air in some premises, enveloping with an ambiguous mist some film scenes with an unforgettable atmosphere. In 2002, Josechu Dávila displayed 158 cubic metres of dust in suspension taken at the Spanish Archaeological Museum. The work consisted in an empty space in which four fans moved the dust that the artist had brought from the Archaeological Museum to Puebla, the venue of the exhibition. A year before, the Mexican artist Teresa Margolles exhibited at the PS1/MoMA in New York, a work titled *Vaporization*, which simply consisted in a haze, produced by the vaporization of water with which the corpses at the morgue in Mexico City are washed, before and after the autopsy. Not totally alien to this visual approach –although the symbolic relationship is not with death, but the changing condition of nature and formal definition–, is the underlying relation in the *Blur Building* by Diller and Scofidio, a building of mist where this atmospheric culmination of space impedes the vision to make it into a blinding experience, impossibility and condensation.

The intense sensorial experience meant by this air that is progressively populated with things was explored by Nancy Holt and Robert Smithson in their film *Swamp*, filmed in 1969 in a marshy area in New Jersey. Holt filmed while Smithson, equally lost, gave her verbal indications about the direction she must follow. Camera in hand, therefore using a subjective shot, they crossed some high reeds. Progress was slow and exhausting and they pushed aside rushes and reeds which sometimes hit the lens of the camera. Used to the defined cinematographic image, which seems to show it all with premeditated objectivity, what is viewed produces a claustrophobic feeling and transmits an almost distressing lack of direction. About this filming Smithson said that it "is about deliberate obstructions and a calculated disorientation" **N10**. A tenuous but tenacious tangle blocks the view again and again, interposing, it is necessary to move it aside, to push it with their hands or heads or with the camera itself. A thick

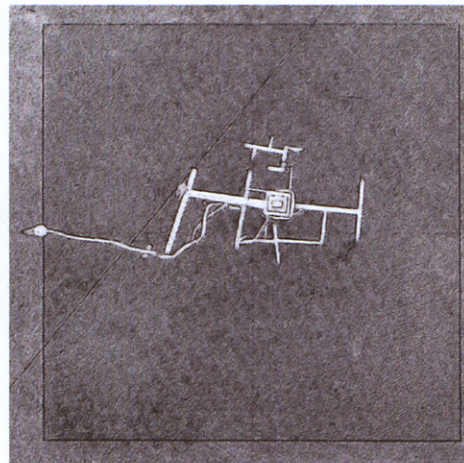
ARRIBA Y DE IZQUIERDA A DERECHA, SECCIÓN Y PLANTA DE LA GRAN PIRÁMIDE ESCALONADA EN ABU SIR. ABAJO, EDIFICIO DE CULTO EN ASIA MENOR (EN *L'ARCHITETTURA EGIZIANA* [1844], DE LUIGI CANINA, ED. INSTITUTO JUAN DE HERRERA, MADRID, 2000). EN LA PÁGINA ANTERIOR, IMAGEN DE LA OBRA *HOUSE* (1993) DE RACHEL WHITEREAD.



Bruce Nauman también ha explorado en algunas de sus piezas esta fúnebre impenetrabilidad de los espacios mortuorios simultáneamente a la pulsión escópica que sentimos por alcanzarla. Nauman enterró hace algunos años una cámara de hormigón en el patio del MNCARS, vacía, inaccesible. Instaló una videocámara que grababa el interior y transmitía las imágenes a un monitor situado en una de las plantas del centro. La cámara vigilaba incansablemente ese espacio oscuro y quieto como una tumba, cuya negrura perpetuamente idéntica a sí misma se podía contemplar en el monitor. Una bombilla iluminaba débilmente la más completa oscuridad, un instante tras otro, una negrura congelada como el eco mudo de un panteón. Sólo la baja calidad de la reproducción añadía algo en realidad *inexistente*: nieve, ruido visual, perturbaciones descontroladas que ensucian las imágenes. Para colmo, la señal se transmitía un poco más tarde. ¡Ni siquiera acontecía en directo! Los dígitos blanquecinos de un reloj sobreimpreso mostraban sin lugar a dudas que la grabación se había registrado dos minutos y medio antes. Había un *delay*, un retraso fatal que se llenaba sin remedio de una tensión insoportable por no poder ver –en la oscuridad– qué ocurría ahora mismo, en este preciso momento. Por si subsistiese alguna certeza que deteriorar, el monitor carecía de altavoces por lo que estaba mudo, así que el silencio había que suponerlo, había que imaginárselo. El silencio no se oía aunque se escuchase con atención y la oscuridad no se veía por mucho que se mirase. Sólo quedaba el ansia de ver y de oír.

## LA ÓRBITA DE LA VISIBILIDAD

«Se había olvidado que el espacio no era más que un entrecruzamiento lábil entre el hombre y el universo. Ahora bien, la



visión tiene un sentido humano si ella activa el universo y arroja allí su desconcierto. La adivinación visual equivale a la acción y ver significa poner en movimiento la realidad todavía *invisible*.

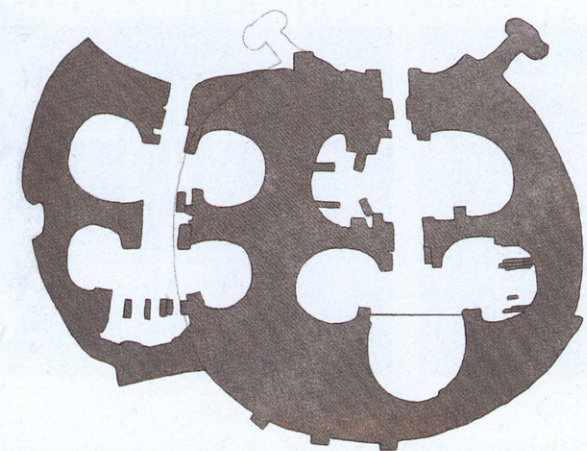
Demasiado a menudo se consideró el arte como una tentativa de ordenar la imagen dada del universo; para nosotros, el arte representa sobre todo un medio que permite hacer visible la poética, aumentar la masa de las figuras y el desorden de lo concreto, y acrecentar, por tanto, el no-sentido y lo inexplicable de la existencia.»

Carl Einstein **N9**

La arquitectura exige espacio habitable, que en esta oscilación entre la congelación vítrea de la transparencia y la solidificación telúrica de la materia, inhabitables ambas, se consigue desde el concentrando o desde la excavación, según de donde se parta. Acumular elementos o agujerear masas. Añadir o sustraer. Sumar o restar.

## Llenar

"Lo profundo es el aire", escribió Jorge Guillén. Leonardo consideraba que la distancia se llena con *aire* e investigó la perspectiva atmosférica desarrollando la técnica del *sfumato*. Supuso que el polvo y la humedad que hay en el aire dispersan la luz y la alteran, y los colores cambian, se viran. Había una intromisión corpórea y tangible entre el ojo y la cosa, algo que retenía la mirada y a lo que la mirada podía agarrarse. Polvo y humedad. Bachelard definía el polvo como lo "visible invisible" y, efectivamente, cuántas veces habremos visto el espacio manifestarse gracias al polvo en suspensión atravesado por la luz diagonal. El humo del tabaco, hoy proscrito, saturaba el aire de algunos locales y envolvía en una bruma ambigua algunas escenas de películas de inolvidable atmósfera.







En 2002, Josechu Dávila realizó *158m<sup>2</sup> de polvo en suspensión procedente del Museo Arqueológico Español*. La obra consistía en un espacio vacío en el que cuatro ventiladores movían unos restos de polvo que el artista había llevado desde el Museo Arqueológico hasta Puebla, el lugar de la exposición. Un año antes, la artista mexicana Teresa Margolles expuso en el PS1/MoMA de Nueva York una obra titulada *Vaporización*, que consistía simplemente en una neblina, producida por la vaporización del agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue de la Ciudad de México, antes y después de realizarles la autopsia. No por completo ajeno a este planteamiento visual —aunque la relación simbólica no es con la muerte, sino con la condición cambiante de la naturaleza y la indefinición formal— es el que subyace en el *Blur Building* de Diller y Scofidio, un edificio de niebla donde esta colmatación atmosférica del espacio impide la visión hasta convertirlo en una experiencia de ceguera, imposibilidad y condensación.

La intensa experiencia sensorial que supone ese aire que se puebla progresivamente de cosas fue explorada por Nancy Holt y Robert Smithson en su película *Swamp*, rodada en 1969 en una zona pantanosa de New Jersey. Holt filma mientras Smithson, igualmente perdido, le da indicaciones verbales sobre la dirección que debe seguir. Cámara en mano, utilizando por lo tanto un plano

subjetivo, atraviesan unos altos carrizos. El avance es lento y fatigoso y van apartando juncos y cañas que a veces golpean la lente de la cámara. Acostumbrados a la definida fotografía cinematográfica, que parece enseñarlo todo con premeditada objetividad, el visionado produce una sensación claustrofóbica y transmite una casi angustiosa falta de rumbo. De aquella filmación dijo Smithson que "trata de las obstrucciones deliberadas y una calculada desorientación" **N10**. Una maraña tenue pero obstinada ocluye la mirada una y otra vez, se interpone, es necesario apartarlo, retirarlo con las manos o la cabeza o la propia cámara. Se pone en evidencia una condición espesa del espacio, un espacio rayado poblado de líneas sólidas que ejercen resistencia visual y física.

Filamentos con los que Ernesto Neto ha trabajado en diversas ocasiones, tejiendo recintos o descolgando telas de araña tridimensionales con hebras de nylon u otros tejidos elásticos rellenos de especias olorosas con el propósito de aumentar la sensorialidad de estas formas orgánicas. De manera muy similar, la germano-venezolana Gego, una de las artistas sudamericanas más importantes de la segunda mitad del s. XX, desarrolló entramados reticulares de colonización del espacio que dan lugar a "nuevas expresiones de lo visible, que recogen la idea de Paul Klee de crear espacios psíquicos, situados entre la transparencia y

DE IZQUIERDA A DERECHA, RESIDENCIA DE ESTUDIANTES EN CLAUSSTRASSE, ZÜRICH (1936), DE HANS BAUMGARTNER [REPRODUCIDA EN EL LIBRO *ATMÓSFERAS*, DE PETER ZUMTHOR, GG, BARCELONA, 2006]. IMÁGENES DE UNA TORMENTA DE ARENA AL PASAR POR UNA CIUDAD. *BLUR BUILDING* EN YVERDON-LES-BAINES (2002), DE DILLER Y SCOFIDIO.

condition of space becomes evident, a scratched space populated by solid lines that exercise a visual and physical resistance.

Filaments with which Ernesto Neto has worked on several occasions, weaving enclosures or hanging three dimensional spider webs with nylon threads or other elastic materials filled with aromatic spices with the purpose of increasing the sensory intensity of these organic forms. In a very similar way, the German Venezuelan Gego, one of the most important Latin American artists of the second half of the twentieth century, developed colonization space reticular frameworks which lead to "new expressions of the visible, which collect together Paul Klee's idea of creating psychic spaces, situated between transparency and visibility", in the words of Manuel Borja-Villel.

This scratched quality of space is evident in the small Park Café that SANAA built in Koga (Japan) at the end of the Nineties. A building whose vertical supporting structure has been divided in a multitude of thin steel tubes disposed almost regularly in the nodes of a reticule, although some intersections are empty. Even then, they are so close together that one needs some precaution to move around the place. They occupy the interior of the premises, elongating it vertically, making very evident the same thick, motley, quality that Holt and Smithson made apparent in their film. The small pillars dematerialise in their slenderness, hardly reaching the status of real, they vibrate or sway with a phantasmagorical presence, almost imaginary.

Toyo Ito said about Sejima's architecture —who she knows well because she worked for six years in her studio—: "When we are in a space she has created, we come to feel a totally new relationship between space and body. We are almost forced to feel exactly the same type of spatial experience we would experience if could walk inside the cities and buildings of a computer game. A space of this type has no texture or smell, it is physical and, at the same time, is an abstract plane. We can not but feel that our bodies are like androids in a space where human heat, sweat or smell exist", **N11**. Despite appearances, then, the aseptic and dehumanised space built by SANAA is the total opposite to the corporeal and exhausting space of a reed-bed crossed by Holt and Smithson.

#### Emptying

"Years ago I had an intuition which I sincerely thought utopian. To create inside a mountain an inner space that could be given to men of any race and of any colour, a great sculpture for tolerance. One day, the chance came to make the sculpture in Tindaya, Fuerteventura, the mountain where utopia could become real. The sculpture helped to protect the sacred





mountain. The space created inside it would not be visible from the outside, but those who penetrated into its heart would see the light of the sun, the moon, inside a mountain turned towards the sea, and the horizon, unreachable, necessary, inexistent..."

Eduardo Chillida **N12**

"The profound is the air", repeated Eduardo Chillida while he dreamt of drilling the mountain in Tindaya, which he never achieved. Gordon Matta-Clark needed to dissect abandoned houses to be able to recognise them. As if he was an architectonic Jack the Ripper, Matta-Clark seemed with his hand-saw as if he had just come back from the Texas massacre, and seemed to feel the imperious need to show what is normally hidden behind the opaque surface of real objects. Thrown from the clear world of the useful into the blurred abyss of the useless, full of things that are not even worth destroying, these objects appeared (or hid) almost invisible but not totally transparent: they almost let us see through them because they are about to not be there but they do not let themselves to be seen. Matta-Clark wanted to see it all, and then show it to us, like a crazy forensic scientist who would open the almost ruined corpses of the buildings. An anatomic operation that on the best occasions managed not to make distinctions between sectioning reinforced concrete, pipes, bricks, beams—to bring into light those buried organs which spend their existence always in darkness and to air the rotten atmosphere of technical spaces—, and to expose bourgeois and conventional spaces, framed behind vulgar facades. He thus dissected the strident and problematic relation between private and public. Matta-Clark made a space appear impossible, blurred, practically uninhabitable, illuminated by a disturbing light between dawn brightness and post-nuclear shining. And, make a note, accepting the evident physical risk of making it: obtaining such space means a survey of the resistance limits of the building, which was carried out with a chainsaw in hand. Any mistake, one cut too many, could provoke collapse and catastrophe.

For the Bibliothèque Nationale in France, Koolhaas proposed some bubbles that floated in the inaccessible interior of the book deposit. Right after that he proposed, for a hotel in Agadir, a parallelepiped that seems broken in the middle and separated into two parts, as if internally eroded by a current of public habitability that has made a layer, the softest one, disappear. A karst landscape. Like in the lost city of Petra, the torrential water avenues have bored impossible canyons and inevitably finish in hypogaea architecture, excavated. Zumthor in the Spa de Vals has also challenged this quality of the impenetrable to experience the thickness of matter through projectual operations of emptying. The thickness of walls, the cubicles of the smaller swimming-pools, the luminous cracks on the earth and vegetation cover—even at night time some spotlights guarantee this atmosphere of sharp planes of zenithal light—, make evident the telluric form of the hollowed space.

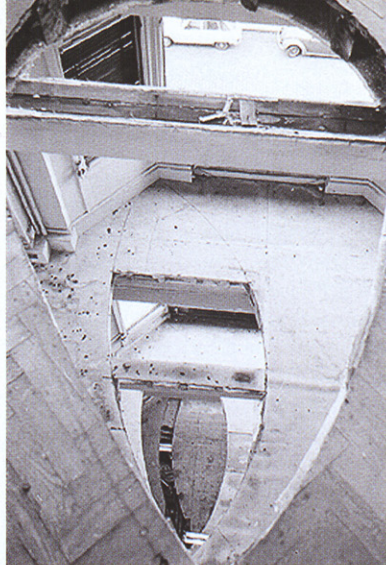
## TO LOOK IS TO TOUCH

"For scientific observers in the past centuries seeing was a neutral act. [...] As thinkers we were strangers to the world, and vision was the most distancing and independent act from the exterior. This affirmation is not so certain nowadays. Observations through new means and artefacts can make us change our definition of this act. At the scanning tunnelling Microscope (STM) looking at something means changing it. At this scale, the instrument of vision modifies the object. The photon beam alters it, changes it. It must touch what one wants to see. To look is to touch, and at the instant of examination, this object has already changed. To see is to modify."

Federico Soriano **N13**

Why imagine when one can see? Spinoza thought that imagination was a second order intellectual task, a poor activity, and which was not truly creative. Technology has the capacity to produce virtual worlds even more consistent and detailed based on images whose lack of material support makes them seem imaginary, phantom-like, inexistent, somehow false. Perhaps because of the suspicion of finding ourselves inaugurating a world that is already half virtual and only half real, the need to see things paradoxically grows and grows.

Our view has become so insatiable that it always wants to see more. We suffer a scopic passion that make us see, hypnotized, in a desperate impulse to see everything, absolutely everything. Some years ago, Hal Foster diagnosed for contemporary art a return of the real **N14**. And what we could define as an amplified concept of hyperrealism has been enlarged to cover everything: from the detailed construction



**N11** Ito, Toyo: "Arquitectura diagrama", en *El Croquis* nº 77(l)+99. El Croquis, Madrid, 2000.

**N12** Declaración de Eduardo Chillida enviada a la Prensa en julio de 1996.

**N10** Smithson, Robert: "The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master, interview with Gregoire Muller", en *The Writings of Robert Smithson*, Arts Magazine, Nueva York, 1971.

la visibilidad", en palabras de Manuel Borja-Villel.

Esa cualidad rayada del espacio se pone de manifiesto en el pequeño Park Café que SANAA construyeron en Koga (Japón) a finales de los noventa. Un edificio cuya estructura vertical sustentante se ha dividido en multitud de finos tubos de acero dispuestos casi regularmente en los nodos de una retícula, aunque algunas intersecciones quedan vacías. Aun así, se encuentran tan próximos que hay que tener cierta precaución al desplazarse por el local, pues no resulta difícil chocar con uno de ellos. Pueblan el interior del local, estriándolo verticalmente, haciendo muy presente esa misma cualidad densa, abigarrada, que Holt y Smithson ponían de manifiesto en su película. Los pilaritos se desmaterializan en su esbeltez, apenas alcanzan el estatuto de reales, vibran o se cimbrean con una presencia fantasmagórica, casi imaginaria.

Toyo Ito dice de la arquitectura de Sejima —a la que conoce bien puesto que ella trabajó seis años en su estudio—: "Cuando nos encontramos en un espacio que ella ha creado, llegamos a sentir una relación totalmente nueva entre el espacio y el cuerpo. Estamos casi obligados a sentir exactamente el mismo tipo de experiencia espacial que experimentaríamos si pudiéramos andar dentro de las ciudades y edificios de un juego de ordenador. Un espacio de este tipo no tiene textura ni



olor, es físico y, al mismo tiempo, es un plano abstracto. No podemos sino sentir que nuestros cuerpos son como los de andróides en un espacio donde ni el calor humano, ni el sudor, ni el olor existen"

**N11**. A pesar de las apariencias, pues, el espacio aséptico y deshumanizado construido por SANAA es del todo opuesto a ese espacio corpóreo y fatigoso del cañaveral atravesado por Holt y Smithson.

## Vaciar

«Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia. Un día surgió la posibilidad de realizar la escultura en Tindaya, en Fuerteventura, la montaña donde la utopía podía ser realidad. La escultura ayudaba a proteger la montaña sagrada. El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del sol, de la luna, dentro de una montaña volcada al mar, y al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistent...»

Eduardo Chillida **N12**

"Lo profundo es el aire", repetía Eduardo Chillida mientras soñaba horadar la montaña de Tindaya, lo que no consiguió. Gordon Matta-Clark necesitaba diseccionar caserones abandonados para poder reconocerlos. Como si fuera un Jack el destripador arquitectónico, Matta-Clark aparecía con su sierra mecánica como recién llegado de la matanza de Texas, y parecía sentir la imperiosa necesidad de mostrar aquello que normalmente está oculto tras la superficie opaca de los objetos reales. Arrojados del mundo nítido de lo útil hacia el abismo desvaldo de lo inservible, poblado de cosas que ni siquiera merece la pena destruir, estos objetos aparecían (o se ocultaban) casi invisibles pero no eran transparentes del todo: casi nos dejan ver a través puesto que están a punto de no estar ahí pero no se dejan ver a sí mismos.

Matta-Clark quería verlo todo, y enseñárnoslo todo después, como un forense loco que abriese los cadáveres casi arruinados de los edificios. Una operación anatómica que en las mejores ocasiones lograba no hacer distinciones entre seccionar los forjados, las tuberías, los ladrillos, las vigas —para sacar a la luz esos órganos enterrados cuya existencia transcurre siempre a oscuras y airear la atmósfera podrida de los espacios técnicos— y poner a la vista espacios burgue-



ses y convencionales, enmascarados tras las fachadas vulgares. Diseccionaba así la estridente y problemática relación entre lo privado y lo público. Matta-Clark hacía aparecer un espacio imposible, turbio, prácticamente inhabitable, iluminado por una luz perturbadora entre el fulgor auroral y el resplandor posnuclear. Y, anotémoslo, aceptando un riesgo físico evidente en su realización: la obtención de ese espacio implicaba un peritaje de los límites resistentes del edificio que se llevaba a cabo sierra mecánica en mano. Un error, un corte de más, podía provocar el colapso y la catástrofe.

Para la Bibliothèque Nationale de Francia Koolhaas planteó unas burbujas que flotaban en el interior inaccesible del depósito de libros. A renglón seguido propuso para un hotel en Agadir un paralelepípedo que parece rajado por la mitad y separado en dos, como erosionado interiormente por una corriente de habitabilidad pública que ha hecho desaparecer un estrato, el más blando. Un paisaje cárstico. Como en la ciudad perdida de Petra, las avenidas de agua torrenciales horadan cañones imposibles e inevitablemente terminan en arquitecturas hipogegas, excavadas. Zumthor en las Termas de Vals ha desafiado también esa cualidad de lo impenetrable para experimentar el espesor de la materia mediante operaciones proyectuales de vaciado. El grosor de los muros, de los cubículos de las piscinas menores, las grietas luminosas –incluso de noche, unos focos garantizan ese ambiente de agudos planos de luz cenital– de la cubierta de tierra y vegetación, evidencian la metáfora telúrica del espacio ahuecado.

## MIRAR ES TOCAR

«Para los observadores científicos de siglos pasados ver era un acto neutral. [...] Como pensadores éramos ajenos al mundo, y la visión era el acto más distanciador e independizador del exterior. Hoy esta afirmación no es tan cierta. Las observaciones a través de nuevos medios y artefactos pueden hacernos cambiar nuestra definición sobre este acto. En el microscopio de efecto túnel (MET) mirar algo es cambiarlo. A esa escala, el aparato de visión modifica el objeto. El haz de fotones lo altera, lo varía. Debe palpar lo que se quiere ver. Mirar es tocar, y en el instante de examinar, ese objeto ya ha cambiado. Ver es modificar».

Federico Soriano **N13**

¿Para qué imaginar si se puede ver? Spinoza pensaba que la imaginación era una tarea intelectual de segundo orden, una actividad pobre, y que no era verdaderamente creativa. La tecnología tiene la capacidad de producir mundos virtuales cada vez más consistentes y detallados a base de imágenes cuya carencia de soporte material las hace parecer imaginarias, fantasmáticas, inexistentes, de alguna manera falsas. Quizá por la sospecha de encontrarnos inaugurando un mundo que es ya a medias virtual y solo a medias real, paradójicamente la necesidad de ver cosas *reales* crece y crece.

Hal Foster diagnosticaba hace unos años un regreso de lo real para el arte contemporáneo **N14**. Lo que podríamos definir como un concepto ampliado de hiperrealismo ha ido engordando hasta abarcarlo todo: desde la construcción detallada de la imagen hasta la definición del tema. Nuestras preferencias por lo existente frente a lo imaginario, por el documental frente a la ficción, por la pornografía de lo explícito frente al erotismo de lo sugerido, alimentan un hambre insaciable de realidad visual.

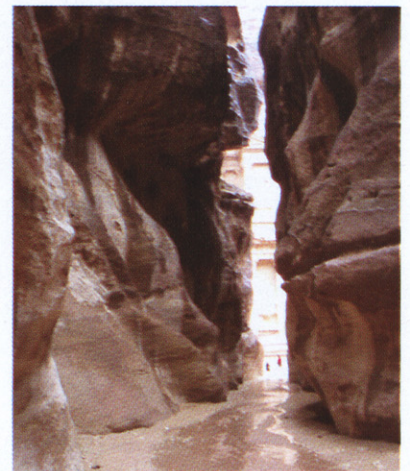
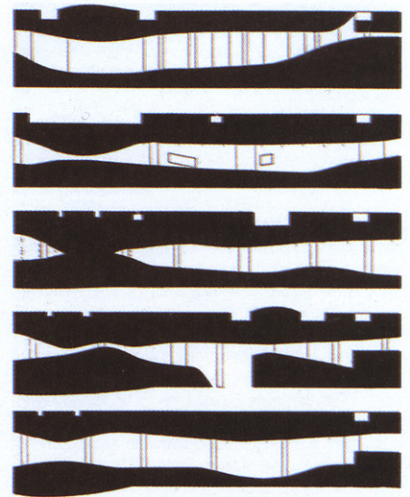
Pensemos que estos espacios en la materia, estos vacíos ganados a la masa, se hacen evidentes gracias a operaciones abstractas como la sección o la planta; en cualquier caso se trata de un corte, ya sea éste vertical u horizontal. Damien Hirst, ese *hooligan* del arte contemporáneo, ha cortado realmente ovejas y terneros por la mitad, o ha hecho lonchas a caballos, vacas o tiburones. Aparecen entonces en toda su impúdica simplicidad los huecos internos, vísceras y cavidades que trazan sinuosas trayectorias vacías en la carne. El perfecto estado de conservación de los animales refuerza la sensación de verismo. "La obscenidad tiende siempre a superarse: presentar un cuerpo desnudo ya puede ser brutalmente obsceno, presentarlo descarnado, desollado, esquelético, todavía lo es más"

**N15**. Luego los exhibe en galerías y salas de exposiciones, siempre de modo similar: cada sección de los cuerpos se coloca en una caja de vidrio llena de formol, apenas separadas la distancia justa para el paso del público, de uno en uno. El espectador lleva a cabo una casi impensable intromisión en ese espacio antes ocupado por el resto del animal, cuando estaba vivo, junto, continuo. No es una mera cuestión de proxiémica, se trata de algo más que de invadir la intimidad del vecino: una espeluznante experiencia de ocupación –y desocupación– del espacio.

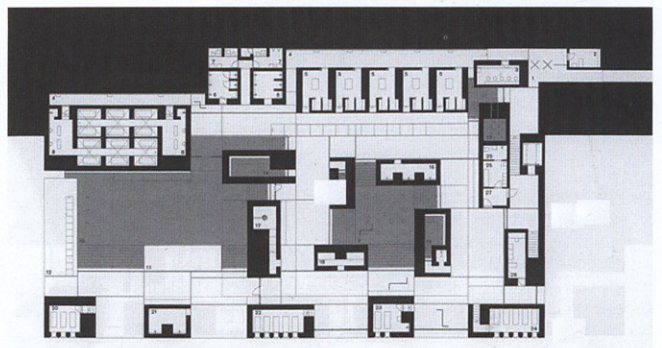
**N13** Soriano, Federico: "Ver es modificar", de *Artículos Hiperminimos*. Circo, Madrid, 1997.

**N14** Foster, Hal: *El retorno de lo real*. Akal, Madrid, 2001.

**N15** Baudrillard, Jean: *Contraseñas*. Anagrama, Barcelona, 2002.



DE ARRIBA ABAJO, SECCIONES DEL CONCURSO PARA EL HOTEL Y PALACIO DE CONGRESOS DE AGADIR (1990), DE REM KOOLHAAS. IMAGEN DEL DESFILADERO DE LA CIUDAD NABATEA DE PETRA. IMAGEN Y PLANTA DE LAS TERMAS DE VALS (1996), DE PETER ZUMTHOR.





## CARNE O CARNE

«Quizá el mejor modo de entender la dialéctica que se produce entre lo traumático y lo apofático, entre ver demasiado y ver apenas nada, sea posicionar ambas actitudes en una banda de Moebius, esa superficie continua en la que interior y exterior se confunden y lo que estaba en un lado acaba en el lado contrario y viceversa. La banda se constituye en torno a un centro ausente que se bordea por arriba y por abajo. Anorexia y bulimia girarían, pues, alrededor del punto ciego de lo Real.»

Miguel A. Hernández-Navarro **N16**

La obsesión epistemológica de Leonardo se plasmaba mediante el dibujo, una herramienta clave de análisis visual. En sus estudios anatómicos analizó el coito seccionando —en este caso sólo gráficamente— los dos cuerpos enlazados en la cópula carnal. Angela Carter propone distinguir entre *flesh* —carne viva y humana, cubierta de piel y sensualidad— y *meat* —carne muerta, no humana, analítica, despellejada y carente de erotismo— **N17**, en una distinción que en español no tenemos. "La carne como seducción en el régimen de visibilidad e invisibilidad de lo erótico, y la carne como obscenidad en el régimen de máxima visibilidad de lo pornográfico [...] la obscenidad se presenta como la pura visibilidad-transparencia, la seducción como pura visibilidad-invisibilidad: pero ambas se aplican al objeto: la obscenidad como lo hiperreal en la fascinación, la seducción como lo escénico del simulacro" **N18**.

*Flesh and meat.* Carne o carne. Para Freud, lo siniestro es "aquella suerte de sensación de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" **N19**. Lo siniestro —lo aciago— es el lugar en el cual lo familiar (*heimlich*), de repente, nos es extraño (*unheimlich*). Para reflexionar sobre lo siniestro Freud analiza el cuento de E.T.A. Hoffman titulado *El arenero*, un hombre que arroja arena a los ojos de los niños que no quieren dormir, hasta que se les saltan de sus órbitas. La castración tiene lugar en el ojo, que se ciega. Este es el trauma escópico originario que instaura Freud y que da lugar a la ceguera histérica.

Annie Sprinkle, que antes de practicar performances fue prostituta y actriz porno —así que conoce de primera mano los códigos del género—, pone brutalmente de manifiesto cómo la necesidad de verlo todo destapa la condición sinies-



tra de lo familiar: en *Post-Porn-Modernist* introduce un espéculo en su vagina e invita al público a contemplar de cerca su cuello uterino. Nada más lejos del *strip-tease*, como señala Jiménez Gatto, la máxima visibilidad del porno es llevada más allá de su finalidad, el gesto hipertético hace de la visión de su sexo algo que no tiene ya que ver con el erotismo, ni siquiera con la pornografía, sino con algo parecido a una clase de anatomía. El paroxismo del *medical shot* es esta visión ginecológica, donde queda poco espacio para la imaginación o el deseo.

Inevitablemente ligada al conocer, acaso la mirada del hombre siempre haya sido insaciable. Esa pasión escópica que nos obliga a mirar, como hipnotizados, es una pulsión desesperada por ver todo —absolutamente todo— lo que aparece en un mundo cada vez más superpoblado de cosas que ver. Como contrapartida, esa abundancia excesiva produce un insoportable hartazgo visual. Estamos atrapados en un vaivén imparable entre la bulimia de la hipertética presencia obscena y la anorexia de la ceguera o la desaparición, entre lo visible y lo invisible, entre verlo todo y no ver nada. Su correlato arquitectónico sería una inevitable inestabilidad vacilante entre la transparencia y la opacidad, una oscilación ambigua entre llenar y vaciar el espacio, una perpetua agonía de la mirada en el ciclo obsesivo de muerte y regeneración de la arquitectura.



**N16** Hernández-Navarro, Miguel Ángel: "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro", en *Revista de Occidente* n° 297, Madrid, 2006.

**N17** Carter, Angela y Baravalle, Graziella: *La mujer sadiana*, Edhasa, Barcelona, 1981.

**N18** Giménez Gatto, Fabián: "Una patafísica del cuerpo hipersexual: Rocío Boliver", <http://patareporter.blogspot.com/2005/05/una-patafisica-del-cuerpo-hipersexual.html>

**N19** Freud, Sigmund: "Lo siniestro" [1919], en *Obras Completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.

of the image to the definition of the subject. Our preferences for the existent in contrast with the imaginary, for the documentary in contrast to fiction, for the pornography of the explicit in contrast with the erotic of the suggested, feed an insatiable hunger of visual reality.

Let's think that these spaces of matter, these gaps gained from the mass, are evident thanks to abstract operations like the section or plan; in any case it is a cutting, whether vertical or horizontal. Damien Hirst, this hooligan of contemporary art, has really cut sheep and calves in half, or he has made slices of horses, cows or sharks. Then the internal hollows, entrails and cavities appear in all their brazen simplicity, depicting empty sinuous trajectories in the flesh. The perfect state of conservation of the animals contributes to the feeling of truthness. "Obscenity always tends to surpass itself: to display a naked body can be brutally obscene, to present it bare, skinned, emaciated, is even more so" **N15**. Afterwards he exhibits them in galleries and exhibition halls, always in a similar way: each correlative section of the bodies is displayed in a glass box full of formaldehyde, barely separated by the exact distance for the public to pass, one by one. The spectator makes an almost unthinkable intromission into this space which was occupied by the rest of the animal before, when it was alive or, in one piece, —continuous. It is not a mere question of proxemic, it is about something more than invading the neighbour's privacy. An horrific experience of occupation —and disoccupation— of space.

## FLESH OR MEAT

"Perhaps the best way to understand the dialectic produced between the traumatic and the apophatic, between seeing too much and hardly seeing, would be to position both attitudes on a Möbius strip, a continuous surface in which interior and exterior confound and what was on one side ends up on the opposite side and vice versa. The strip is constituted around an absent centre which is bordered on the upper and lower side. Anorexia and bulimia would, then, turn around the blind point of the Real".

Miguel A. Hernández-Navarro **N16**

And we return to Leonardo, who in his anatomic research studied the coitus by sectioning —in this case only graphically—, the two (incomplete) bodies engaged in the reproductive act. Leonardo's epistemological obsession is depicted through drawings, a key tool of visual analysis. Angela Carter proposed the distinction between flesh —alive and human meat, covered by skin and sensuality— and meat —dead meat, not human, skinned and lacking eroticism— **N17**, in a differentiation that we do have in Spanish. "Flesh as seduction in the regime of the visibility and invisibility of the erotic, and meat as obscenity in the regime of maximum visibility of the pornographic [...] obscenity is presented as the pure visibility-transparency, seduction as pure visibility-invisibility; but both are applied to the object: obscenity as the hyper-real in fascination, seduction as the stage of the sham". **N18** Flesh and meat. For Freud, the sinister is "that kind of feeling of horror that affects known and familiar things from long ago" **N19**. The sinister —the tragic— is the place in which the familiar (*heimlich*) suddenly becomes strange to us (*unheimlich*). To reflect on the sinister Freud analyzed the story by E.T.A. Hoffman, titled *The Sand Man*, a man who throws sand into the eyes of children who do not want to sleep until they come out of their orbits. The castration is in the eye, which is blinded. This is the original scopic trauma established by Freud and which resulted in hysterical blindness.

Anne Sprinkle, who before doing performances was a prostitute and porno actress —so she knows the gender codes first hand—, makes brutally evident how the need to see everything uncovers the sinister condition of the familiar: in *Post-Porn-Modernist* she inserts a speculum in her vagina and invites the public to come onto the stage and contemplate her cervix at short distance. As Jiménez Gatto points out, it is nothing to do with strip-tease at all, the maximum visibility of porn is taken beyond its finality, the hypertelic gesture makes the vision of her sex something that is not connected to eroticism, not even pornography, but to something similar to an anatomy class. The paroxysm of the medical shot is this gynaecological vision, where there is little space for imagination or for desire.

Between bulimia, scopic-phile, the obscene presence, and anorexia, scopic-phobic, the disappearing, there is an unstoppable visual swing between the visible and the invisible, an unsteady instability between transparency and opacity, an ambiguous swing between filling up or emptying, between seeing everything and seeing nothing: the agony of the view in an obsessive cycle of death and regeneration.

ESTUDIO ANATÓMICO COPULACIÓN, DE LEONARDO DA VINCI, COLECCIÓN DE LA BIBLIOTECA DE WINDSOR, LONDRES. ABAJO, IMAGEN DE LA OBRA *LEJOS DEL REBAÑO* (1994), DE DAMIEN HIRST.