

## **The act of seeing with no eyes: a videographic project about visuality as an instrument of power**

**The act of seeing with no eyes:  
un proyecto videográfico sobre la visualidad como instrumento de poder.**

Ana Císcar Cebriá

Universitat Politècnica de València, España

### **Abstract**

*This article focuses on the video pieces from the project *The act of seeing with no eyes* (2020). The project consists of two videos that explore the concept of visuality as an instrument of power and a legitimising tool for the politics of domination and inequality.*

*By the use of appropriated archive images, and using collage as the main montage technique, as well as a deconstructive strategy of appropriated material - the images are cut, superimposed and juxtaposed in a plastic way -, relations and contrasts are established between images captured by control and surveillance devices, together with different tests of visual perception.*

*Through the formal and thematic analysis of the video pieces proposed in the project, as well as the study and comparison with other artistic references, the intention is to rethink the dialectic of the montage used, and how it allows us to re-signify the appropriated images, questioning visuality as a discourse of progress and emancipation.*

**Keywords:** Video, Collage, Image, Visuality, Montage.

### **Introducción**

#### **Descripción y contextualización del proyecto**

*The act of seeing with no eyes* es un proyecto expositivo presentado en la Galería Punto de Valencia (España), del 17 de diciembre del 2020, al 5 de marzo del 2021. Se trata de una exposición compuesta por una serie de cuadros de gran formato, dos instalaciones con impresiones sobre textil, tres libros intervenidos, y dos piezas videográficas. Éstas últimas obras de imagen en movimiento serán las que analizaremos en mayor profundidad en el presente artículo desde una perspectiva teórica y formal, aunque estableceremos puentes y relaciones, inevitablemente, con el resto de obras de la exposición para su mayor comprensión, así como con otros referentes artísticos.

Todo el proyecto se asienta sobre el concepto de visualidad, no tanto, o no sólo, como un discurso de emancipación y progreso, sino también como un instrumento de poder, y herramienta legitimadora de las políticas de dominación y desigualdad, estableciendo un posicionamiento crítico que haga desarticular, o al menos re-pensar y cuestionar esta arma de doble filo. Para ello, en la exposición se establece un diálogo de contraste entre los diferentes medios plásticos que conforman el proyecto, sobre todo, entre la serie de cuadros y las dos piezas videográficas.



Figura 1. Fotografía del proyecto expositivo *The act of seeing with no eyes* en la Galería Punto, Valencia (España).



Figura 2. Fotografía del proyecto expositivo *The act of seeing with no eyes* en la Galería Punto, Valencia (España).

Por una parte, la serie de cuadros, parten de la apropiación de un catálogo que compila los tres foto-libros editados por Ernts Jünger sobre la I Guerra Mundial, en el que el filósofo alemán hace una relación entre los avances técnicos para la producción y reproducción de imágenes, con los avances en la ingeniería bélica. En definitiva, como las cámaras y otros dispositivos de visión fueron partícipes y decisivos en el conflicto bélico, siendo ambos “instrumentos de la consciencia técnica” (Sánchez Durá, 2002, p.23). En esta serie pictórica son protagonistas las imágenes aéreas, decisivas en el desarrollo del conflicto bélico, al ser la primera guerra en la que se utilizaron este tipo de imágenes para la estrategia militar, implicando no sólo un gran avance para posteriores contiendas, sino un gran cambio de paradigma en el universo visual, y nuestra manera de entender el mundo. Como apuntaba Jünger en sus foto-libros,

(...) armas y cámaras son instrumentos de "especial exactitud", cosa que no les exime de ser progresivamente "abstractas", como muestra la fotografía aérea reduce el paisaje a un esquema geométrico, o el desarrollo de la artillería que, haciendo indistinto el terreno, lo barre, lo remueve y lo unifica paisajísticamente (Sánchez Durá, 2002, p.23),

tal y como vemos en las diferentes imágenes que conforman los cuadros.

Por otra parte, las dos piezas videográficas están compuestas por videos apropiados de la biblioteca digital Internet Archive, cuyo material es de dominio público. En ellas vemos también registros aéreos, aunque en este caso se trataría de imágenes captadas por drones del FBI en las manifestaciones del Black Live Matters del 2015 en EEUU, que se yuxtaponen con videos de diferentes test de psicología de la visión e ilusiones ópticas, un reportaje televisivo de los años sesenta que relaciona la percepción visual y las dificultades en el aprendizaje en niños, así como un video experimental de 1939 sobre una neurosis a un perro.

El diálogo que se genera entre ambos medios - las dos piezas de video, y la serie de cuadros - va más allá de las implicaciones teóricas (que analizaremos en mayor profundidad en el siguiente capítulo), también se establecen puentes formales mediante el recurso del montaje, o collage, cuya utilización para componer todas las obras de la exposición ha supuesto toda una herramienta dialéctica que nos ha ayudado a generar fuertes contrastes discursivos.

En el primer video, de título homónimo al proyecto, y con una duración de 3'14", vemos la relación que generan las imágenes de uno de los videos de las manifestaciones del *Black Live Matters* con el reportaje televisivo sobre la percepción visual en niños y las dificultades que tienen en el aprendizaje. En la pieza entran en colisión las formas abstractas de la ciudad desde lo alto - en muchas ocasiones con visión nocturna, o infrarroja-, grupos de personas de tamaño diminuto recorriendo las calles, los dibujos geométricos que conforman las carreteras y los bloques de edificios, parques, los fallos de la cámara generados por el ruido digital..., etc; con las imágenes del documental: un grupo de niños en un aula haciendo ejercicios relacionados con el aprendizaje de la escritura, la lectura, o el dibujo. El audio de la pieza es un fragmento de este documental en el que escuchamos al narrador explicando las dificultades que tienen ciertos niños en el aprendizaje a causa de problemas con la percepción visual:

Esta percepción visual no se refiere a la vista, la imagen se centra en la retina del ojo, si no a la interpretación del cerebro de los estímulos visuales entrantes. Un niño puede tener una vista perfecta y una inteligencia excelente y, sin embargo, su percepción de las formas y los objetos y sus posiciones puede estar distorsionada (...) Los niños que fracasan en aprender, que se retiran, hacen payasadas o pelean tienen discapacidades de la percepción visual. (Churchill Films, 1966).



Figura 3. Captura del video *The act of seeing with no eyes*

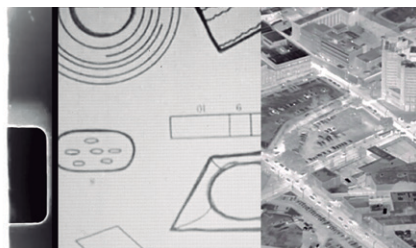


Figura 4. Captura del video *The act of seeing with no eyes*

Por otro lado, en el segundo video, también con título homónimo, y cuya duración es de 2'30", vemos imágenes similares de los drones en las manifestaciones, junto a un video de ilusiones ópticas, en el que se intercalan diferentes tests de percepción visual como puntos moviéndose hacia otras posiciones del plano a diferentes velocidades, o líneas con la misma longitud pero que aparentan medidas distintas, con la neurosis a un perro, y la imagen de unos ojos de mujer que parece estar atenta a todo lo que ocurre "delante" de ella. En esta ocasión, el audio de esta pieza es el sonido ambiental del video de la neurosis del perro. Un sonido repetitivo y mecánico causado por la reproducción del celuloide, y que en cierta ocasión se acompaña, recordando al sonido de un latido.

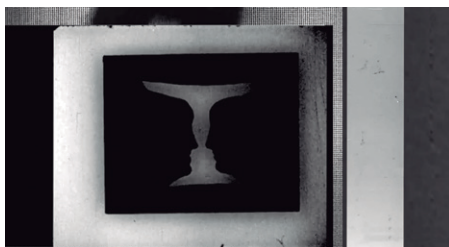


Figura 5. Captura del video *The act of seeing with no eyes*



Figura 6. Captura del vídeo *The act of seeing with no eyes*

## Una visibilidad agónica

Atendiendo a la descripción de los vídeos apropiados que conforman las dos piezas audiovisuales del proyecto, y teniendo en cuenta también la serie de cuadros, podemos advertir que la intencionalidad de haber escogido el material con el que hemos trabajado para la exposición, es la de señalar y confrontar la utilización de las imágenes y los diferentes dispositivos de visión y producción visual como herramientas cognitivas que nos acercan al conocimiento y al saber - las capacidades en el desarrollo educativo en los niños, como aparece en el reportaje sobre la percepción visual - pero también como artefactos disciplinarios y casi punitivos - las imágenes aéreas por los drones del FBI -.

En este sentido, las piezas videográficas se alinean en una tradición argumentativa y teórica relacionada con un cierto descrédito o desconfianza hacia las imágenes, que se ha hecho mucho más notable en los últimos años con el avance imparable del desarrollo técnico, y los métodos de producción masivos que las generan, hasta el punto de cuestionarnos, al igual que hizo muy pertinentemente el filósofo Didi-Huberman en el prólogo del libro de Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, “¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa en la destrucción de los seres humanos?” (Didi-huberman, 2013). Y aunque la pregunta que se plantea el filósofo francés pudiera parecer un tanto exagerada o exaltada, de alguna manera, los procesos de la visibilidad siempre han estado vinculados con la parte más disciplinaria y punitiva, legitimando ciertos mecanismos de control. De hecho, el origen del término visibilidad aparece en 1840, acuñado por el historiador Thomas Carlyle para definir a un Héroe de guerra “capaz de visualizar la totalidad de la historia con el fin de sostener y dar continuidad a la autoridad autocrática” (Mirzoeff, 2011, p.3), es decir, y tal y como lo explica Sergio Martínez Luna en su ensayo *Cultura visual, la pregunta por la imagen*, se trataría de:

un líder militar moderno capaz de visualizar el campo de batalla desde la detentación de una mirada privilegiada, elevada por encima de los detalles, los documentos y las informaciones parciales, a los que es capaz de articular, dar consistencia y sentido (Martínez, 2019, p.85).

Esto es algo que ha analizado exhaustivamente el teórico Nicholas Mirzoeff en su ensayo *The Right to look. A counterhistory of visibility*, en el que ejemplifica los diferentes escenarios de visibilidad a lo largo de la historia en el que aparece la figura de este “héroe” privilegiado capaz de vislumbrar la totalidad del contexto de batalla para poder seguir legitimando su autoridad, inculcando además una lectura belicista de la Historia. El primero de estos escenarios que el autor analiza serían las diferentes plantaciones con esclavos, donde se ejercía el control directo reforzado con el castigo físico, siguiendo por el periodo de expansión colonial, continuando por los conflictos bélicos del siglo XX, hasta llegar a la contemporaneidad, en los que los procesos de visibilidad se complejizan a causa de los avances tecnológicos. En el libro el autor, recupera la definición clásica de visibilidad de Carlyle para recordar que no se trata únicamente de un término que abarca las producciones visuales con las que convivimos día a día, los fenómenos que éstas producen, o los aparatos de visión que abundan en nuestra sociedad. Se trata, también, del dispositivo - o dispositivos - que engloba las dinámicas por las que existen y dominan unos imaginarios por encima de otros, así como las ideologías que generan ciertas “realidades” y no otras. En palabras de Foucault, sería el proceso por el cual el poder genera y legitima los discursos de verdad, originando un “reparto de lo sensible” en el que se visibilizan y normalizan determinadas prácticas, imaginarios o subjetividades, al tiempo que se invisibilizan otras (Rancière, 1998, p.17).

No hay duda de las similitudes que comparte la figura del Héroe de guerra de Carlyle, con el diseño arquitectónico del panóptico ideado por Jeremy Bentham en 1791, situando en ambos casos la figura de un vigilante privilegiado que es capaz de observar aquello que se encuentra a su alcance sin ser visto. En el caso de Bentham, en plena revolución industrial, diseñó el establecimiento de vigilancia por excelencia, un edificio circular de cuyo centro se podía vigilar todas las partes de la construcción. La idea la tuvo después de visitar a su hermano en Crimea, el cual estaba sufriendo las insubordinaciones continuas de sus trabajadores. El planteamiento principal que hacía del panóptico un diseño eficaz era la permanente sensación de los prisioneros de estar siendo vigilados únicamente por la presencia de la torre central. El filósofo inglés enseguida se dio cuenta del potencial que podía tener este tipo de establecimientos aplicándolo a otro tipo de instituciones como fábricas, escuelas, hospitales, y por supuesto, prisiones, aunque, por suerte o por desgracia, nunca lo pudo materializar.

De alguna manera, este paradigma visual construido a través de los ojos privilegiados de un líder, de alguien que se sitúa por encima de los demás para legitimar su dominio, tiene mucho que ver con la tesis principal de Erwin Panofsky sobre la perspectiva lineal, en la que también a través del punto de vista de un único espectador se plantea un sistema de representación asumido como objetivo y científico, naturalizándolo y dándolo por sentado, obviando que como cualquier representación se basa en ciertas abstracciones y

convenciones. Pero la perspectiva lineal no sólo planteó las bases para poder representar aquello que vemos en un plano bidimensional de un modo natural, o más parecido a nuestra percepción, también se constituyó como una forma simbólica por la cual entendemos el mundo aún a día de hoy. La perspectiva lineal del renacimiento forma parte de esa visualidad de la que habla Mirzoeff en su ensayo en tanto que configura un imaginario que posibilitó el dominio occidental no sólo en términos artísticos o culturales, también la concepción espacio-temporal, introduciendo la idea lineal y progresiva del tiempo. Como bien apunta Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla*:

En estas pinturas la perspectiva lineal se convierte en una matriz de propaganda racial y religiosa, así como de las atrocidades que guardan con ella una relación estrecha. Esta visión del mundo denominada científica, ayudó a establecer los estándares que marcan ciertos pueblos como "otros", legitimando así que fueran conquistados o dominados (...) Por otro lado, la perspectiva lineal también porta la semilla de su propia destrucción. Su atractivo científico y su actitud objetivista impusieron una representación que se afirmaba como universal, un vínculo con la veracidad que socavó las visiones del mundo particularistas. Se convirtió así en un rehén de la verdad que con tanta seguridad proclamaba (Steyerl, 2012, p. 21).

Tal y como señala la artista y teórica alemana, estas herramientas de la visualidad generan una nueva normalidad visual por las que entendemos el mundo, al tiempo que reinventan simbólicamente el sujeto que mira, y el que es mirado.

Este paradigma visual de relación panóptica entre los sujetos ha cambiado poco a poco a medida que fuimos incorporando nuevos aparatos que hacían de nuestra visión algo mecánico, móvil, y que podía llegar donde el ojo era incapaz. Con las cámaras fotográficas y posteriormente con las nuevas tecnologías, la máxima del vigilante "invisible" se ha llevado a la eficiencia extrema en la contemporaneidad, permitiendo nuevos sistemas de vigilancia autónomos, y actualizando la figura de ese Héroe que con su posición privilegiada podía imponer su autoridad. A día de hoy podríamos decir que todos nosotros encarnamos esa figura directa o indirectamente, y de forma más consciente o inconsciente mediante las redes sociales, los móviles, el rastreo por GPS haciéndonos partícipes de una vigilancia y una visualidad más omnipresente, intrusiva, y global. Tal y como apunta Bauman en *Vigilancia líquida* "la visibilidad se convierte en una trampa, pero una trampa que también nosotros ayudamos a construir" (Bauman, 2013, p.62). Según Bauman lo verdaderamente destacable de este progreso tecnológico es la "imparable liberación de nuestras acciones de sus limitaciones morales a causa del distanciamiento, la teledirección y la automatización de éstas" (Bauman, 2013, p.94). No cabe duda, lo más sencillo para "librarnos" de las pocas limitaciones morales de las que habla Bauman es, como bien señala, dejar a las propias tecnologías de visión y vigilancia tomar sus "propias decisiones" basadas en

la automatización, reconocimientos faciales, análisis de datos y demás instrucciones algorítmicas, que hacen ahora de la visibilidad un "monstruo sin cabeza". Este fenómeno ha sido ampliamente analizado por el filósofo Paul Virilio, al que él llama "visiónica", una disciplina técnica capaz de obtener e interpretar imágenes sin que haya una persona tras la cámara, lo que supone la desaparición total de la subjetividad visual, y el surgimiento de una industrialización de la visión, cuyas consecuencias relaciona con la "cuestión filosófica de ese desdoblamiento del punto de vista, esa división de la percepción del entorno entre lo animado, el sujeto vivo, y lo inanimado, el objeto, y la máquina de visión" (Virilio, 1989, p.77-78). También, el realizador Harun Farocki, uno de los referentes que más nos ha influido a la hora de abordar el proyecto, ha tratado este tema en multitud de textos y filmes. En la trilogía *Eye/Machine* (2001-2004), por ejemplo, el cineasta se apropia de las imágenes televisadas de la Guerra del Golfo, de cámaras de videovigilancia, o de diferentes tipos de simuladores visuales, con el fin de cuestionar la idea de emancipación y progreso que pareciera haber detrás de los avances técnicos que permiten este tipo de registros. Se trata, del mismo modo que apuntaba Virilio en otros términos, de un material visual muy concreto denominado por el propio Farocki como imágenes operativas, cuya única función principal sería la de realizar una operación técnica concreta, y no la de representar, o generar un mero registro de la realidad.

El título del proyecto, *The act of seeing with no eyes*, hace referencia a esta visión sin mirada, y operativa, que parece imperar la visualidad contemporánea, y que se manifiesta con los vídeos apropiados de las cámaras de los drones en las manifestaciones del *Black Lives Matters* del 2015 en diferentes ciudades estadounidenses. En las imágenes vemos claramente una mirada técnica e instrumental arrojada a los manifestantes, con unos efectos (como el de los infrarrojos, la visión nocturna, o la misma imagen aérea) que remiten al imaginario militarista, transformando la población civil en un objeto bélico más. Las imágenes aéreas que vemos a lo largo de todo el proyecto expositivo, tanto en los cuadros como en las dos piezas de vídeos, nos permiten reflexionar sobre la evolución histórica en los cambios que se han ido sucediendo en el campo de la visualidad, los cuales constatan que la prioridad principal de los mecanismos de poder sigue siendo imposibilitar a los individuos escapar de las tecnologías de visión y vigilancia, así como advertir que, al igual que señaló Jünger, las máquinas de visión siguen siendo máquinas de guerra.

Por otra parte, el resto de imágenes de las piezas videográficas del proyecto sobre la percepción visual y las dificultades en el aprendizaje en niños, así como los tests ópticos, bien podrían parecernos, como apuntábamos antes, que abordan el tema de la visualidad en tanto que herramienta cognitiva que nos posibilita también acercarnos al conocimiento y al saber, no obstante, la confrontación y el diálogo directo con las imágenes aéreas de vigilancia, así como el tono arcaico de la voz en *off* de las imágenes y las pistas en el título del proyecto, hace que nos lo cuestionemos.

Más bien pareciera advertirnos de la incapacidad real que tenemos hoy en día de interpretar, analizar y cuestionar las imágenes, al igual que les ocurre a los niños que aparecen en el reportaje.

## Montaje y re-materialización de las imágenes.

Formalmente el proyecto se asienta sobre la idea de montaje. Las piezas videográficas, al igual que la serie de cuadros, están compuestas plano a plano, como si de un collage se tratara. El material con el que se conforman los videos se recorta, se amplía, cambia de escala o es girado 180°, se superpone ocultando en ciertas ocasiones el extracto del video que estamos viendo, o se reserva únicamente un pequeño margen de cada imagen, evidenciando la yuxtaposición de los videos de tal forma que las imágenes dialogan entre sí de un modo muy plástico, pero también de una manera muy dialéctica.

El collage se presenta entonces, no sólo como una herramienta compositiva, sino también como un método de deconstrucción y construcción que actúa de manera simultánea sobre el material apropiado, dándonos la posibilidad de poder re-significarlo mediante una interpretación nueva que surge gracias a la confrontación directa con el resto de imágenes. De esta forma el montaje no se utiliza de un modo lineal donde las imágenes se van interrelacionando gracias a la sucesión temporal de éstas, sino que, en la mayor parte de planos, éstas se encuentran de un modo simultáneo.

De alguna manera, este modo de componer donde aparecen dos imágenes principales en paralelo podría recordarnos al denominado montaje blando de algunas de las películas de Harun Farocki, como *Interface* (1995) o la trilogía de *Eye/Machine* (2001-2004), en las que el cineasta estructura el montaje en dos pantallas, o dos proyecciones paralelas en caso de presentarlas como una instalación en un espacio expositivo. Como él mismo escribe, en la proyección doble “hay sucesión y simultaneidad, el vínculo de una imagen con la siguiente y con la de al lado. Un vínculo con lo previo y lo simultáneo” (Farocki, 2013, p.111). Tal y como comenta el investigador Claudio Celis Bueno, “el montaje blando permite avanzar en el análisis de las imágenes operativas y de la diferencia entre el régimen de la imagen y el de la visualidad” (Celis Bueno, 2016, p. 105), siendo este uno de los objetos fundamentales que queremos alcanzar en nuestro proyecto.

Salvando las distancias con el trabajo del director alemán, ya que, si bien es cierto que sus obras las podemos encuadrar cerca del cine ensayo por sus características, nuestros videos remiten a un modo de trabajar más plástico, o experimental, guiados por procesos intuitivos en el montaje y composición de los planos, y no tan basados en un guion ensayístico, aunque las reflexiones y temas sugeridos puedan ser similares. Teniendo esto en cuenta, y centrándonos en los aspectos formales, nos encontraríamos en sintonía con otros creadores que también utilizan la

imagen en movimiento como una herramienta que les permite experimentar de un modo más plástico y no tan narrativo. Hablaríamos, por ejemplo, de Stefanie Weberhofer, que, aunque trabaja con celuloide, utiliza en su trabajo muchos de los recursos que nosotros hemos empleado a la hora de abordar nuestros videos. En su película *Kopierwerk* (2019) destacan la apropiación de archivos, las superposiciones, la refilmación de películas, textos inconclusos, el recorte, los ruidos y texturas... etc, para hablarnos, de un modo casi abstracto con un juego de textos e imágenes, de la remodelación radical de la industria cinematográfica y su imaginario colectivo.

Otro de los aspectos formales que caracterizan las dos piezas videográficas que estamos analizando, sería la trama digital que recorre y que está presente en la mayoría de las imágenes que conforman los videos. Esto es debido a un proceso de re-materialización del material visual que hemos utilizado en el que los videos son re-grabados directamente de la pantalla del ordenador con una cámara digital doméstica mientras se están reproduciendo, siendo éste el método principal con el que nos apropiamos de las imágenes, y no mediante la descarga del archivo. Esto nos permite conseguir una *segunda piel* del material apropiado, resaltando su carácter digital con los pequeños píxeles y puntos que conforman las imágenes, y remitiendo a lo que Hito Steyerl define como imagen pobre,

una copia en movimiento, con una calidad y resolución subestándar (...) deteriorada al ser acelerada, el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución (Steyerl, 2012, p.33).

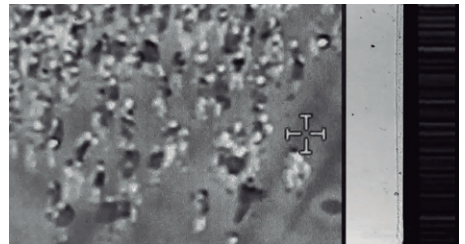


Figura 7. Captura del video *The act of seeing with no eyes*

Esta re-materialización, la nueva grabación, también nos da la posibilidad de re-componer los videos haciendo *zooms* a la pantalla, abstrayendo las imágenes - tal y como vemos en los videos de las imágenes aéreas, donde los manifestantes se convierten en una masa homogénea, borrosa, casi identificable por la mirilla que los está apuntando -, o también hacer *juegos* con las velocidades, saltos en la línea de reproducción. Se trataría, en definitiva, de hacer un pre-montaje mientras se re-graban y re-materializan los archivos de los videos apropiados.



## Conclusiones

### Pensar una nueva visualidad

Tal y como comentábamos antes, la utilización del montaje y los recursos formales utilizados, no sólo nos han servido como una herramienta compositiva, sino también como un elemento clave en las relaciones dialécticas que se han generado entre las imágenes apropiadas.

De algún modo, se ha intentado generar a lo largo de todo el proyecto, y en concreto en los vídeos que hemos analizado, una suerte de arqueología visual mediante el montaje poniendo fragmentos de un material heterogéneo, y de contextos y tiempos diferentes con el fin de crear contrastes y diálogos entre las imágenes. Los saltos temporales, los choques y confrontaciones no son otra cosa que una interrogación, un cuestionamiento a ciertos imperativos visuales, dispositivos, y mecanismos que hemos normalizado, y que siguen formando parte de ese relato del "Héroe" de Carlyle privilegiado, capaz de *ver* más allá de lo que puede nuestra visión, y que, paradójicamente, está más *ciego* que nunca; un cuestionamiento a esa *mirada* técnica vigilante que monitoriza nuestros pasos, y nos enseña qué y cómo tenemos que *percibir* y entender aquello que nos rodea.

Mediante el distanciamiento que permite la apropiación de un material visual alejado de nuestro tiempo, en contraste con imágenes contemporáneas, que nos *tocan* e interpelan de un modo más directo, podemos arrojar una mirada crítica sobre esa historia contada a través del relato belicista que hay detrás de la visualidad planteada por Carlyle. En el ensayo *Cuando las imágenes toman posición*, en el que el filósofo Didi-Huberman analiza la obra más visual de Bertolt Brecht, habla de lo que el poeta alemán denominó como un "arte de la historización",

un arte que rompe la continuidad de las narraciones, extrae de ellas diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente "críptico" de toda historicidad. Distancias en saber manipular el material visual y narrativo como un *montaje de citas* que hacen referencia a la historia real (Didi-Huberman, 2013, p.62).

Es esta "ruptura de la continuidad" la que se ha propuesto a lo largo de todo el proyecto, no sólo en los vídeos que hemos analizado, sino también en la serie pictórica, y en las instalaciones que han conformado en su totalidad la exposición. Una ruptura que se ha planteado dualmente, desde los saltos y los contrastes temporales entre el material apropiado, y de un modo literal, mediante la fragmentación de dicho material, y que gracias al montaje, la yuxtaposición y acumulación, nos permite ser conscientes y cuestionar

los sistemas de representación hegemónicos, y los dispositivos que los hacen posibles.

Repensar nuestra visualidad, es, por tanto, repensar el relato del que formamos parte, es tener la posibilidad de "esbozar la historia a contrapelo" (Didi-Huberman, 2012, p. 33), como acuñó Benjamin, o ser capaces de construir esa contra-memoria de la que hablaba Foucault.

## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt; Lyod, David. 2013. Vigilancia líquida. Buenos Aires: Paidós.
- Bentham, Jeremy. 2011. Panóptico. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Celis Bueno, Claudio. 2016. "Imágenes operativas y montaje blando: historicidad de la función social de la imagen en la obra de Harun Farocki" en AISTHESIS, nº 60: 91-109.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. 2014. Reconocer y perseguir de Harun Farocki: el dominio de la imagen operativa. En Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Cortés, José Miguel. 2010. La ciudad cautiva: control y vigilancia en el espacio urbano. Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. Arde la imagen. Oaxaca: Ediciones Ve S.A.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. Cuando las imágenes toman posición. Madrid: A. Machado Libros.
- Farocky, Harun. 2013. Desconfiar de las imágenes. Argentina: La Caja Negra editora
- García, Luis. 2017. "La comunidad en montaje: George Didi-Huberman y la política de las imágenes" en AISTHESIS, nº 61: 93-117.
- Guardiola, Ingrid. 2019. El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz. Barcelona: Arcadia
- Hernández, Miguel. 2012. Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano). Murcia: Micromegas
- Martínez Luna, Sergio. 2019. Cultura visual, la pregunta por la imagen. Vitoria-Gasteiz: Sans Solei Ediciones
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. The right to look. A counterhistory of visuality. Durham: Duke University Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. "El derecho a mirar" en IC Revista Científica de Información y comunicación nº13: 29-65.
- Panofsky, Erwin. 2018. La perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Planeta.
- Racière, Jacques. 1998. Dix thèses sur la politique, Aux bords du politique. Paris: Gallimard.
- Sánchez, Nicolás. (2002). Ernts Jünger. Guerra, técnica y fotografía. Valencia: Universitat de València.
- Steyerl, Hito. 2018. Los condenados de la pantalla. Argentina: La Caja Negra editora
- Virilio, Paul. 1989. La máquina de visión. Madrid: Cátedra.
- Virilio, Paul. 2012. La administración del miedo. Madrid: Pasos Perdidos Barataria

Ayuda Predoctoral Conselleria (ACIF/2019/010) con cofinanciación del Fondo Social Europeo



Fondo Social Europeo

El FSE invierte en tu futuro



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA