

THE RANDOM SERIES

MIGUEL ANGEL TORNERO

A VECES NI LAS

CARLOS FERNANDEZ-PELLO

IMÁGENES COINCIDEN

1. Nota sobre el texto: a continuación se reproducen dos extractos diferentes que al mismo tiempo son cercanos. Uno pertenece al libro *The Random Series* y otro a partes de una tesis inédita. El lector puede elegir entre leer ambos como un único texto corrido o leer uno y otro siguiendo el código de color de las páginas y atendiendo a la diferencia tipográfica. El objetivo de este experimento, a la manera de las imágenes de Tornero o análogo a los proyectos disparatados de la Gran Academia de Lagado, ha sido propiciar el montaje aleatorio del sentido; ver por medio de qué convenciones sintácticas se entrelazan los textos y cómo se produce el significado a partir de sus formas. Pensar que

La Gran Academia es el nombre de un instituto de investigación ficticio situado en Lagado, capital de Balnibarbi, destino de uno de los famosos viajes del capitán y cirujano Lemuel Gulliver. Balnibarbi es una nación curiosa, gobernada desde la isla flotante de Laputa por una serie de nobles que jamás bajan a tierra y sumida en una profunda miseria sólo interrumpida por peores hambrunas. La función de esta Gran Academia, fundada por el rey para el beneficio de las gentes, sería el desarrollo de proyectos artísticos y científicos, a cada cual más absurdo e imposible, llamados a sacar a la nación de su pobreza material e intelectual.

2. Algunos de estos filósofos y artistas andan ocupados tratando de transmutar el hielo en pólvora, de sintetizar los rayos de sol a partir de un pepino, construir casas empezando por el tejado, transformar las heces en comida, usar a los cerdos como yunta para el arado, sustituir la seda por la tela de araña, cambiar el curso del sol y la luna o buscando como pintar a ciegas a partir de la textura y el olor de los colores. Otros se afanan en el ala del

buscar trampas para capturar lo invisible; como a los poetas, les gustaría forzarlo a revelar alguno de sus secretos. Tienen la esperanza de que deje un rastro en su obra, un destello de su silencio. En mi opinión no es ninguna coincidencia que estos artistas, tanto como los poetas, se expresen ambos por medio de lo que comúnmente llamamos imágenes. Tanto en el terreno del discurso y la pintura, sólo las imágenes - esto es, un modo aproximado, ficcional y metafórico de expresión - pueden de alguna manera satisfacer una ambición tan compleja como la de dar forma a lo intangible. Este particular tipo de imagen se encuentra en el mismo corazón de lo fantástico, a caballo entre lo que en otras ocasiones he definido como imágenes infinitas e imágenes impedidas. Las imágenes infinitas son aquellas que son incoherentes por naturaleza, rechazando todo significado. Las imágenes impedidas sin embargo traducen a símbolos textos específicos que con el diccionario adecuado podemos recomponer, término a término, con un discurso equivalente; estas imágenes cerradas son por tanto misteriosas por

accidente, sea porque su clave se ha perdido o porque se ha vuelto indiferente¹.

3B. Sobre el arte, sobre las artes visuales, decía Hans Belting en una entrevista reciente que es una etapa de la historia de las imágenes iniciada en el renacimiento que probablemente haya llegado a su fin. En cualquiera de los dos casos, arte o conocimiento, no cabe duda de que gran parte de la producción estética se ha desplazado a otros lugares. No quiero decir con esto que no haya obras del arte que sean producciones estéticas notables, pero el número de excepciones va en descenso y nos conduce a creer justo lo que ese régimen del arte visual ha querido creer desde hace cinco siglos: que el arte es escaso y lo poco que hay es “muy importante”. Como artista, es duro reconocer que hemos perdido parte de nuestro tiempo defendiendo una macana que da de comer a hienas raquíticas y divierte a cuatro gatos privilegiados; caer en la cuenta de que nos hemos formado en defender cierta estafa frente a familia y amigos en pos de performar públicamente

nuestro recién adquirido expertise profesional. En ese sentido no somos distintos de cualquier tenócrata que hace valer el prestigio educativo y profesional por encima de la práctica o la experiencia. Mejor que hable el capital invertido a que hable el sentido común.

4B. Sobre estas y otras cuestiones tuve una agradable conversación con Miguel Ángel Tornero en una terraza de Tirso de Molina. Al parecer hay un creciente mercado del fotolibro que está generando cierta esperanza para los fotógrafos, no tanto a un nivel económico – ya se sabe que ahí la cosa siempre aprieta – pero si en el trato, en la pasión del aficionado y en el interés que suscita la obra cuando esta puede adquirirse a un precio lorem ipsum quam ultrices ligula justo eu eget fringilla arcu inthegeer. Commodo donec curabitur fusce feugiat ipsum proin the cursus eros, id congue posuere felis facilisis potenti massa arcu consequat conubia facilisis inceptos pulvinar curandom bitur gravida quam turpis donec. Platea nisi random scelerisque

cubilia euismod enim interdum, quis odio eget mi iaculis nisl neque augue platea, ac tortor aliquam congue taciti, accumsan per id nibh conseriescetur, diam bibendum series quis diam. Cubilia arcu consequat interdum, scelerisque ipsum.

5B. Contra este fondo de un sinsentido organizado, con frecuencia resaltan detalles y elementos menos arbitrarios que por contra sí tienen cierta coherencia, como si ésta hubiera estado oculta. Estas señales dispersas restablecen en las imágenes infinitas la posibilidad de albergar un mensaje lejano: a estas imágenes he decidido llamarlas análogas o analógicas. Esto se debe a que su valor (si es que tienen alguno), o al menos su eficacia, reside en una red de concordancias y exclusiones, de interferencias múltiples, de afinidades entre un nivel y otro y que en nuestro imperio de la alegoría, vienen a reemplazar a la luz fría del conocimiento analítico.

6B. No creo que Miguel Angel Tornero se haya interesado por las diatribas propias del

“estudio especulativo”, diseñando curiosas y complejas permutaciones del lenguaje y la matemática, en cualquiera de los dos casos sin demasiado éxito.

7. Hacia el final de su visita, Gulliver encuentra en la escuela de lingüística quizá el experimento más interesante de cuantos llenan las numerosas salas de la institución: en un intento por facilitar la comunicación y reducir el costo del lenguaje entre los embajadores de los países vecinos, una serie de proyectistas andan pergeñando cómo elaborar un lenguaje hecho de objetos. Además de por la economía y por la brevedad que supondría el invento, la invención de este lenguaje estaría justificada también por motivos de salud, pues resulta evidente para ellos que “cada palabra que hablamos supone, en cierto grado, una disminución de nuestros pulmones por corrosión” y por lo tanto, “contribuye a acortarnos la vida”. La apreciación, curiosa por cierta, nos pone tras la pista de un verbo que es asunto corporal. Que es material tabú y cosa nociva para la dimensión física del ser vivo. Para estos

proyectistas la palabra es equivalente a un antiguo humor caústico o una fatalidad gaseosa que degrada la salud de los habitantes. Al fin y al cabo, una substancia tóxica. Gulliver hace notar que la medida no ha llegado a prosperar socialmente y que de hecho cuenta con la oposición de “las mujeres” quienes, “en consorcio con el vulgo y los ignorantes”, se han rebelado contra la tiranía del progreso científico de la academia y reclaman la “libertad de hablar con la lengua, al modo de sus antepasados”. Reivindicaciones a las que los filósofos proyectistas de la Gran Academia, como acostumbran las élites, han decidido hacer caso omiso:

8. “[...] muchos de los más sabios y eruditos se adhirieron al nuevo método de expresarse por medio de cosas: lo que presenta como único inconveniente el de que cuando un hombre se ocupa en grandes y diversos asuntos se ve obligado, en proporción, a llevar a espaldas un gran talego de cosas, a menos que pueda pagar uno o dos robustos criados que le asistan. Yo he visto muchas veces a dos de

estos sabios, casi abrumados por el peso de sus fardos, como van nuestros buhoneros, encontrarse en la calle, echar la carga a tierra, abrir los talegos y conversar durante una hora; y luego, meter los utensilios, ayudarse mutuamente a reasumir la carga y despedirse.”

10. Hito Steyerl ha remitido precisamente a este pasaje de Gulliver como aquel que permite establecer, sin exageración, que los lenguajes documentales están hoy muy próximos a la idea de este lenguaje de cosas. Un lenguaje al que no son extrañas las imágenes de Tornero. Para Steyerl la imagen documental constituye hoy un “lenguaje transnacional de la práctica” que “anticipa formas alternativas de composición social”, alineándose así con las tesis de Dziga Vertov, quien siempre vio el documental como forma de crear comunidad por medio de la conexión óptica.
11. Esta performatividad de la imagen global crea esferas de lo público que son transversales y hasta cierto punto tangibles que, sin embargo no por globales son fácilmente inteligibles

sino que crean alteridad al oponer cierta resistencia a la lectura. En cierto sentido este tipo de imágenes recuperan la ficción de J. Swift como un proyecto que no sólo es realizable a futuro sino como un idioma visual que ya tiene lugar desde hace casi un siglo, pervirtiendo lo que podríamos llamar la lengua oficial del régimen estético. Un tipo de “lenguaje de la práctica” que no reniega de la realidad globalizada y de los medios de información, pero cuyo mensaje está arrancado de esa pureza verdadera y se recrea en la contradicción y la degradación de su efecto de realidad: crea oportunidades de alteridad a partir del lenguaje visual de lo que es hegemónico.

12. La Gran Academia de Lagado es a menudo descrita como una parodia del autor a la Royal Society, al conocimiento científico de la época y a la fe ciega en el progreso tecnológico. Sin embargo en el caso de este lenguaje de cosas, dos hechos parecen desviarse hoy de esa tradición crítica con la ciencia y devolvernos a la posibilidad real de desarrollar una lengua de imágenes, que no

algoritmo, o que haya asignado un sentido a sus imágenes. Esto equivaldría a decir que se ha contentado con disfrazarlas de una intención, clara y transparente. Pero, aún menos probable, es que compusiera sus sonetos visuales al azar, *at random*, tratando de evitar que tengan sentido, impidiendo que caigan en la desgracia de ser comprensibles. Yo mismo estuve jugando con la función ‘panorama’ de *Photoshop* y, en cuanto uno intuye la manera que tiene de funcionar el algoritmo, no se puede evitar la tentación de forzarlo hacia formas conocidas; de presentir cómo va a leer la máquina el conjunto de bits y ‘ayudarla’ a que lo haga en un determinado sentido. Sospecho que en el caso de Miguel lo que sucede es que éste no tenía del todo claro lo que quería transmitir: que recurrió a un laberinto alegórico, convenciéndose a sí mismo de que los lectores espectadores encontrarían aquello que quisieran encontrar, siempre que se dejaran llevar por esa coherencia subterránea de su red de imágenes desconcertantes. Y lo digo con admiración genuina a esa mundanidad

despreocupada que respiran sus imágenes. Esta por ver si esta coherencia azarosa, random, nos seduce sin conducirnos a nada realmente relevante. Pero incluso entonces, por el mero hecho de ser coherente, de traducir o anunciar cierto orden, de tener un algo, un ritmo, nunca será del todo inútil el perderse entre su maleza. Y es no hay nada mejor para desarrollar nuestra agilidad y sensibilidad que la efervescencia a la que se somete nuestra mente cuando anda detrás de un secreto que le está vedado. ¿Qué podemos esperar del arte, sino este tipo de enriquecimiento?

13B. Las imágenes de la computadora que Tornero ha comisariado fotográficamente ni son un sinsentido absoluto – ni son infinitas – ni están cifrando un mensaje – es decir, tampoco están impedidas. Son la lengua: analogías entre signos y cosas y píxeles que funden dos o tres mapas de bits en uno sólo. Su misterio no está en los elementos fotografiados sino en cómo el programa materializa, le da forma, a la lógica contemporánea del hipervínculo por la que

Gurdjieff se conecta con los hombres-hueco de Daumal; el grupo Parchís con Dragones y Mazmorras; el diseñador de Netscape con el creador de He-Man; Max Ernst con el Double Negative de Michael Heizer. Y consiguen que nadie se escandalice; que semejante papilla visual sea aceptada con normalidad, con un asombro mudo, nada espectacular. Ese es el misterio. Cuando estuve trasteando con la herramienta de panorama, traté de hacer confluír todos los ejemplos que pude encontrar de acantilados rocosos pintados por Ernst – estas rocas las realizaba el pintor mediante la decalcomanía, completándolas más tarde con texturas excrementales que lograban ese efecto surrealista de piedra pómez semi-fundida. Es verdad que Miguel no hace eso, no pinta encima; que el sólo deja la mancha inicial, no insiste sobre ella ni incurre en manierismos – a no ser que entendamos su comisariado de accidentes como añadido pictórico. Pero por esa falta de concordancia, precisamente, resulta pertinente comparar dos procesos que no se parecen : para sentir lo que siente la máquina: para buscar por medio de qué

límites, de qué bordes, de qué colores textuales, se conecta un proceso con el otro.

14B. Olivier de Magny decía de Locus Solus que cada “máquina” de Roussel es un análisis objetivo de analogías imposibles por aplastantes. Meticulosas en su delirante complejidad, estas descripciones-máquina, automatizadas, azarosas, *random*, van generalmente acompañadas de una demostración de cómo funcionan, de una explicación de sus orígenes, de su razón de ser y de las múltiples alusiones que hacen, como por capas, al pasado histórico o legendario. Nos conducen hacia la promesa de (cantando) *un mundo fantástico; lleno de seres extraños; el amo del calabozo; nos dió poderes a todos; tú el bárbaro; tú el arquero; acróbatas, magos; y yo el caballero; dragones y mazmorras; un mundo infernal; se oculta entre las sombras; la fuerza del mal;* (bis). Aunque sentimos que son inteligibles, su significado se aleja según nos aproximamos. Nos abandona, para dejarnos como un viajero varado en el centro de un laberinto de conjeturas, donde éste no

teme al estándar de la realidad institucional sino que lo aprovecha para sí y contra sí.

- 15. Así la imagen, y en concreto la imagen documental, es probablemente el mejor ejemplo de un lenguaje universal dentro del sistema que, pese a su complicidad con el capitalismo global, se resiste a su uniformidad cuando es compartido y diseminado, escapando al lugar común y a la interpretación fija de los *media*: es el lenguaje de la información pero también el lenguaje de su efecto de realidad truncado; de la ficción documentada que es el realismo. Igual que una postal, este lenguaje de imágenes refuerza la historia oficial del monumento al mismo tiempo que es un mensaje personal al dorso, que reescribe y altera la realidad objetiva con un gesto afectivo y subjetivo.**
- 16. Steyerl lo ha expresado de la siguiente manera: “Los modos documentales todavía apelan a los modos institucionales de poder y conocimiento, citando su autoridad, pero el efecto es ahora el de la duda perpetua; una incertidumbre documental, borrosa y agitada,**

que paradójicamente es la imagen más pertinente de nuestro tiempo”

17. En este mismo sentido apuntan tanto Lind como Steyerl cuando dicen que el documental produce “nuevas zonas de enredo entre lo estético y lo ético [...] entre el hecho y la ficción” – a los que Steyerl califica como *factions* o facciones. Con lo que quizá podamos avanzar pensando el documental y la gran academia diagonal a partir de la imagen del “sólido flexible”. El concepto forma parte de los términos propuestos por el prehistoriador Leroi-Gourhan para clasificar los diferentes estados de la materia sólida. En su escala gradual, el sólido flexible ocuparía el lugar más próximo de las materias sólidas al material fluido.

18. Corresponde a los materiales que “son flexibles pero no maleables” como las “pieles, hilos, tejidos y objetos de cestería”, a los que acompañan tres categorías más, a saber, los sólidos estables (piedra, madera), los sólidos semi-plásticos (metales), y los sólidos plásticos (barro, gomas). Para Leroi-Gourhan