

Nota del autor:

Este artículo está realizado conscientemente fuera del formato habitual de la revista *RE-VISIONES*, lo que constituye un elemento fundamental para su correcta comprensión.



David Douglas Duncan conoció a Pablo Picasso por mediación de Robert Capa, en su casa de Cannes, en febrero de 1956. Desde ese momento y hasta que el artista falleció en abril de 1973, Duncan realizó un reportaje fotográfico sin precedentes en aquella época, centrado en un solo artista, y exclusivamente dedicado a su ámbito doméstico. En 17 años, realizó 20.000 fotografías.

Una conocida empresa de revelado online, publicita en la actualidad estar capacitada para revelar dos millones de fotos diarias, al objeto de hacer frente a las necesidades de sus clientes. En cualquier momento podemos rastrear millones de estampas asociadas mediante un buscador cualquiera. Algunos de ellos ofrecen miles de millones de fotos indexadas.

Facebook cuenta con más de 50.000 servidores, donde se incluyen diariamente alrededor de 100 millones de estampas. Se calcula que sus 200 millones de usuarios han subido más de 15 mil millones de fotos. Lo que no es sino una pequeña parte del cómputo total de instantáneas que se realizan a diario en cualquier lugar del mundo.

Como se sabe Facebook no es un libro a secas, tampoco un libro de imágenes, no es un Image-Book ni un Picture-Book: es, literalmente, un libro de caras, de faces, de rostros, de fachadas, de superficies, de aspectos, de *apariencias*.



Fotografía realizada por Isaac Campos en la concentración del 15 M de la Puerta del Sol de Madrid; publicada por el diario "Público" el 19 de mayo de 2011, en la que puede verse a una reportera fotografiando la portada del diario "The Washington Post" del 19 de mayo de 2011, en el que aparece una fotografía de la concentración del 15 M en la Puerta del Sol de Madrid.

## La imagen instalada

*"No se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los desplazamientos" (1)*

1. DELEUZE, G. (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.



Teléfono de realidad aumentada mediante proyección. Sistema *Sixthsense*.

(Se llama realidad aumentada a la combinación de elementos virtuales y físicos que conforman una imagen mixta en tiempo real. Funciona mediante la sobreimpresión de información a través de visualizadores, proyectores, o también tabletas y teléfonos inteligentes)



Proyección de información visual (textos e imágenes) sobre el cristal de las gafas, mediante el dispositivo AIRScouter.

No existe una supuesta “mirada pura”: siempre está inserta en un cuerpo -Hans Belting (2)- forma parte de un “sistema sinestésico” -Susan Buck-Morss (3)- de “medios mixtos” -W. J. T. Mitchel (4)- está sometida a una maraña de miradas involucradas -Hall Foster (5)- a una determinada “génesis social” -Pierre Bourdieu (6)- a un proceso políticamente “connotado”, en tanto en que la mirada siempre es un “acto de ver” -J. L. Brea (7)- un “proceso performativo” -Çetin Saricartal (8).

El acto de ver es una práctica en la que están implicados los cuerpos que miran y son mirados, las tomas de información, sus interpretaciones y su relación con la producción de experiencia, además del patrimonio cultural de imágenes y gestos -en el sentido planteado por Warburg (9)- y el repertorio de actividades y comportamientos que se desarrollan en el proceso de lo que llamamos “mirar” y/o “ver”.

En la actual época de inflación semiótica, en la que la formación social de la sensibilidad se produce en un cruce incesante de simulaciones, transparencias y polisemias, se hace más evidente que nunca la semiotización del campo visual y su funcionamiento múltiple y heterogéneo. Nuestro territorio visual está compuesto de agenciamientos de imágenes que se citan y se construyen en un proceso referencial y de intercambio, sin dirección y sin reposo; un proceso en el que va tejiéndose una cosmología visual fluctuante. Esta interrelación de citas constituye una experiencia, una experiencia vertebral, una experiencia de las transferencias y las referencialidades, que entra a formar parte de la experiencia visual compartida

La tensión entre percepción y sensación de las imágenes genera así una extraordinaria proliferación de relatos por asociación, que comparten diferentes territorios, en una economía desterritorializada de la visión -en el sentido apuntado por Deleuze y Guattari (10).

Aquello que llamamos imágenes se conforman en un pluri-entrecruzamiento: por un lado, el que se produce en la confluencia de la cartografía visual de lo real y de lo imaginario, es decir el del encuentro entre la memoria y el recuerdo propios del cuerpo -Uwe Fleckner (11)- por otro, el que se realiza entre una configuración material de lo visible y otra inmaterial o virtual, y el de sus transiciones imaginarias y sensibles.

Podríamos decir que las imágenes se sustentan en esta maraña de tejidos ensartados en los que, en función de nuestra posición, podemos priorizar o subrayar unos u otros aspectos -la calidad de los hilos, las técnicas del cosido, las sensibilidades del diseño, la palpación de las manos que los han trazado...

2. Belting, H. (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz.

3. Buck-Morss, S. (1993), “Estética y anestesia. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, *La balsa de la Medusa* n° 25.

4. Mitchel, W. J. T. (2005), “No existen medios visuales” en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal.

5. Foster, H. (2008), *Dioses prostéticos*, Madrid, Akal.

A lo que hacen referencia, tanto las posiciones objetivistas de la mirada, (Lacan, J. (2008), *Seminario 11*, Buenos Aires, Paidós: “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis” y la anécdota de la lata de sardinas) como las subjetivistas (Jay, M. (2007), *Ojos abatidos*, Madrid, Akal).

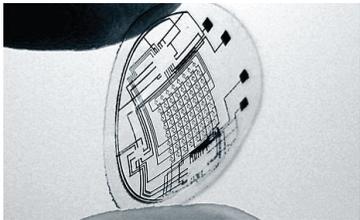
6. Bourdieu, P. (1995), “La génesis social de la mirada”, *Historia y grafía* n° 4, Vol. 2, UIA México.

7. Brea, J. L. (2005): “No hay hechos de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc.” (p. 9).

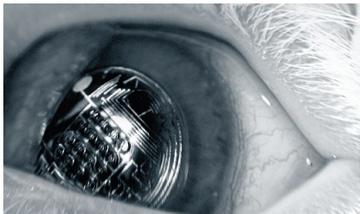


Sistemas HUD-Head-Up Display para incorporar información al parabrisas del coche mediante proyección.

La interrelación de conjuntos de distintas imágenes provenientes de diferentes dispositivos y condiciones, constituyen nuevos agenciamientos imaginarios.



Lentes de contacto para producción de realidad aumentada, creadas por Babak A. Parviz y sus alumnos en la Universidad de Washington. Las lentes han sido realizadas con un único LED que puede ser activado de forma inalámbrica por medio de radiofrecuencia.



Mi cuerpo percibe cuando mira. La acción de ver es una experiencia sensible que incumbe al cuerpo como organismo, como sensación y como emoción y por lo tanto a sus interrelaciones, a sus multiplicidades, a su complejidad

Así que, cuando mira, mi cuerpo percibe. No puedo escindir la mirada de la percepción y de la sensación que la acompaña, tensándola.

La mirada anuda -Jacques Rancière (12)- aquellas figuras que ve, aquellas palabras que oye o lee, aquellos movimientos que tejen la experiencia, con la memoria de otras miradas, de otras formas, con el recuerdo de otras figuras y otras narraciones asociadas, y la experiencia que las acompañaron.

En el mismo acto de lectura de las figuras que miro, de traducción de sus formas, de interpretación de los espacios que incorpora (en el que siento las superficies, las texturas, las profundidades o las escalas), de comprensión de sus posibilidades de acción; en el mismo acto en el que me rozo y me embrollo con los otros, con las cosas, con los acontecimientos que veo, y me pongo en contacto con el recuerdo de mis "inventarios" imaginarios; en ese mismo acto, hay, para mí, una imagen.

O mejor; a este cruce incesante de conocimientos, experiencias, sensaciones y visualidades que acontecen en un cierto escenario y en un contexto determinado, más cercano al orden "modular" de los agenciamientos, que al "molar" de las referencias y las delimitaciones, le llamamos imagen.

\*

En este nuevo orden de los flujos y las intensidades, "¿es posible que podamos seguir hablando de la imagen del mismo modo que si pudiéramos referirla todavía a un sujeto que expresa en la imagen su relación con el mundo?" (13).

Decimos imágenes, es decir, empleamos el mismo término, pero nos referimos a experiencias bien diferentes, a acontecimientos, percepciones y comprensiones bien distintas. Aquella correspondía a las delimitaciones y las representaciones, esta a las transiciones y a los procesos.

Ya ni siquiera tratamos de la misma manera con aquella imagen-representación, aparición, fantasmagoría, expresión psíquica, reproducción, apariencia... con aquella *Imago*, "objeto propio de la psicología" según Lacan (14), que había dado nombre a la primera revista psicoanalítica editada por Sigmund Freud entre 1912 y 1937 (15).

8. Saricartal, Ç. (2005), "Shock, mirada y mimesis: La posibilidad de un enfoque preformativo sobre la visualidad", en *Estudios visuales*, op. cit., p.105.

9. Warburg, A. (2010), *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.  
Didi-Huberman, G. (2009), *La imagen superviviente Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.  
Cf. Warburg, A. (2000), *Der Bilderatlas Mnemosyne* (éd. Martin Warnke), Berlin.

10. Deleuze, G. y Guattari, F. (2006), "Mil mesetas" en *Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

11. Fleckner, U. (1995), *Die Schatzkammern der Mnemosyne*, Dresde.  
"Memoria (Gedächtnis) como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo (Erinnerung) como producción de imágenes propia del cuerpo".

12. Rancière, J. (2008), "El teatro de imágenes", en *Alfredo Jaar, la Política de las Imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, p. 77.

13. Belting, H. (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, p. 50.

14. Lacan, J. (1947), "Propos sur la causalité psychique" *Congres de Bonneval*. Publicado en *l'Évolution Psychiatrique*, 1947, fascicule I, pp. 123-165.



*Streetmuseum* aplicación, del Museo de Londres, para usuarios de iPhone. La aplicación añade información histórica procedente de los archivos de pintura y fotografía del museo, a diferentes lugares de Londres. Incluye un servicio de geo-etiquetado con información de cada lugar, combinado con Google Maps



Aplicaciones artísticas de realidad aumentada. Arriba, John Freeman. *Campo de refugiados*. The Invisible Pavillon. Bienal de Venecia 2011. Debajo, un momento de la performance de Les Liens Invisibles, *Unicornio rosa en la plaza de San Pedro*



También en lo referente a la representación, empleamos el mismo término para referirnos a experiencias y formalizaciones diferentes. No se trata solamente de que los consumidores hayan adoptado la posición de creadores de imágenes mediáticas y mediadas, lo que universaliza y subjetiviza la participación y el consumo en la hiperrealidad (16), sino de que la indefinición entre lo imaginario y lo real ha generado nuevas condiciones de apreciación, de uso y de relación con aquello que seguimos llamando imágenes, por más que ahora estén más cercanas a la *transparencia*, a la *contingencia*, al *reflejo especular*.

Según Agamben (17), lo que caracteriza las formas percibidas en el espejo es que no son “una sustancia, sino un accidente”. De esta “naturaleza insustancial de las imágenes derivan dos características: (...) carecen de una realidad continua (...) y no son propiamente una forma o una imagen, sino más bien una especie de imagen o de forma” (18).

En los espejos nos confrontamos con una imagen devaluada incluso en su condición de *apariencia*, de *aspecto*. Con una imagen de quita y pon, desechable, sustituible, intercambiable. Esta imagen debilitada en su capacidad significativa, en su singularidad, en su unicidad, en su relación con lo real, es también una imagen fluida que actúa al servicio de una construcción cultural.

Al referirse a la relación entre imaginario (simulacro) y simbólico (apariencia) en la actualidad, Slavoj Žižek afirma que “cuando el simulacro se vuelve indistinguible de lo real, todo está presente y no queda entonces dimensión trascendente que pueda <aparecer> en y a través de él (...) la apariencia, entonces, incluye una dimensión la nouménica que destella en lo contingente (...) cuando se desintegra la dimensión específica de la apariencia simbólica, lo imaginario y lo real se vuelven cada vez más difíciles de distinguir” (19).

La imagen no se muestra como esencialidad visual, como autenticidad o veracidad de la “película del mundo”, como la forma organizada de lo real... sino más bien como elemento requerido para que el sistema de lo visual funcione de manera correcta. Elemento *disponible* para la articulación de lo visible, en donde las “evidencias” se han hecho *aparentes*: Susan Buck-Morss (20).

\*

Nuestra ancestral experiencia con las transparencias, los espejos y las proyecciones, acentuada posteriormente por máquinas, aparatos y útiles para mirar, fijar y trasladar imágenes, han servido de referente, pero también han con-

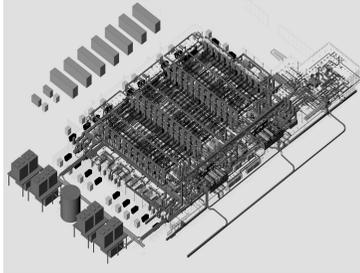
15. La *Imago* que determina las expectativas libidinosas de la persona y le permite identificarse con el otro en el estadio del espejo. La revista *Imago* fue creada por Sigmund Freud, Hanns Sachs y Otto Rank en 1912. En 1939 se fusionó con el Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse.

16. Tal como lo contempla Jean Boudrillard en *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993.

17. Agamben, G. (2005), *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, p. 69.

18. “El término <species>, que significa apariencia, aspecto, visión, deriva de una raíz que significa mirar, ver, y que se encuentra también en <speculum>, espejo; <spectrum>, imagen, larva, <perspicuus>, transparente, que se ve con claridad; <speciosus>, bello, que se deja ver, <specimen>, ejemplo, signo, <spectaculum>, espectáculo”  
“Los medievales llamaban a la especie <intentio>, intención”: p. 73.

19. Conversaciones con Slavoj Žižek en Saas Fee (Suiza) en el European Graduate School. Puede verse en : [http://www.facebook.com/note.php?note\\_id=229976710347048](http://www.facebook.com/note.php?note_id=229976710347048) (06-2011)  
La nouménica en Kant refiere un objeto que no pertenece a la intuición sensible sino a la suprasensible.



Arriba, proyecto básico de un centro de datos. Debajo, situación de la torre o granja de servidores del centro internacional de datos de Islandia. Tiene una superficie de 431.000 metros cuadrados y ocupa el antiguo centro de mando de la OTAN.



Centro de datos de Microsoft en Washington. Fotografía de S. Norfolk para *The New York Times*. Tiene capacidad para 6,75 billones de fotos.

dicionado la manera de interpretar nuestra confrontación con las imágenes virtuales. Las condiciones para la separación imagen-medio estaban dadas en estas experiencias, de manera que a menudo tratamos la recepción de las imágenes-apariencia como si no se presentaran, como si estuvieran más allá de los cuerpos, más aún, como si los medios audiovisuales no fueran cuerpos mediados y de mediación.

A menudo las tratamos como una especie de imágenes inaprensibles, a pesar de los medios en los que se muestran para nosotros en la recepción: los servidores físicos, el hardware de los teléfonos móviles, las PDA (ordenadores de bolsillo) las cámaras, los reproductores multimedia, los procesadores gráficos, los proyectores y ordenadores, los monitores, las placas, memorias, tarjetas, discos, teclados, ratones, que son físicos y tangibles para el usuario; a pesar de los servidores, las computadoras y sitios de almacenamiento, los superordenadores, o incluso de los software e interfaces, o de las unidades de procesamiento.

Porque la imagen-apariencia toma cuerpo para nosotros en un “medio portador” -o “cuerpo medial”, en palabras de Hans Belting (21), y se presenta de alguna manera y en algunas circunstancias, es decir, se presenta instalada.

La misma apariencia puede adherirse a un soporte u otro, puede construirse con uno u otro material, presentarse mediante uno u otro aparato, proyectarse como luz o mostrarse como transparencia en una pantalla. Cada una de estas presencias dan lugar a experiencias sensibles cercanas pero diversas.

Lo que distingue las especies de imágenes del espejo y las digitales (o e-imagen) es precisamente su relación con el medio portador.

Ahora, con las nuevas tecnologías de impresión 3D, cualquier e-imagen tiene la posibilidad de presentarse como imagen construida y adherida en/a cualquier medio portador.

Y en sentido contrario, con las nuevas tecnologías de escaneo en 3D, cualquier imagen puede transmutarse en e-imagen y ser almacenada en el espacio digital.

La imagen apariencia transita en ambas direcciones. Y es en este transitar en el que va conformando la experiencia visual con la que se caracteriza para los espectadores o usuarios.

20. (...) “Su adecuación depende de lo que muestra, no importa si es un fiel reflejo de la realidad”. Buck-Morss, S. (2005), “Estudios visuales e imaginación global” en: José Luis BREA (ed.), *Estudios visuales*, op. cit., p. 151.

21. Belting, H. (2007), *Antropología de la imagen*, op. cit., p. 15-16. “Las imágenes se hacen visibles mediante técnicas o programas, que en retrospectiva histórica pueden llamarse medios portadores”.



Reproducción digital en óleo sobre lienzo, de *San Mateo y el ángel*, de Caravaggio. Realizada en el laboratorio de Factum Arte. Debajo, el original instalado en la iglesia de San Luis de los franceses de Roma.

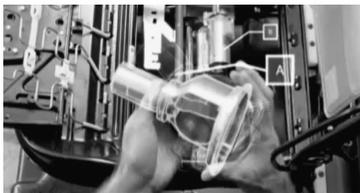




Aplicaciones comerciales de la realidad aumentada.

Arriba, una cliente probándose diversas prendas con una sencilla indicación en la pantalla.

Debajo, buscador de productos en un hipermercado.



Empleo de la realidad aumentada en la industria del automóvil.

Arriba, usada en el aprendizaje y montaje de motores. Debajo, como indicación en la reparación de coches en el taller.



Hemos pasado de una imagen sujeta a un medio, a una lectura, a un significado, a una referencia... que correspondía con un “sujeto” sujeto, encorsetado, no vulnerable... a una imagen fluida, acomodaticia, inestable y ambigua, que se mueve en todas direcciones, pero espera ser ubicada.

Imagen circulante: reproductibilidad técnica- impresión, estampación, seriación... que reinterpreta la idea de corporeidad (asume su contingencia corporal) mediante la posibilidad de digitalización e impresión

Hemos pasado de una imagen escindida entre aquéllas que representan (imitativas, expresivas o mentales, abstractas...) y aquéllas que evidencian (tomadas, capturadas), a una cartografía de imágenes desterritorializadas, que producen interrelaciones de agenciamientos -en el sentido que Deleuze y Guattari daban a esta palabra (22).

En nuestros días, la experiencia perceptiva de una imagen no es solo la forma fraccional y discontinua en que se presenta ante el espectador, sino que incluye la manera fantasmagórica y transparente que posee en nuestra imaginación colectiva, como aparición, efímera, flotante, que no pertenece a un único medio sino que se constituye accidentalmente en el cruce de mediaciones de su uso, de su puesta en escena. Y también, el recuerdo de aquello que “decía” cuando era imagen, cuando correspondía a un cuerpo, remitía a un sistema interpretativo, mostraba un sujeto: en el sentido -indicado por Benjamin- de que “la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (23).

\*

El medio portador no es neutro: está presente como si constituyera la imagen y participa de la experiencia perceptiva, de los actos de ver. El medio portador actúa en su puesta en escena (en su instalación) como un dispositivo.

Un dispositivo no es una materia, ni un material, ni un objeto, aunque tenga materialidad, aunque esté realizado con ciertos materiales y se conforme con una cierta objetualidad.

Estas no son ahora cualidades sino *características*. Y por lo tanto no entran en el proceso de significación, de percepción y de afección sino como *dispositivos*, como elementos a disposición, y no como componentes esenciales, como afirmaciones de sentido.



Despliegue de la agenda de tareas diarias mediante realidad aumentada. Arriba, en el puesto de trabajo. Debajo, en el espacio público.



Empleo de la realidad aumentada en la realización de proyectos urbanos y de arquitectura.

22. Deleuze, G. y Guattari, F. (2006), “Mil mesetas”, op. cit.

23. Benjamin, W. (2007), *Libro de los pasajes. Apuntes y materiales* (Rolf Tiedemann ed.), Madrid, Akal, p. 464.



Sander Veenhof, *Biggar* Escultura en realidad aumentada. Se trata de una retícula de cubos virtuales, perceptibles desde cualquier lugar del mundo, que se desplazan un metro al día, alejándose de la superficie terrestre.



Aplicación de dispositivos de realidad aumentada como soporte informativo en exposiciones. Arriba, Museo Allard Pierson de Amsterdam. Exposición sobre Roma antigua. Debajo en la Capilla Scrovegni.



Un dispositivo tiene *voluntad de transparencia*, no está para ser visto, pero está. En esta paradoja, que se hace especialmente presente en los medios digitales, estriba su particular manera de participar en la percepción

Su característica vulnerabilidad, como producto que es de un hacer complejo, deriva también en fragilidad, en debilidad ante los embates de la manipulación. Nunca antes las imágenes habían estado tan supeditadas a su significación y a su instalación, a la manera en que se muestran vinculadas a un sistema interpretativo a unos parámetros de semiotización. Y sin embargo, nunca se había hecho tanto hincapié en su naturalidad, en su inmediatez, en su obviedad.

Y es que para que las imágenes puedan tener una cierta operatividad en el mantenimiento del sistema y en la transmisión de sus seducciones, es preciso que subrayen su condición natural, que no se muestren como construcción cultural y corporal, sino que se presenten como la auténtica cara de lo que sucede, la que no engaña; que se muestren autónomas, puras, por encima de las condiciones en que se muestran, de la relación viva entre cuerpos que se miran y se desean; separadas de los procesos de significación, escindidas del lenguaje, afirmadas en sí mismas. Necesitan mantener el *hechizo de la verdad* necesitan valer “mas que mil palabras”.

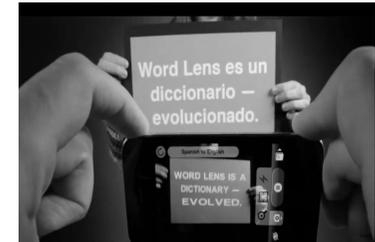
El capitalismo cultural precisa de la escisión imagen/medio/escenificación y de la esencialidad de la imagen, de la misma manera que ha alimentado la escisión entre el pensamiento y el cuerpo, entre el sentimiento y la sensación, reprimiendo lo corporal inconsciente -Suely Rolnik (24).

La instalación es la condición contingente en que el dispositivo imaginario se confronta con el espectador. Indica, por lo tanto, las condiciones de legibilidad, interpretación, afección y percepción con las que esa imagen actúa en cada caso en su confrontación con éste; la condición en que se pone a disposición del usuario. Es además la manera en que la imagen aúna el valor de exhibición y el valor cultural -Walter Benjamin (25), al incorporarle a un nuevo proceso de ritualización desmitificado. El trabajo del arte, que interesa a lo imaginario y a lo real (a su espacio de confusión) requiere la construcción de un ámbito simbólico, de ficción, que acote las condiciones de visibilidad de la imagen y produzca una grieta en el continuo social.

En la era postmedia -J. L. Brea (26)- la acción simbólica de percibir imágenes implica la de su ubicación en un ámbito de sentido. La actividad artística en las que se insertan como dispositivos, supone la creación de *espacios de*



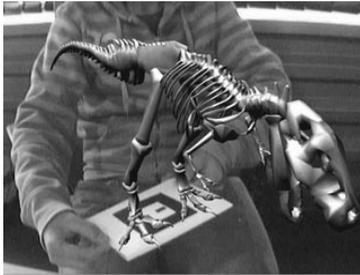
Concierto de la banda *Neurosonics* el 24 de febrero de 2010, en el que se integraron cabezas holográficas. Debajo, muestra de diccionario por contacto *Word Lens*



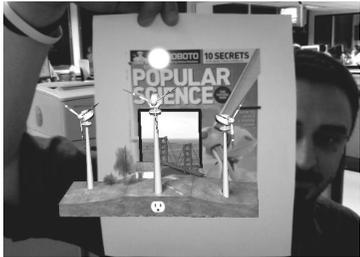
24. Rolnik, S. (2007), “Geopolítica del chuleo” en Josu Larrañaga y Aurora Fernández Polanco (eds.), *Las imágenes del arte, todavía*, Cuenca, Diputación Provincial, p. 59.

25. Benjamin, W. (1994), “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta-Agostini.

26. Brea, J. L. (2002), *La era postmedia, Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Editorial Centro de Arte Salamanca.



Holografía realizada mediante realidad aumentada y empleada en difusión cultural.



Arriba, portada interactiva de la revista *Popular Science*. Las turbinas giran soplando en el micrófono del PC.

Debajo, un usuario de la revista *Esquire* de noviembre de 2009, interactuando con la pantalla del ordenador.



*pensamiento* (27), que no son hoy sino confluencias en las fronteras de los espacios argumentativos y sensibles: ni fuera ni dentro, en el límite de lógica y desorden donde ambos se reconocen en la tarea de *hacer hueco* en lo normalizado, en *dislocarlo* (28).

Y es precisamente con esta herramienta (instalación) como el arte realiza aquél *corte en el caos* (*denkraum*), al que se refería Aby Warburg (29).

Es así como desplaza e interrumpe la comprensión común, “*la distribución normalizada de las posiciones*”, a la que se refería Jacques Rancière (30).

Es precisamente a través de las propuestas artísticas, como la instalación se ha mostrado como un recurso fundamental en el “*desplazamiento o interrupción que libera del sentido común y de la realidad obvia*”, en palabras de Santiago López Petit (31).

La adecuación de los dispositivos imaginarios en un ámbito de sentido, siempre arrastra el carácter contingente e insustancial que las caracteriza en tanto elementos a disposición, que fluyen entre lo imaginario y lo real, su adherencia a un medio, aparato u objeto y su superficialidad.

Es este proceso, el que posibilita la “unidad” imaginaria que se necesita para su identificación. Y lo hace mediante la conformación de ese “*tejido tupido*” en el que se incluye el “*cómo ha de tejerse*”, y que conforma el esquema unitario de identificación y localización de lo que vemos; un esquema básico que se constituye, también aquí, en el *recordar* al que se refería Walter Benjamin (32).

\*

“¿Y no es exactamente de un conocimiento por medio de montajes de lo que se trata aquí, ese conocimiento no estándar que preconizan – practican y teorizan en la misma época (de Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne*), Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes* o Georges Bataille en la revista *Documents*?” (33).

27. *Denkraum*. Término usado por Aby Warburg para indicar este espacio para el pensamiento que separa al sujeto de los demás entes, al que se refiere Georges Didi-Huberman (2010): “*su vocación por los astra (los conceptos) se ve siempre devuelta a la proximidad de los monstra (el caos)*” en *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, op. cit., p. 118. También puede verse “La exposición como máquina de guerra”, *Minerva* nº 16, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2011.

28. “*La dislocación del mundo, ése es el tema del arte*”: Bertolt Brecht 2004), *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, p. 118.

29. Warburg, A. (2010), *Atlas Mnemosyne* (Ed. Fernando Checa), Madrid, Akal.

30. Rancière, J. (2007), “Estética y política: las paradojas del arte político” en Josu Larrañaga y Aurora Fernández Polanco, op. cit., p. 25.

31. López Petit, S. (17.06.2011), *Lo no-ideológico en tanto verdad*, en [www.espaienblanc.net](http://www.espaienblanc.net).

32. Benjamin, W. (1929), *Una imagen de Proust*, en: [http://isaiasgarde.myfil.es/get\\_file?path=/benjamin-walter-una-imagen-de-p.pdf](http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/benjamin-walter-una-imagen-de-p.pdf)

33. Didi-Huberman, G. (2010), *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, noviembre 2010-marzo 2011, p. 119.