REMAKE

Alby Álamo

www.albyalamo.com

Consejera de Educación, Universidades, Cultura y Deportes
Milagros Luis Brito

Viceconsejero de Cultura y Deporte
Alberto Delgado Prieto

Coordinación Departamento Artes Plásticas
Carlos Diaz-Bertrana
Alejandro Vitauvet González

Gabinete de Prensa Viceconsejería de Cultura y Deportes
Patricia Masset Paredes
Desiree Rieu Corona

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO TENERIFE

Dirección
Carlos diaz-Bertrana

Gestión de Exposiciones
Dolly Fernández Casanova
María del Rosario Machado Ponte

Administración
Mercedes Arocha Isidro
María Victoria Carballo

Coordinación Exposiciones Instituto Cabrera Pinto
Nora Barrera Luján

Departamento de Educación y Acción Cultural
José Luis Pérez Navarro

Dirección de Montaje
Juan López Salvador
Carlos Matallana

Montaje de Exposiciones
Juan Pedro Ayala Oliva
José Antonio Delgado Dominguez
Gregorio García Mendoza

Sala de Exposiciones
Mercedes Tabares

Gobierno de Canarias

CATÁLOGO

Textos
Ramón Salas
Alby Álamo

Diseño
Alby Álamo

Fotografía
Luis Gonzalez
Alby Álamo

Traducción
Kim Eddy

Impresión
Litografía Drago, S.L.

Agradecimientos: Juanitín y Maleni, Dácil y Manolo, Luigi, María e Isra, Óscar y Bea, Marcelo Turpín, Jose, Ubay, Coco e Isa, Yaiza Hernández Velazquez, Ramón Salas y a todos los que han hecho posible esta exposición.

Nota: Todas las obras están realizadas en óleo sobre lienzo. All works oil on canvas.

REMAKE
Alby Álamo

Sala de Arte Contemporáneo - Santa Cruz de Tenerife
Del 10 de septiembre al 10 de octubre de 2010

Narration 2, 13 x 21 cm, 2009

Making of (la entrevista)
Alby Álamo - Marcelo Turpín

Marcelo Turpín: En primer lugar, me llama la atención que una exposición de pintura se titule “Remake”, un término del ámbito cinematográfico contemporáneo que, en la industria, suele ir asociado a la falta de ideas nuevas y a la actualización de viejos éxitos con intenciones comerciales ¿por qué este título para tu exposición?

Alby Álamo: He de decir que el título no pretende ser otra forma de decir “retrospectiva”, pues las obras aquí presentadas pertenecen al trabajo del último año y medio. (risas)

Al contrario, la elección de este título tiene que ver con la generación de nuevas imágenes a partir de otras ya existentes, de imágenes de otros, porque al final los productores de imágenes estamos haciendo eso constantemente, comentar imágenes y reformularlas.

Por supuesto me interesa esa puesta a punto de la que hablas, porque ahí entramos en el terreno de la recontextualización de las imágenes, que trae implícito un uso de las mismas. Con la pintura puede pasar algo semejante. Rauschenberg decía que sus pinturas eran un intento de comprensión y que cada vez que pensaba le salían tres o cuatro cuadros. Me gusta la idea de pintar para plantear(me) dudas y generar preguntas sobre las imágenes que nos rodean. Estoy muy interesado en el lugar que ocupa el espectador al enfrentarse a la obra. En esta exposición indago en ello partiendo de la imagen cinematográfica y su recepción. Las imágenes trabajan sobre nuestros deseos y el cine ha sido el gran modificador de imaginarios desde que los Lumière presentaron su primera película en público.

Hay que decir que lo importante del cine es lo que lo engloba, lo que dice sobre el mundo social, cómo lo reorganiza, cómo influye en las percepciones de las personas y reconfigura sus expectativas. El cine

Making of (the interview)
Alby Álamo - Marcelo Turpín

Marcelo Turpín: First of all, I am struck by the fact that a painting exhibition should be called Remake, a term from the world of contemporary cinema, which is usually associated by the industry with the lack of new ideas and the updating of old hits for commercial purposes. Why did you choose this title for your exhibition?

Alby Álamo: I should say that the title isn’t meant to be another way of saying ‘retrospective’ because the works on display here date from the last year and a half. (Laughter)

Quite the opposite, in fact. The choice of title has more to do with generating new images from existing ones, from images of others, because in the end as image producers we are constantly commenting on images and reformulating them.

Of course I’m interested in that updating that you’re talking about because that enters the terrain of image recontextualisation, which involves using the images themselves. Something similar happens with painting. Rauschenberg said that his paintings were an attempt at understanding and that every time that thought, he produced three or four pictures. I like the idea of painting in order to create doubts and generate questions about the images that surround us. I am very interested in the position of the onlooker when faced with the work. In this exhibition I explore that aspect from the perspective of motion pictures and how they are received. Images influence our desires and cinema has been the great modifier of imagery since the Lumière brothers showed their first film in public.

What is important about cinema is what it embraces, what it says about the social world, how it reorganizes it, how it influences people’s

debe interpretarse hoy más que nunca como efecto y como modelo imaginario, posee una fuerte capacidad transformadora de lo imaginario cultural global. Como bien dice Lipovetsky, la era triunfal del cine se acabó hace mucho. Estamos en la era de la multiplicación de las pantallas en las que el cine no es más que una entre otras. Pero da la casualidad que su ocaso "institucional" (la gente va cada vez menos al cine) coincide con su preeminencia cultural. Se ha impuesto una "cinematografización" del mundo. El cine es educador de una mirada global que afecta a todos los rincones de nuestra vida diaria, porque ha creado unas gafas inconscientes con las que vemos la realidad.

De ahí también el haber titulado la exposición "Remake", porque nuestra forma de ver tiene una correspondencia inmediata con las imágenes que consumimos. Además, la pintura que presento aquí es a su vez una traducción de esas imágenes, un remake que transforma su sentido.

MT: Es curioso que nombres a Rauschenberg, tratando un tema como el cine de donde tradicionalmente los artistas pop sacaron muchos de sus referentes. Cuéntanos sobre tu modo de enfocar estas referencias visuales, ¿te interesa hablar sobre los medios de masas?

AA: La verdad es que mi manera de enfocar las referencias cinematográficas difieren bastante de las usadas por los artistas pop. Te explicaré cómo trabajo. Normalmente ya tengo unos temas predefinidos asociados a ciertas imágenes tipo, estos temas están desarrollado entorno a ideas y bocetos. Lo que hago luego es que busco esas imágenes y las archivo. En este sentido el cine es de gran ayuda, porque en él puedo encontrarlas de todo tipo. Es como un gran banco de imágenes, sólo hay que estar ojo avizor y cazar la que buscas. Como sacar fotos sin cámara, sólo con un ordenador y capturando pantalla. En mi disco duro tengo carpetas y carpetas de imágenes provenientes de películas separadas por temas o títulos. Si, por ejemplo, necesito representaciones de personas que duermen, no tengo más que estar atento. Es como escogerlas de un flujo continuo, rescatarlas por un momento y volver a usarlas con otro sentido,

perceptions and reconfigures their expectations. Today more than ever cinema should be interpreted as an effect and as a model of imagery; it has a powerful transformatory capacity of the imagery of global culture. As Lipovetsky said, the triumphant era of the cinema is long gone. We now live in an era of multiple screens of which the cinema screen is just one among many. But it just so happens that its 'institutional' decline (people go less often to the cinema) coincides with its cultural pre-eminence. The 'cinematographisation' of the world has been imposed. Cinema educates a global perspective that affects every area of our daily lives because it has created accidental lenses through which we see reality.

That is also why the exhibition was entitled Remake because our way of perceiving immediately corresponds to the images we consume. Besides, the painting I present here is in turn a translation of these images, a remake that transforms their meaning.

MT: It's interesting that you name Rauschenberg when talking about a subject like cinema from where pop artists have traditionally drawn many of their guidelines. Tell us about how you focus upon these visual guidelines. Are you interested in talking about mass media?

AA: Actually, the way I deal with cinematographic references or guidelines is essentially different to those used by pop artists. Let me explain how I work. I usually have some predefined themes associated with certain standard images; these themes are based on ideas and sketches. What I then do is look for these images, which I then file away. In this sense, cinema is a great help because I can find all kinds of images. It's like an enormous image bank except you have to be alert and pounce on the one you want. Like taking photos without a camera by just using a computer and snapping the screen. On my hard disk I've got folders and folders of images from films divided into themes or headings. For example, if I need pictures of people sleeping, I just have to have my wits about me. It's like choosing them from a continuous stream, rescuing them for an instant and reusing them in another way, mutilated or completely changed. They also go through a period of quarantine and analysis vis-à-vis the adaptation that I'm interested in recounting. Mostly the images that interest me

Hunter, 33 x 44 cm, 2009

Waiting 4, 97 x195 cm, 2009

mutiladas o cambiadas por completo. También pasan un periodo de cuarentena y análisis sobre la adecuación a lo que me interesa contar. La mayoría de las veces estas imágenes que me interesan no son reconocibles, no son por así decirlo las representativas de cada película; y cuando se da el caso, a la hora de traducirlas a pintura suelen perder la referencia. Intento que el cuadro funcione como cuadro, por eso tampoco me vale cualquier imagen, suelen pasar varias cribas antes de llegar a pintura.

MT: Hablemos de tus temas. Desde tus primeras exposiciónes tienes tendencia a tratar temas en torno al voyeurismo y la mirada, incluso hace algunos años titulaste una exposición “Cuadros para L.B.Jeffries” que no es otro sino el personaje principal de “The rear window” de Hitchcock. Sin duda es parte de tu obsesivo interés por el espectador y su posicionamiento ante la imagen. En tu última exposición individual el título era también una declaración de intenciones, con aquel “Correspondencias” dejabas patente que querías hablar sobre el feedback en la pintura.

AA: En “Correspondencias” intentaba dejar patente el lugar del espectador mediante la utilización de puntos de vista concretos. De ahí viene mi interés por las imágenes del Voyeur, porque éstas ponen al espectador en un lugar figurado incómodo, pero también privilegiado, viendo lo que no se debería estar viendo. Más allá de la representación de una escena más o menos narrativa en la que viéramos este acto, lo que me atrapa son las representaciones subjetivas de estas miradas. Estas representaciones poseen una sutil gramática que funciona a la manera de un filtro de sentido, a veces difícil de percibir, que median nuestra recepción de la imagen. Estos filtros son el auténtico tema de mi obra.

MT: En tu reciente serie “Elastic women” has empezado a jugar con la deformación de la imagen. ¿Habla esta serie de alguno de esos filtros?

AA: Sí, por supuesto. Diariamente nadamos en imágenes, nuestras ciudades se van pareciendo cada vez más a las de “Blade runner”, llenas de pantallas. Además constantemente nos ofrecen mayor calidad, mejor resolución y HD, pero todo choca contra el consumismo. Mientras que las formas de ver cine mejoran para crear una verdadera experiencia sensorial en el cine, la mayoría del público descarga películas de Internet y las ve en pésimas condiciones. Me gusta la elasticidad de las imágenes

are not recognisable. If you like, they’re not representative of each film. And in this case, when I transfer them to paint they often lose all reference. I try to make the picture function like a picture, which is why not just any image is valid; they usually have to pass a selection process before being transformed into paint.

MT: Let’s talk about your subject matter. Since your early exhibitions you’ve had a tendency to deal with subjects concerning voyeurism and the gaze. Several years ago you named an exhibition Cuadros para LB Jeffries, who is none other than the leading character in Hitchcock’s Rear Window. It is undoubtedly part of your obsessive interest in the onlooker and their positioning before the image. The title of your latest solo exhibition was also a declaration of intent: Correspondencias clearly indicated that you wanted to talk about feedback in painting.

AA: In Correspondencias I aimed to show the place of the onlooker by using specific points of view. That’s where my interest in images of the voyeur come from because they place the onlooker in an uncomfortable yet privileged figurative position seeing what they should not be seeing. Over and above the representation of a more or less narrative scene in which we witness this act, what captivates me are the subjective depictions of these perspectives. These depictions contain a subtle framework that works like a filter of meaning, sometimes difficult to perceive, which measure how we receive the image. These filters are the true subject matter of my work.

MT: In your recent series Elastic Women you have begun to play with image deformation. Does this series deal with any of these filters?

AA: Yes, of course it does. Every day we swim in a sea of images; our cities are growing more and more similar to those of Blade Runner, teeming with screens. Besides, we are constantly being bombarded with better quality, higher resolution and HD technology; but it all collides head on with consumption. While the ways of watching movies improve to create a true sensorial experience at the cinema, most of the general public downloads films from the Internet and watches them in very poor conditions. I like the elasticity of images

Waiting 2, 97x 195 cm, 2009

Waiting 1, 97 x195 cm, 2009

Waiting 5, 97x 195 cm, 2009

Waiting 6, 46 x 97 cm, 2009

dad, resolución más alta, tecnología HD, pero todo esto choca con el consumo que se hace. Mientras las formas de ver cine mejoran para crear una verdadera experiencia sensorial en las salas, la mayoría del público de ese cine descarga las películas de Internet y las ve en unas condiciones mínimas de calidad. Me gusta la elasticidad de las imágenes, que abarquen ese amplio espectro cualitativo. Un ejemplo son las nuevas pantallas planas panorámicas. Hace años, aún cuando ninguna televisión emitía en formato panorámico, estas pantallas empezaron a venderse, el resultado era que había que adaptar el formato. Tenías entonces dos opciones, o bien dejabas la imagen original en 4:3 que emitían los canales y desperdiciabas un cuarto de la pantalla a los lados, o adaptabas la emisión a pantalla completa, con lo cual la imagen se achataba y la sensación era que las personas de la tele eran gordos y pequeños. Pues bien, conozco mucha gente que prefería esta segunda opción.

En la serie “Elastic women” hablo sobre esta manejabilidad de la imagen y la transfiero al lienzo retratando algunas protagonistas del cine de la “nouvelle vague”, lo curioso es que al estilizarlas he acabado encontrándolas naturales y nada forzadas. Supongo que es lo mismo que pasaba con las pantallas planas. Es algo que siempre ha pasado, el cinemascope por ejemplo no está hecho para verse en televisión, muchas veces las cadenas cortan los márgenes del encuadre para abarcar más pantalla, y si no, se usan las siempre socorridas barras negras. Recuerdo que de niño me gustaban mucho las películas del Oeste, todos los sábados emitían una por la televisión. Una de las imágenes que se me han quedado grabadas de entonces son algunos créditos de estos westerns. Como las películas tenían muchas veces formato 16:9 y la política de las cadenas en aquella época era adaptarlas a la pantalla, la mayoría de las veces se cortaba el encuadre de toda la película por los lados. Pero pasaba una cosa, y es que los títulos de crédito sobreimpresos a las primeras imágenes del film estaban compuesto según el formato original. Para no cortar las palabras se alargaban estas primeras escenas, es decir, se modificaba la imagen hasta adaptarla a la pantalla. Ocurría que la tipografía y los personajes se estilizaban. La figura de Clint Easwood cabalgando al atardecer se convertía entonces en un cuadro del Greco.

that embrace this broad qualitative spectrum. A fine example are the new flat panoramic screens. Years ago, even before any television channel broadcast in panoramic format, these screens were being sold, and the result was the format had to be adapted. You then had two options: you either left the original image in the standard 4:3 format broadcast by all TV channels and lost out on a quarter of the screen on both sides, or you opted for full screen, which meant that the image got squashed and you had the feeling that the people on TV were small and fat. Well, I know a lot of people who preferred the second option.

In the series Elastic Women, I address that handling of the image and I transfer it to the canvas, portraying several leading characters of the Nouvelle Vague; the funny thing is that by stylising them I have eventually come to regard them as natural and not at all forced. I suppose that’s the same as what happened with flat screens. It’s something that has always happened. Cinemascope, for example, is not made to be seen on TV. TV channels often cut back the edges of the frame in order to cover more screen. And if not, they always fall back on well-used black bars. I remember that when I was a kid I loved westerns. Every Saturday they showed one on TV. One of the images that has remained with me since then are some of the credits of those westerns. Back then, films were often shown in 16:9 format, and TV channels at that time would adapt them to the screen. Often the entire frame was cut on all sides. But what happened was that the credits overprinted on the first images of the film were composed according to the original format. To avoid cutting these words, the first scenes were lengthened; that is, the image was modified to adapt it to the screen. And the result was that the typography and the characters were stylised. The figure of Clint Eastwood riding into the sunset then became a painting by El Greco.
All these stretch modes, from cinema to video, or if you like the passing from the negative projected onto a screen at 625 lines of light or 1024 pixels create a history of the image, an evocation that can still be used to tell stories.

MT: I understand that you also work with video as a working process and not just as a means to finalizing a piece. Besides, you’ve also

Todos estos volcados, de cine a video, o si lo prefieres el paso de negativo proyectado sobre una pantalla a 625 líneas de luz o a 1024 pixeles crean un historial en la imagen, una reminiscencia que puede ser utilizada para contar cosas.

MT: Tengo entendido que también trabajas con el video, no sólo como medio en el que finalizar una pieza, sino como proceso de trabajo. Para esta exposición además has creado una video instalación. Cuéntanos de que se trata, ¿a qué crees que se debe esta estrecha relación entre imagen en movimiento y pintura?

AA: Siempre he estado interesado en el video, y siempre he experimentado con él, incluyéndolo como bien dices dentro de mi proceso de trabajo. Lo que solía pasar es que todo ese proceso quedaba en mi disco duro, sin enseñar, y sólo exponía algunas piezas que finalizaba en el soporte propiamente video. Últimamente he estado publicando parte de ese proceso a través de la mi web. Suelen ser comentarios breves, apuntes, sobre juegos de montaje y lugares comunes del lenguaje del cine. Normalmente consisten en un único plano y tienen un carácter casi documental, simplemente encuadro algo que me llama la atención y espero que ocurra algo. En otras ocasiones he utilizado también el found footage que viene a ser un método semejante al que utilizo para pintar.
La video instalación que incluyo en esta exposición habla sobre esa relación entre pintura y video. Lo que he hecho es enfrentar un cuadro de gran formato (“I’m burning baby”) y una pantalla del mismo tamaño con un video proyectado (“I’m burning baby II”), el cuadrilátero resultante viene a representar el proceso de fijación de la imagen. El video es un continuo de escenas extraídas de películas. Para esta pieza he seleccionado las escenas en las que un personaje está ardiendo. Estas escenas son propias del cine, nacieron específicamente con los efectos especiales y es una asignatura indispensable en cualquier escuela de especialistas. Este continuo fluir se contrapone a la solidificación y el estatismo del cuadro, y es en este cruce donde está mi interés. Porque la pintura habla de eso, del momento a representar, del instante elegido.

created a video installation for this exhibition. Tell us what it’s about. What do you think this close relation between moving image and painting is down to?

AA: I have always been interested in video. And I’ve always experimented with it, including it, as you point out, as part of my working process. What used to happen was that this entire process remained on my hard disk, seen by no one, and I only exhibited some pieces that ended up in the video itself. Lately, I have been posting part of that process on my webpage. It’s usually short comments and notes about staging sets and places common to the language of cinema. They normally consist of a single shot and are almost like documentaries; I just focus on something that strikes my attention and wait for something to happen. At other times I’ve also used found footage, which is a similar method to the one I use for painting.

The video installation I include in this exhibition is about that relationship between painting and video. What I’ve done is set up a large-format painting (I’m burning baby) and a screen of the same size with a video projection (I’m burning baby), and the resulting four sides represent the process of fixing the image. The video is a continuous series of scenes extracted from films. For this piece I’ve chosen the scenes in which a character is burning. These scenes are typical of the movies; they emerged specifically from special effects and they are an essential area of study at any stunt school. This continuous flow challenges the solidification and immobility of the painting and it is at this crossroads where my interests lie. Because the painting is about that—about the moment of representation, the chosen instant.

MT: This is undoubtedly one of the internal themes of painting, at least since Lessing’s Laocoön. What do you think is behind this validity and why do you think painting is relevant when speaking of these kinds of themes?

AA: I understand painting as a reference corpus, a kind of dictionary that is continuously being questioned and that you can turn to when you need to understand images. For me it’s not just a medium; it’s not

MT: Sin duda, este es uno de los temas internos de la pintura, al menos desde Lessing y su Laocoonte ¿A qué crees que es debida su vigencia y por qué te parece pertinente la pintura para hablar de este tipo de temas?

AA: Entiendo la pintura como un corpus referencial, una especie de gran diccionario en continuo cuestionamiento del que echar mano para comprender las imágenes. Para mí no es sólo un medio, no se trata únicamente de manchar.

Somos primero consumidores de imágenes, luego productores o editores. La pintura es pertinente cuando se desvincula de lastres pasados tales como la estética del genio, la expresividad o la vuelta al orden para decantarse por definir puntos de vista que nos proporcionen una postura.

MT: Me parece interesante que te declares un consumidor de imágenes antes que creador. Por lo que me cuentas, tu labor vendría a ser la de construir un índice de imágenes hipertextuales.

AA: Hombre sí, pero si entendemos ese índice como una construcción de naipes que el más mínimo soplo podría hacer caer. Supongo que en el fondo soy un coleccionista de imágenes.

Y me interesa en gran medida la figura del coleccionista en el sentido de rastreador; no tanto como individuo que encuentra lo que quiere, sino como aquel que una vez alcanzado lo perseguido emprende inmediatamente una nueva búsqueda. En mi caso el motor de búsqueda son esas imágenes diferidas.

MT: Háblame de esas imágenes diferidas, ¿tiene algo que ver con el concepto derridiano de différance?

AA: Cuando hablo de imágenes diferidas me refiero a aquellas que han pasado por alguno de esos filtros de los que hablábamos antes. Un ejemplo claro son muchas de las películas llamadas “Screeners”

just about making a mark.

We are first and foremost consumers of images, then producers or editors. Painting is relevant when it rids itself of former burdens such as the aesthetics of genius, expressiveness or the return to order and instead opts to define points of view that present us with a stance.

MT: I find it interesting that you declare yourself to be a consumer of images rather than a creator. From what you say, your work seems to consist of constructing an index of hypertextual images.

AA: Well, yes, but if we understand that index as a house of cards that can be brought down by the slightest puff. I suppose in the end I’m a collector of images.

And I’m interested in the figure of the collector as a sort of tracker; not so much as an individual who finds what they want, but as a person who when they reach what they were pursuing immediately starts off on a new quest. In my case the search engine is the pre-recorded images.

MT: Tell me about those pre-recorded images. Have they got anything to do with the Derridian concept of différance?

AA: When I speak of pre-recorded images, I’m referring to the ones that have passed through one of those filters we were talking about before. A good example are many of the films known as Telesync or bootleg recordings we can download from the Internet. People go to the movies, record the film with their own camera, go home, dump it into their computer, cut it and then share it. When another person then downloads and views it, they are seeing a filtered image, recorded in a cinema, with less contrast and booming sound. And if the person who made the recording was sitting in the first row, they’ll probably see figures deformed by the angle, as well as clipped frames, not to mention compression. These filters bestow interesting reverberations on the images and the way we consume them to the point that they may go unnoticed and become ‘naturalised’. This may be an exaggeration but very often we no longer recognise this filter.

Waiting 3, 97 x 195 cm., 2009

que podemos descargarnos de Internet: la gente va al cine graba la película con su propia cámara, luego llega a su casa, la vuelca al ordenador, la recorta y la comparte. Cuando otro se la descarga y visualiza está viendo una imagen filtrada, grabada en una sala de proyección, con menos contraste, con el sonido retumbando y si quien hizo la grabación estaba en la primera fila probablemente veremos las figuras deformadas por la perspectiva, además de los encuadres cortados, eso sin hablar de la compresión. Estos filtros le otorgan interesantes reverberaciones a las imágenes y a nuestra manera de consumirlas, hasta tal punto que pueden pasar inadvertidos y llegar a “naturalizarse”, puede que este ejemplo sea exagerado pero hay multitud de ocasiones en que ya no reconocemos ese filtro. El blanco y negro por ejemplo es otro filtro que suele aportar a la imagen cierta carga de pasado, de melancolía o artisticidad. La pintura me parece una buena forma de jugar con esto. Derrida decía que desde el momento en que se separa la emisión de la palabra de la palabra misma, ésta queda bien separada del significado ‘’ideal”, diferida de su propia enunciación, se convierte en un signo de otro signo anterior. Forzando un poco el paralelismo; diríamos que a las imágenes les ocurre algo parecido, mis cuadros son una imagen de una imagen de televisión de una imagen de cine. Es casi como un juego de muñecas rusas.

MT: Esas reverberaciones de las imágenes entonces no estarían en el tema representado, sino en la forma de ser representado, ¿sería esto algo parecido a lo que Bajtín bautizó como “discurso doblemente orientado”?

AA: ¿Y a que se refería exactamente con este término?

MT: Bueno, pues para Bajtín básicamente este discurso doble es propio de la novela y se da cuando el lenguaje simultáneamente describe una acción e imita un estilo particular de habla o de escritura.

AA: Bueno… Supongo que sí. Además la novela me atrae especialmente porque al igual que las películas, trabaja con una especie de molde, y esto es algo que me interesa también en la construcción de imágenes. La novela nos permite volcar nuestras propias experiencias para moldearlas respecto a la historia, no es extraño que alguien te diga que leyó algo en una novela que siempre pensó pero que nunca supo cómo decir. El cine, en tanto deudor de la forma narrativa de la novela, también ejerce este poder, pero es un poco más difícil encontrar esa sensación en la pintura. En cualquier caso, la novela es un molde a priori “estático”, frente a la tan proclamada interactividad que inunda hoy nuestras salas de arte. Cuando empezamos una novela sabemos que no vamos a influir en el destino de sus personajes, pero a base de conocer sus pensamientos y sus acciones, de proyectarnos en ellos y compartir referencias, llegamos a aprender de ellos. Es sin duda otra forma de conocimiento mucho mas “interactivo”. Intento ese “doble discurso orientado” en mis cuadros, pero las estrategias deben ser otras que difieran de las de la novela.

MT: Como por ejemplo…

AA: Como te decía antes, intento construir imágenes que descaradamente posean interpretaciones en su propio seno, casi como instrucciones de uso, que adquieran significado por colocar al espectador en un lugar determinado y con una actitud concreta. Este lugar puede ser la televisión, el cine o unos prismáticos. La idea es forzar al espectador a ver dónde está colocado y crear así la generación de un espacio crítico.
Según la teoría del deseo triangular, nuestros deseos lejos de ser espontáneos y originales provienen de un mediador externo, funcionan mediante la comparación con otro que ya posee lo que deseamos. Se crea así un triángulo entre el que desea, el mediador de ese deseo y lo deseado. La publicidad funciona constantemente bajo este paradigma y me parece importante darse cuenta de ello. En definitiva me interesa jugar con las imágenes que nos proporcionan los medios, no para decir: “¡ajá! qué listo soy”, sino para comprender mejor esta globalización en la que la cultura se ha convertido en la primera industria y en la que la economía está fuertemente marcada por la imagen.

Hace algún tiempo leía un artículo de Enrique Vila-Matas que me pareció del todo acertado, donde el escritor reivindicaba la figura del lector activo. Frente a la pasividad de ciertas lecturas o modos de entretenimiento, en el que el lector se deja llevar cómodamente, Vi-

In black and white for example another filter charges the image with a certain air of the past, of melancholy or artisticity. Painting seems to me a good way of playing with this. Derrida said that from the moment that the uttered word is separated from the word itself, it is divorced from an ‘ideal’ meaning, at variance with its own enunciation, and becomes a sign of another previous sign. By forcing the parallelism just a little we could say that something similar occurs to images; my paintings are an image of a TV image of a movie image. It’s almost like a game of Russian dolls.

MT: These reverberations of images would not then appear in the theme being represented but in the manner of representation. Would this be somewhat similar to what Bakhtin described as “double-voiced discourse”?

AA: And what did he mean exactly by that term?

MT: Well, for Bakhtin this double discourse is basically typical of novelistic discourse and appears when language simultaneously describes an action and imitates a particular style of speech or writing.

AA: Well, I suppose so. Besides, I am particularly attracted to the novel because like films it works with a kind of mould and that is something that also interests me vis-à-vis image construction. The novel enables us to overturn our own experiences and mould them according to a story. It’s not unusual for someone to tell you that they’ve read something in a novel that they’ve always thought but never knew how to say. The cinema being indebted to the narrative form of the novel also exercises this power but it’s a little more difficult to come across that feeling in painting. In any case, the novel is an a priori ‘static’ mould compared with the much proclaimed interactivity that swamps art galleries today. When we begin a novel, we know that we will have no influence on the characters’ destinies, but as we discover their thoughts and actions, projecting ourselves onto them and sharing references, we eventually get to understand them. It is undoubtedly another much more ‘interactive’ form of knowledge. I attempt this “double-voiced discourse” in my paintings, but the strategies should be different to those in the novel.

MT: Such as for example?

AA: As I said before, I try to construct images that shamefacedly contain interpretations within, almost like instructions of use, which take on a meaning by locating the onlooker in a specific place and with a specific attitude. This place may be the television, cinema or through binoculars. The idea is to force the onlooker to see where they have been located, thereby generating a critical space.

According to the theory of triangular desire, far from being spontaneous and original, our desires stem from an external mediator and function by comparison with another who already has what we desire. This is how a triangle is created between the one who desires, the mediator of that desire and the desired object. Advertising constantly follows this pattern and I think it’s important to realise that. In short, I’m interested in playing with the images thrown at us by the media, not to say “Aha! How clever I am!” but to better understand the globalisation that has turned culture into a leading industry and that has left the economy heavily influenced by the image.

A while ago I read an article by Enrique Vila-Matas that I considered to be spot on, where the writer clamoured for the figure of the active reader. Compared with the passivity of certain interpretations or forms of entertainment in which readers let themselves be carried along, Vila-Matas proposed the idea of the talented reader, ready to allow a strange or even totally different awareness to be etched on their mind. He argued that reading is a two-way street and if talent is demanded of the writer as a rule, the normal thing would be to also demand it of the reader who is on the other side.
If painting (and art in general) can be politics, it is not so much because of its capacity of direct action on the world but through the indirect modification of the manner and pace of looking at it. Painting is a way of slowing down the images and the order of things that pass us by as obvious because of their immediacy. But it’s not a way of going against them; it’s a way of using the flow of images to return them ‘used’ and questioned.

la-Matas proponía un lector con talento, dispuesto a permitir en su mente el dibujo de una conciencia extraña, incluso totalmente diferente. Argumentaba que la lectura es una calle de dos sentidos y si al escritor por norma se le exige talento sería normal exigirlo también al lector que está del otro lado.
Si la pintura (y el arte en general) puede ser política no lo es tanto por su capacidad de acción directa sobre el mundo sino por la modificación indirecta del modo y el ritmo de mirarlo. La pintura es una manera de ralentizar las imágenes y el orden de cosas que nos pasan por evidentes a base de inmediatez, pero no para ir contra ellas, sino para desde este flujo devolverlas “usadas”, cuestionadas.

MT: Por último, ¿te gustaría añadir algo más?

AA: Sí, que muchas gracias por tu tiempo y tus interesantes preguntas.

MT: Finally, is there anything else you’d like to add?

AA: Yes. Many thanks for your time and your interesting questions.

Blooper, 81 x 97 cm, 2010

Sleep 1, 97 x 195 cm, 2009

Sleep 2, 97 x195 cm, 2009

Swingers, 122 x 244 cm, 2010

Edit 1, 97 x195 cm, 2009

Edit 2, 97 x195 cm, 2009

Detail 1, 46 x 61 cm, 2010

Nadie da más por menos
Ramón Salas

La constitución de espacios neutralizados, la pérdida del destino final de las obras, la superposición de temporalidades heterogéneas, la disponibilidad indiferente de las obras, la igualdad de los sujetos representados, el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas. Todas estas propiedades definen el ámbito del arte como el de una forma de experiencia propia, separada de las otras formas de conexión de la experiencia sensible. Pero también determinan el complemento paradójico de esta separación estética, es decir la ausencia de criterios inmanentes a las mismas producciones del arte, la ausencia de separación entre las cosas que pertenecen al arte y las que no. La relación de estas dos propiedades define una determinada democratización estética que no depende de las intenciones de los artistas y no tiene efectos determinables en términos de subjectivación política… A continuación, dentro de este marco, existen las estrategias de los artistas que se proponen cambiar los marcos y las escalas de lo que es visible y enunciable, de mostrar lo que no se veía, de mostrar diferentemente lo que se veía con demasiada facilidad, poner en relación lo que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de las reacciones. Es lo que llamaré el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que crea disensos, que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado.

Jacques Rancière (*Estética y política: las paradojas del arte político*)

1. Pre.texto (brevísima historia de la imagen)

Hace ya dos siglos (y parece que fue ayer) el artista exhibió su interés por cosas que carecían del más mínimo interés. Abjuraba así de una larga tradición que le comprometía con la representación de personajes modélicos, portadores de valores eternos, en momentos paradigmáticos que marcaban ‘un antes y un después’, mediante unas técnicas decorosas, adecuadas a la dignidad de los temas. Y comenzaba a captar por procedimientos taquigráficos imágenes insignificantes.
Esta decisión se imbricaba en un cambio cultural sin precedentes: el

No one gives more for less
Ramón Salas

The constitution of neutralised spaces, the loss of the final destination of works, the superimposition of heterogenous temporalities, the indifferent availability of works, the equality of the subjects depicted, the anonymity of those to whom the works are directed. All these properties define the sphere of art as a kind of own experience, separate from other forms of connection to the sensible experience. But they also determine the paradoxical complement of this aesthetic separation, that is, the absence of immanent criteria to the productions of art themselves, the absence of separation between things that belong to art and those that do not. The relation between these two properties defines a distinct aesthetic democratisation that does not depend on artists’ intentions and has no determinable effects in terms of political subjectivation. Following on and within this framework fall the strategies of artists who propose changing the frames and scales of what is visible and utterable, showing what is not seen, showing differently what was easily seen and relating what was not, for the purpose of forcing ruptures in the sensible fabric of perception and in the dynamic of reactions. It is what I will call the work of fiction. Fiction is not the creation of an imaginary world opposed to the real world. It is work that creates dissensus, which changes the ways of sensible representation and the modes of enunciation by changing the framework, the scales or the rhythms between appearance and reality, the singular and the commonplace, the visible and its meaning.

Jacques Rancière (*The politics of aesthetics*)

1. Pretext (brief history of the image)

Almost two centuries ago (and it seems like yesterday), artists exhibited their interests in things that were totally devoid of interest. This enabled them to renounce a long tradition that bound them to depicting exemplary characters, bearers of eternal values, at paradigmatic moments that signalled a ‘before and after’ by using decorous techniques, appropriate to the dignity of the theme. And they began to capture insignificant images using stenographic procedures.
This decision was overlapped by an unprecedented cultural change: the past and eternity that ensured their survival lost all symbolic prestige. A community based on tradition and stable identities reflected

pasado y la eternidad que le aseguraba su supervivencia perdieron todo su prestigio simbólico. Una comunidad basada en la tradición y unas identidades invariables que se reconocían en modelos ancestrales, comenzaron a mirar al futuro. Los seres humanos ya no debían ser lo que siempre habían sido, sino individuos perfectibles capaces de escribir el guión de sus propias vidas. Durante siglos, aquel que osaba abjurar de las tradiciones, los dioses y las costumbres de su comunidad, se autoexilaba a una tierra de nadie, sin identidad ni patria. Eso fue lo que, casi de la noche a la mañana, les ocurrió a todos los ciudadanos. Abandonaron el pueblo, una comunidad basada en el espacio y anclada en el pasado, y se mudaron a la ciudad, a una colectividad definida por un tiempo irreversible que miraba al futuro. Dejaron el apellido en su lugar de origen y se convirtieron en unos advenedizos, unos Don Nadie que derivaban en compañía de otros perfectos desconocidos por un espacio cambiante que ponía en jaque su capacidad de adaptación. La ancestral correlación entre unos individuos fieles a sí mismos y un escenario que ponía a cada cual en su lugar saltó, como todo lo sólido, por los aires: unas vidas carentes de identidad se buscaban a sí mismas en un futuro cargado de suspense con un decorado siniestro, lleno de elementos del pasado orgánico que ahora se presentaban como ruinas de un tiempo roto, un atrezzo familiar (el de toda la vida) impregnado de pre.supuestos que ya no servían para representar los papeles de un libreto en blanco. Los sujetos ya no debían mirarse en las imágenes monumentales, memorables, de modelos históricos o ultraterrenos universales y eternos, sino convertirse en ejemplos de un modo singular de darle profundidad narrativa a su propio tránsito por una vida efímera. Para ello, para orientar un inédito conjunto de decisiones contingentes de las que dependía la definición de un currículo biográfico, debían ejercitar un abotargado juicio crítico, basado ahora en la emancipación y autonomía recién adquiridas y aún escasamente desarrolladas.

El nuevo arte taquigráfico no sólo desdibujaba y abría los perfiles de este sujeto cuyo único modelo operativo era su propia indefinición, sino que apostaba por unos referentes insignificantes -aún no significados- que debían servir para entrenar la sagacidad y el discernimiento de ese espectador devenido interlocutor crítico. El arte dejó de proponer consensos y comenzó a articular los disensos. Si uno ya no busca iluminación en las verdades eternas de un pasado realizado

in ancestral models began to look to the future. Human beings were no longer required to be what they had always been but perfectible individuals capable of writing the script of their own lives. For centuries, anyone who dared renounce tradition, the gods and the customs of their community exiled themselves to a no-man's-land, devoid of identity or country. That is what happened, practically overnight, to all citizens. They left their town, a community based on space and anchored in the past and moved to the city, a collective defined by an irreversible time that looked to the future. They left their surname and birthplace and became upstarts, nobodies who mixed with perfect strangers searching for a changing place that checkmated their capacity of adaptation. The ancient correlation between persons faithful to themselves and a setting that put everyone in their place melts, like all things solid, into air: lives with no identity sought themselves in a future charged with suspense in a sinister scenario, full of elements of an organic past that now presented themselves as the ruins of a broken time, familiar props impregnated with assumptions that no longer served to represent the pages of a blank script. Individuals were no longer to see themselves in monumental and memorable images of historical models or universal and eternal ultra-terrains but should become examples of a singular way of lending narrative depth to their own transit through an ephemeral life. To that end, in order to manage a hitherto unknown set of contingent decisions on which the definition of a biographical curriculum depended, they had to exercise an inflated critical judgement, now based on newly arrived and barely developed emancipation and autonomy.

The new stenographic art not only blurred and expanded the profile of individuals whose only operating model was their own lack of definition but also supported insignificant referents—still devoid of meanings—that were to serve as a training ground for the sagacity and discernment of the onlooker-become-critical interlocutor. Art no longer proposed consensus and began to voice dissensus. If illumination is no longer sought in the eternal truths of a consummate past but in the ephemeral signs of a possible future, the gaze must swivel towards things that will only turn out to be eloquent in a future context that prefigures a speculative change in values and considerations. Differential attention towards certain concerns and ways of addressing them would then determine the content of our curriculum and the

sino en los efímeros signos de un futuro posible, la mirada debe volverse hacia cosas que sólo resultarán elocuentes en un contexto por venir que prefigura un cambio especulativo en la bolsa de los valores y las consideraciones. La atención diferencial hacia determinadas preocupaciones y formas de abordarlas determinaría en lo sucesivo el temario de nuestro currículo y los argumentos socialmente disponibles para defenderlo.

Los viejos cuadros, que prometían la permanencia de unas imágenes patrimoniales e invariables que podían visitarse ritualmente una y otra vez asegurando el eterno retorno de lo mismo, comenzaron no sólo a perder prestigio en una sociedad que valoraba más lo transitorio que lo eterno, sino a levantar suspicacias. Su prestigio universal y ahistórico no sólo parecía inadecuado a un mundo progresista sino que se identificaba con la falsaria legitimación de unos valores (o, más bien, prejuicios) aristocráticos que no hacían más que consagrar un statu quo injusto y anacrónico. La pintura no sólo había pasado a convertirse en un medio más entre medios, sino que, además, se reconocía en concreto como aquel que, durante siglos, se había consagrado a hacer verosímil que la hipóstasis de lo divino se hiciera carne pictórica y habitara entre nosotros, a reservar el espacio de lo memorable y lo digno de consideración para la efigie de los poderosos; a vincular la estirpe de estos con un origen recurrente e invariable; a ennoblecer y 'sobrenaturalizar' la barbarie que les condujo a su posición de privilegio; a vincular, de manera casi hipnótica, una situación de hecho, por lo demás lacerantemente injusta, con un idea de cómo debían ser –por derecho- las cosas. Una idea incontrovertible por imaginarse proveniente de la mente del Creador (a través de la mano del creador, convertido en 'favorito de los dioses'). La representación se jactaba de destilar la imagen de sus elementos accidentales, cambiantes, circunstanciales, para remitirnos a la verdadera esencia de las cosas y 'revelarnos' un modelo de lo que fueron originariamente y, por lo tanto, deberían seguir siendo eternamente.

La modernidad promovió un rápido proceso de crítica de la representación que vino a invertir el 'proyector' de la caverna de Platón para demostrar que las sombras variables de la realidad no eran el reflejo de las ideas invariables de un Demiurgo sino, más bien al contrario, que las ideas sustraídas a la historicidad y la crítica eran sólo la proyección a un plano por encima de la autonomía de lo humano de un

socially available arguments to defend it.

Old paintings, which promised the permanence of traditional and unchanging images that could be ritually visited time and again, thus assuring the eternal return of the same, slowly began to lose prestige in a society that increasingly valued the transitory over the eternal without raising suspicions. Universal, ahistoric prestige not only seemed inadequate to a progressive world but was also identified with the distorting legitimation of aristocratic values (or rather prejudices) that did little more than consecrate an unjust and anachronistic status quo. Painting had become a means amongst means and was particularly acknowledged as that which, for centuries, had been consecrated when the hypostasis of the divine turned pictorial flesh and living amongst us was made plausible, guarding the space set aside for the distinguished and worthy of consideration for the embodiment of the powerful by linking their lineage to recurrent, stable origins, by exalting and 'supernaturalising' the barbarism that had led them to their position of privilege, by almost hypnotically yoking a real situation, otherwise searingly unjust, to an idea of how things should be—by right. An indisputable idea since it was imagined to have come from the mind of the Creator (through the hand of the creator become 'a favourite of the gods'). Illustration boasted of distilling the image from its accidental, changing and circumstantial features in order to convey the true essence of things and 'reveal' a model of what they originally had been and therefore should continue to be eternally.

Modernity promoted a rapid critical process of representation that reversed the 'projector' of Plato's cave to demonstrate that the variable shadows of reality were not the reflection of the invariable ideas of a Demiurge but conversely that the ideas extracted from historicity and critique were merely the projection onto a plane beyond that of human autonomy of an excluding selection process from among the multiple profiles of existence. A highly biased selection that only the genius of artists could render natural, plausible or even obvious.

This awareness (of guilt) led to radical changes in the world of painters who were forced to renounce not only their knowledge—their iconographic repertoire—but also their savoir faire. Although still far removed from the post-Fordist disdain of experience in favour of the capacity for adaptation, the mustiness of the 'trade' was already being glimpsed in a world in which 'the producer' was becoming a new

proceso de selección excluyente de entre los múltiples perfiles de lo existente. Una selección muy sesgada que sólo el genio de los artistas podía hacer pasar por natural, verosímil o incluso evidente.

Esta conciencia (de culpa) determinó cambios radicales en el gremio de los pintores que debieron abjurar no sólo de su saber –su repertorio iconográfico- sino de su 'saber hacer'. Aunque estábamos aún lejos del desprecio postfordista de la experiencia en beneficio de la capacidad de adaptación, ya se atisbaba la ranciedad del 'oficio' en un mundo en el que 'el productor' se estaba convirtiendo en el nuevo sujeto histórico. El artista ya no quería enrolarse en un gremio inmovilista para adquirir una cualificación artesanal y ponerla al servicio de unos dogmas ignominiosos. Ahora quería salir a la calle a seleccionar apuntes de una realidad en formación que diera que pensar, que ejercitara el juicio. La ejecutoria excelsa de un sermón precocinado mereció primero el calificativo de 'pompier' y después de 'retiniana'. Aún faltaban algunos años para el invento de la tecnología ultrarrápida del 'ready-made', que minimizaba las exigencias artesanales de un artista que realizaba su trabajo con un simple acto de discriminación, que arrancaba un elemento que parecía anodino en su hábitat natural y lo exponía bajo los focos interrogatorios de un espacio expositivo descontextualizador, donde confesaba sus connivencias con inercias epistemológicas ocultas y adquiría una vida nueva, autónoma y emancipada. Pero varias décadas antes del 'ready-made', el pintor ya comenzó a manifestar su disposición a redimir sus culpas renegando sistemáticamente de todo su patrimonio, tanto en lo tocante a sus destrezas 'artesanales' como a su repertorio 'conceptual', a desplazar su trabajo desde la erudición y la manufactura hacia la selección y la interpretación.

La decisión cultural de privilegiar lo transitorio frente a lo eterno, lo documental frente a lo abstracto, la prosa frente a la épica, la sagacidad frente a la excelencia, lo fresco frente a lo rancio… antecedió a la aparición de la fotografía, pero este fruto temprano de la nueva sociedad racionalista parecía venir a atender a una necesidad histórica: no requería cualificación alguna y proporcionaba un acceso inmediato (sin la mediación de una 'manipulación') e instantáneo a una realidad elocuente que ponía de manifiesto su transitoriedad; era producto de la técnica y ayudaba al distribuir imágenes objetivas a una inmediatamente ampliada comunidad científica; permitía bajar la observación

historical character. Artists no longer wanted to become part of a world resistant to change to acquire craftsman's skills to then work in the service of ignominious dogmas. They now wanted to take to the streets and select notes from a thought-provoking reality in the making that exercised judgement. The lofty final judgement of a precooked sermon first deserved being described as pompier and then as retinal art. It was still several years before the invention of the ultrarapid technology of the ready-made, which minimised the demand for craftsmanship of artists who went about their work through a simple act of discrimination, extracting a feature that appeared anodyne in its natural habitat and exhibiting it under the interrogatory spotlights of a decontextualising exhibitory space where it confessed its connivence with hidden epistemological inertias and took on a new, emancipated life of its own. But several decades before the ready-made, painters had already begun to show their willingness to absolve themselves from their guilt by systematically renouncing their entire heritage, where their 'craftsman's' skills and conceptual repertoire were concerned, and steering their work away from erudition and manufacture towards selection and interpretation.

The cultural decision of favouring the ephemeral over the eternal, the documentary over the abstract, prose over the epic, astuteness over excellence and the novel over the tainted preceded the appearance of photography. Yet this early fruit of the new rationalist society seemed to answer an historical need. It required no qualification whatsoever and provided immediate and instantaneous access (without the mediation of 'manipulation') to an eloquent reality that disclosed its transitory nature. It was the product of technique and helped to distribute objective images to an immediately extended scientific community. It enabled observation to be lowered to reality and did not elevate reality to the plane of representation. It attenuated the aura of the image and changed the habit of venerating a presence sublimated by that of reading a saturated reality. It adapted to the media that 'delocalised' public space, leading to unexpected encounters between images and discourses.

Although the photographic image was eventually pictorial and static, it prefigured a new world conceived as a succession of moments. Painting safeguarded for eternity an opaque moment that distilled the essential aspects of a fleeting reality. A reality that, given that it

Elastic Women 1, 195 x 130 cm, 2010

Elastic Women 2, 195 x 130 cm, 2010

a la realidad y no elevar la realidad al plano de la representación; atenuaba el aura de la imagen y cambiaba el hábito de venerar una presencia sublimada por el de leer una realidad saturada; se adaptaba a medios de comunicación que 'deslocalizaban' el espacio público y permitían inopinados encuentros entre imágenes y discursos…

Aunque en última instancia la imagen fotográfica era, como la pictórica, estática, prefiguraba un nuevo mundo concebido como sucesión de instantes. La pintura salvaguardaba para la eternidad un momento densificado que destilaba los aspectos esenciales de una realidad pasajera; una realidad que, dado que no tenía otra forma que la artística de ser retenida en la memoria (de alcanzar a ser memorable) parecía realmente una sombra tintineante de las ideas preservadas en la mente del Creador por la mano del creador. Esas imágenes esenciales volvían a la memoria, invariables, una y otra vez, con una cadencia ritual en la que la cultura (la visitación de la imagen, su salida en procesión, su veneración litúrgica, su publicidad festiva…) se adaptaba a los ritmos cósmicos marcados por La Creación. La fotografía, sin embargo, ponía en evidencia que lo registrado ya no volvería jamás, que no era más que una delgada loncha de una realidad que ya no veía como los tiempos se plegaban a la fuerza centrípeta de los espacios sino como los espacios se sometían a la linealidad de un tiempo 'irrefrenable'. De nuevo esta concepción cultural se vio refrendada por una novedad técnica: no habría de pasar mucho tiempo hasta que la velocidad de la cámara de fotos para captar imágenes igualara la 'velocidad de obturación' del ojo humano. En ese momento, la sutura de 24 instantáneas por segundo en una línea de tiempo y su 'revelado' en una película infradelgada marcaría el definitivo triunfo del tiempo sobre el espacio.

La pintura mantuvo por un tiempo su estatuto, haciendo gala de un aristocrático retiro a un asilo desdeñoso, donde apenas acertaba a reflexionar sobre su propia obsolescencia poniendo en evidencia que, en realidad, no era más que otra pantalla en la que se podían proyectar otras ilusiones con o sin la mediación de un cacharro. Dado que la pintura, en ese momento, ya no podía atesorar más privilegio que el de un elevado nivel de autoconciencia sobre su improcedencia (ya era consciente de que toda verosimilitud hacía pasar por in.mediato, por dado a la intuición, el fruto de una sofisticada labor de mediación) bien podría haberse consagrado a poner en evidencia, desde

had no other form than the artistic of being retained in the memory (of becoming memorable), seemed really a twinkling shadow of ideas preserved in the mind of the Creator by the hand of the creator. These essential images returned invariable to the memory, over and again, with a ritual cadence in which culture (the visitation of the image, portage in the procession, liturgical veneration and festive publicity) fell in with the cosmic rhythms set by the Creation. Photography, however, unmasked the fact that what had been recorded would never return; that it was merely a thin slice of a reality that could no longer see how time folded under the centripetal force of spaces but how spaces were subjected to the linearity of an uncontrollable time. Once again this cultural conception was endorsed by a technical innovation. It would not be long before the speed with which the photographic camera captured images equalled the 'shutter speed' of the human eye. At that moment, the suture of 24 snapshots per seconds in a timeline and their 'development' into an inframince film would signal the final triumph of time over space.

For a while, painting maintained its status, displaying an aristocratic retirement to a disdainful institution, where it barely managed to reflect on its own obsolescence by revealing that it was really just another screen on which to project other illusions with or without the mediation of a gadget. Given that painting at that time could no longer amass more privilege than that of a high level of self-awareness about its inadmissibility (it was already aware that all credibility was the fruit of a sophisticated labour of mediation that appeared immediate and given over to intuition), it might well have established itself by unveiling, from the scepticism characteristic of old age, the new tricks of the cultural industry, soon converted into an industry of (the manipulation of) awareness according to the phantasmagorical feeling of plausibility. But for historical reasons that we will not examine here, painting was devoted to the mystification and 'transcendentalisation' of nothing, seasoned with various esoteric arguments about spirituality and purity which, quite surprisingly, were taken seriously. Painting hid behind a corporate screen from where it demanded all symbolic legitimacy in a contaminated world. It apparently denied all connivance with a cultural industry, which it placed on the same level as the machinery of fascism, as well as the very representational tradition of painting, although its iconoclasm really referred to the denigration of

Elastic Women 5, 195 x 130 cm, 2010

el escepticismo propio de la vejez, los nuevos trucos de la industria cultural, convertida pronto en una industria de la (manipulación de la) conciencia en función de su fantasmagórica sensación de verosimilitud. Pero, por razones históricas que no podemos desarrollar aquí, la pintura se consagró sin embargo a la mistificación y 'trascendentalización' de la nada, que salpimentaba con unos argumentos esotéricos sobre la espiritualidad y la pureza que resulta sorprendente que se llegaran a tomar en serio. La pintura se atrincheró en un espacio corporativo desde el que reclamaba toda la legitimidad simbólica en un mundo contaminado. Aparentemente, negaba no sólo toda connivencia con una industria cultural, a la que ponía al mismo nivel que la maquinaria del fascismo, sino la propia tradición representativa de la pintura, auque su iconoclastia se remitía en realidad a la denigración de la visión propia de la tradición 'reformista', que interpretaba la clausura de la imagen como la forma verdadera de representar una realidad trascendente.

Curiosamente fue la fotografía, ya en plena época postmoderna, la que redescubrió toda la tradición pictórica que se ubicaba entre la pintura estático-representativa y la pintura tautológico-iconoclasta. La fotografía había ingresado en el espacio del arte moderno por la vía canónica: la de la reflexividad autocrítica. Como si hubiera aprendido del ejemplo de la pintura barroca, su propio éxito le alertó sobre su mayor peligro: su verosimilitud alentaba la confianza ideológica en un método que permitía ver de manera inmediata lo que no teníamos ante los ojos; aparentemente, la cámara nos ponía en contacto con una realidad elocuente por sí misma sin la mediación de un punto de vista histórico y subjetivo. La extensión de esta creencia llegó a invertir la lógica representativa: la imagen ya no dependía tanto de su fidelidad a la realidad como la propia realidad de su aparición en la imagen. Esta no levantaba acta notarial de la verdad de lo acontecido sino que proyectaba una posibilidad de acontecer, de alcanzar visibilidad y reconocimiento, de 'salir en la foto'. Igual que hiciera en su momento la pintura, la fotografía devenida arte comenzó a desconfiar entonces de su pasado 'documental' no sólo por su pretendida inmediatez ideológica, sino también por su inadaptación al nuevo escenario de las luchas políticas, que se había desplazado desde los géneros derivados de la 'pintura de historia' (lo que las feministas llamaban 'history' –la historia de ellos-) al escenario micropolítico (lo

the actual approach of the Reformist tradition, which interpreted the closure of the image as the true way of representing a transcendent reality.

Curiously, already well into the postmodern era, it was through photography that the entire pictorial tradition located between static-representational and tautological-iconoclastic painting was rediscovered. Photography had entered the area of modern art via the canonical route—that of self-critical reflexivity. As if it had learned from the example of baroque painting, its own success alerted it to a greater danger: its plausibility encouraged the ideological confidence in a method that immediately uncovered what was not actually before our eyes. Apparently the camera linked us to a reality that spoke for itself without the mediation of an historical or subjective perspective. The extension of this belief reversed representational logic: the image no longer depended so much on being faithful to reality as reality on appearing in the image. No notarial deed recorded the truth of the event but the image projected the possibility of occurring, attaining visibility and acknowledgement, of 'appearing in the photo'. Like painting at one time, the 'documentary' past of photography-become-art was called into question because of its so-called ideological immediacy and its failure to adapt to the new scenario of political struggles, originating from the genres that came out of historical painting (what feminists called 'history') to the micro-political scenario (what feminists called 'herstory'—a story without dates or chorale and largely inaccessible to the manly 'war correspondent' because battles were fought in the folds of intimacy). In the scenario of biopower, documentary was necessarily fiction, which did not remove it from truth but from any assumed autonomy vis-à-vis the account. Jeff Wall is undoubtedly a great exponent of such photography that implodes the tension of symbolic decisions in the microfilm of a single still—implying a variable proportion of action—in which one becomes another and incardinates these snapshots into a more or less coherent script. Significantly, this process connects with painting on a procedural (composition, illumination, cone of vision, 'idealisation') and generic level: the image is recognised as a palimpsest of cultural references that do not force the docile acceptance of the genre's norms, but rather the mise en abîme of the very nature of the image as an image articulation dispositif. Self-critical photography (hence

que las feministas llamaban 'hersoty', la historia de ellas, una historia sin fechas y coral difícilmente accesible al varonil 'reportero de guerra' porque las batallas se libraban en los pliegues de la intimidad). En el escenario del biopoder el documental debía ser de ficción, lo que no lo alejaba de la verdad sino de su supuesta autonomía respecto del relato. Jeff Wall es sin duda el paradigma de esa fotografía que implosiona en una micropelícula de un solo fotograma la tensión de las decisiones simbólicas –que implican una proporción variable de agencia- en las que uno se convierte en otro e incardina sus instantes en un guión más o menos coherente. Significativamente, este proceso se vincula con la pintura no sólo procedimentalmente (composición, iluminación, cono de la visión, 'idealización') sino 'genericamente': la imagen se reconoce como un palimpsesto de referencias culturales que no obligan al seguimiento dócil de las normas del género, sino a la 'puesta en abismo' de la propia naturaleza de la imagen como dispositivo articulador de imágenes. La fotografía autocrítica (de ahí que muchos pasaran a llamarle postfotografía), menos desgastada (a pesar de sus años de servicio a la maquinaria publicitaria que había subsumido en el capitalismo todos los órdenes de la existencia) que la pintura (probablemente porque el materialismo de Benjamin hizo más hincapié en los medios de producción que en los protocolos de concepción) llamó la atención sobre la tradición 'contrareformista' en pleno escenario 'reformista' (caracterizado por un puritanismo modernista que condenaba el culto a las imágenes, por un 'pietismo' conceptual que denigraba las apariencias y prescribía el ingreso en 'comunidades fourierianas', y por un 'neoliberalismo' vanguardista que confiaba en ponerse en contacto con 'Dios' sin la mediación de instancias institucionales).

Pero esta rápida rehabilitación de la visibilidad estaba también destinada a chocar pronto con su propio éxito. La imagen digital se emancipó casi inmediatamente de la línea de tiempo y se dispersó hasta unos niveles que ponen hoy en peligro el sistema de las artes (tal y como lo conocemos), basado durante siglos en la escasez de unas pocas imágenes de referencia, recurrentemente revisitadas, que articulan los consensos y disensos de un discurso crítico. Hoy las imágenes son ubicuas respecto al espacio y simultáneas respecto al tiempo, registran la totalidad del espacio en tiempo real y se ofrecen con una generosa celeridad que satura no ya la capacidad de lectura

many went on to call it post-photography), less deteriorated (despite years at the service of the advertising machine that had subsumed all the orders of existence under capitalism) than painting (probably because Benjamin's materialism placed more emphasis on means of production than on protocols of conception), called attention to the Counter-Reformist tradition when the Reformation was in full swing (characterised by a modernist puritanism that condemned the cult of the image as a conceptual 'pietism' that degraded appearances and prescribed entry into 'Fourierian communities', and as an avant-garde 'neoliberalism' confident of making contact with God without the mediation of institutional authorities).

But this rapid rehabilitation of visibility was also destined to soon clash with its own success. The digital image almost immediately broke away from the timeline and dispersed to levels that today endanger the system of the arts (as we know it), for centuries based on the paucity of a few regularly revisited, benchmark images, which articulate the consensus and dissensus of critical discourse. Today images are ubiquitous in relation to space and simultaneous in relation to time; they record the totality of space in real time, and the speed at which they are offered up is so swift that the capacity to interpret and pay attention to them is overwhelmed. Open and disposed for treatment they exhibit an 'identity' that no longer has anything to do with an origin or a linear narrative but with a spontaneous, virtual and random connectivity in which acknowledgement does not derive from being, having or seeming but from merely appearing. In this new context, the old critical habit of deconstructing and 'problematising' the image first calls for imagining a construction and a problem, since representation has not only removed itself from its ontological relation with a referent but has even done so regarding the slightest provisional relation with meaning.

2. Alby Álamo. Remake.

Alby Álamo's work could be considered a set of comments on the cultural scenario that I have described in a somewhat cumbersome manner. His remarks or observations are, however, so concisely precise that only someone like him, who has made the law of minimum effort one of his firmest principles, can take pride in them. His work

Elastic Women 4, 195 x 130 cm, 2010

Elastic Women 3, 195 x 130 cm, 2010

sino incluso la de atención. Abiertas y dispuestas para su tratamiento exhiben una 'identidad' que ya nada tiene que ver ni con un origen ni con una narrativa lineal sino con una conectividad lúdica, virtual y aleatoria en la que el reconocimiento no deriva del ser, ni del tener, ni del parecer, sino del mero aparecer. En este nuevo contexto, el viejo hábito crítico de desconstruir y 'problematizar' la imagen exige imaginar primero una construcción y un problema, pues la representación no sólo se ha desvinculado de su relación ontológica con un referente sino que lo ha hecho incluso de la más mínima relación provisional con el significado.

2. Alby Álamo. *Remake*.

La obra de Alby álamo podría considerarse como un conjunto de comentarios a este escenario cultural que he descrito de manera un tanto farragosa. Sus observaciones son, sin embargo, de una concisa precisión de la que sólo puede hacer gala alguien que, como él, ha hecho de la ley del mínimo esfuerzo el más firme de sus principios. Su obra revisita las contradicciones de la pintura, desvincula la exhibición de la maestría y la pone en relación con la selección de instantes anodinos que ponen a prueba nuestra perspicacia, realiza 'ready-mades asistidos' a partir de la dispersión virtual de las imágenes-tiempo y, sobre todo, analiza las implicaciones de estas decisiones con la construcción de la subjetividad. Con un estilo sucinto, epigramático, suspendido en un punto muy contenido entre la ilustración (gratamente liberada de la mediación de los filtros del photoshop) y la taquigrafía, trae a la memoria a aquel cazador de instantes que durante décadas (desde Cézanne hasta Ryman) se vio eclipsado por la 'progresiva' trascendentalización iconoclasta de la nada. Y no es que Alby Álamo olvide la imprescindible autocrítica que debe acompañar al ejercicio de la pintura y, más en general, al de la representación. Su estilo desdeñoso y descortés con el oficio deja clara constancia de la improcedencia del medio que utiliza preferentemente (varias veces he escuchado en 'foros expertos' que Alby Álamo no tiene recursos pictóricos a la altura de sus formatos y de sus retos temáticos, lo que me confirma que su 'estilo' es un auténtico detector de incompetencia visual), improcedencia que se hace más patente si cabe con la elección de un repertorio iconográfico, revisits the contradictions of painting, dissociates exhibition from mastery and places it in relation to the selection of anodyne moments that test our shrewdness, undertakes 'assisted ready-mades' based on the virtual dispersal of time-images and, above all, analyses the implications of these decisions with the construction of subjectivity. In a succinct, terse style, suspended at a point well contained between illustration (pleasantly freed from the mediation of Photoshop filters) and stenography, he reminds us of the snapshot hunter who for decades (from Cézanne to Ryman) was eclipsed by the 'progressive' iconoclastic transcendentalisation of nothing. Yet Álamo does not forget the vital self-criticism that must accompany the exercise of painting and, more generally, of representation. His disdainful and discourteous style leaves clear evidence of the inadmissibility of the medium that he prefers to use (several times I have heard at 'expert forums' that Álamo lacks the pictorial resources to match his thematic formats and challenges, which convinces me that his 'style' is a true detector of visual incompetence). Such inadmissibility becomes more obvious with his choice of iconographic repertoire, entirely devoid of the slightest pedigree, which makes any so-called rappel a l'ordre laughable. Recalling the 'painter of modern life', in which, along with Baudelaire, he seconds the commitment and hope of attaining profane illumination by translating the meaning of a world reduced to fragments into flexible poetic prose, does not induce him to think of the possibility of entering into contact with crude existence or with non-meaning. Álamo does not seem prepared to move—with modernism—to an autonomous space that dialectically denies the prêt-à-porter imagery of the industries of culture. Neither does he aspire to release himself—with the avant-garde—from the culture that 'represses' our 'primary' desires or manipulates our conscience.

Álamo's reality, like ours, is second hand. In his case, therefore, representation cannot be linked either to metaphysical correspondence between the image of something and its true essence nor with the ideological correspondence between the image and the most legitimate perspective. In the biopolitical sphere, representation is a social tool that expresses images within an historical regime of truth or an imagery and which brings or denies consideration or acknowledgement. A critique of representation, whichever the bias it adopts, will not then be able to end by suspending it, whether through iconoclas-

carente del más mínimo pedigrí, que hace irrisoria cualquier pretendida ‘vuelta al orden’. La rememoración del ‘pintor de la vida moderna’, que suscribía con Baudelaire el compromiso y la esperanza de alcanzar la iluminación profana traduciendo en una flexible prosa poética el sentido de un mundo reducido a fragmentos, no le induce a pensar en la posibilidad de entrar en contacto con la existencia en bruto, con lo no significado. Alby Álamo no parece dispuesto a mudarse -con el modernismo- a un espacio autónomo que niegue dialécticamente el imaginario ‘prêt-à-porter’ de las industrias de la cultura; pero tampoco aspira a liberarse -con las vanguardias- de la cultura que ‘reprime’ nuestros deseos ‘primarios’ o manipula nuestras conciencias.

La realidad de Alby Álamo es, como la nuestra, de segunda mano y, por lo tanto, en su caso, la representación no puede ya vincularse ni con la correspondencia ontológica entre la imagen de algo y su verdadera esencia, ni siquiera con la correspondencia ideológica entre una imagen y el punto de vista más legítimo. En la esfera biopolítica, la representación es una herramienta social que articula imágenes en un régimen histórico de verdad, en un imaginario, que reporta o niega consideración o reconocimiento. La crítica a la representación, adopte el sesgo que adopte, no podrá entonces concluir en una suspensión de la misma, ya sea mediante una alienación iconoclasta o mediante una inmersión en el mundo de la vida, sino que deberá pelear en su terreno y con sus armas, en un trabajo de zapa, ‘erre que erre’, reevaluando, reconceptuando, reciclando, relocalizando, reestructurando, reutilizando, repolitizando…[1]

“El mundo-imagen –nos advierte Susan Buck-Morss- es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura”. Alby Álamo no parece convencido de que en este escenario intrascendente (tanto por su superficialidad como porque esta misma superficialidad no permite vislumbrar un ‘más allá’) deba emerger una ‘nueva cultura’, creo más bien que apuesta sencillamente por sacar a flote la cultura de toda la vida. Es decir, por rehabilitar toda esa tradición pictórica que antes comentábamos que parece

1 Un temario que, como adivinaran, no proviene del mundo del arte.

tic alienation or through immersion in the living world. It will be forced to do battle on its own ground and with its own weapons, by insidious attack and by relentlessly re-evaluating, reconceiving, recycling, relocating, restructuring, reutilising and repoliticising.[1]

Susan Buck-Morss warns us that “the image-world is the surface of globalisation. It is our shared world. Impoverished, dim, superficial, this image surface is all we have of shared experience. Otherwise we do not share a world. The task is not to get behind the image surface but to stretch it, enrich it, give it definition, give it time. A new culture opens here upon the line”. Álamo does not seem convinced that from this transcendent scenario (both for its superficiality and because that same superficiality does not enable us to glimpse ‘a beyond’) a ‘new culture’ should emerge; I rather think that he is simply committed to keeping afloat the culture of a lifetime. In other words, for rehabilitating all that pictorial tradition commented upon above that seems to have disappeared from the map of painting; a map that forces us to leap directly from the theological icon that removes representation from its historicity and places it at the service of the ritual emanation of the eternal (painting before picture) to the modernist negativity that dialectically confronts ‘white on white’ (the picture after the painting) with ‘cynical pop realism’ that reduces culture to uses and customs. This way of narrating the film includes under a gigantic ellipsis everything that José Luís Brea calls ‘baroque economy of representation’—an economy that has the very picture mise en abîme so as to refer to the historical possibilities of accessing representation (often decidedly ignominious) through the mise en scène of the rhetorical device by which such representation is presented as an historical possibility.[2]

Álamo’s baroque style is sombre and echoes that of Velázquez. It is

1 A programme that, as you can imagine, does not stem from the world of art.

2 [2] A symbolic economy that Stoichita connects precisely and significantly to ‘the invention of the picture’ and that attains a paradigmatic image in cabinet pictures, paintings undertaken by several hands, almost in a production line, and commissioned by collectors desirous of being portrayed, reading and discussing some of their paintings in ‘sacred conversation’ in comparison with the ‘archive’ of the constellation of allegories that express their intimacy and define their subjectivity. A catalogue prior to the catalogue that prefigures an exercise of comparative painting far removed both from the iconic symbol and the mere ‘sampler’ (we have no room here but we should discuss the ‘proprietary’ nature of the image of the collection and the fact that it may be superseded in the ‘era of technical reproducibility’, with the subsequent introduction of ‘imagery’ into the socio-economic space of precariousness or, as an alternative, of the ‘cognitive functionary’).

Elastic woman 2, 46 x 97 cm, 2009

haber desaparecido de la cartografía de la pintura, una cartografía que nos obliga a saltar directamente desde el icono teológico que sustrae la representación de su historicidad y la pone al servicio de la emanación ritual de lo eterno (la pintura antes del cuadro), hasta la negatividad modernista que enfrenta dialécticamente el 'blanco sobre blanco' (el cuadro después de la pintura) con el 'realismo cínico' pop, que reduce la cultura a los usos y costumbres. Esta forma de contar la película subsume en una gigantesca elipsis todo lo que el propio José Luís Brea llama la 'economía barroca de la representación', economía que 'pone en abismo' el propio cuadro para hacer referencia a las posibilidades históricas de acceder a la representación (muchas veces ciertamente ignominiosas) a través de la puesta en escena del mecanismo retórico por el que esa representación se presenta como posibilidad histórica[2].

El barroquismo de Alby Álamo es velazqueño, sobrio, no se percibe tanto en la concepción de la imagen como en la imagen de la concepción. Alby Álamo se sumerge en esta ocasión en el cine, en el 'modo espontáneo de ver' en este tiempo devenido imagen en la que la imagen ha devenido tiempo. El *flâneur* ya no pasea por el espacio sino por el tiempo (por la línea de tiempo, como si buscara las pistas de lo sucedido en las filmaciones de una inmensa cámara de seguridad que no registra lo acontecido sino lo que puede acontecer) extrayendo 'fotogramas decisivos' para 'pictorializarlos'. Pictorializarlos, y no sólo pintarlos, no para estetizarlos o sofisticarlos, sino para extrañarlos, para extraerlos de su formato natural, donde fluye con normalidad su transitoriedad, y conducirlos allí donde se pone en evidencia su densidad cultural.

En un tránsito que espeja el propuesto por Jeff Wall cuando reclamó

2 Una economía simbólica que Stoichita vincula precisa y significativamente a 'la invención del cuadro' y que alcanza una imagen paradigmática en las 'pinturas de gabinete', cuadros realizados por diversas manos, casi en una cadena de montaje, por encargo de un coleccionista deseoso de retratarse, leyendo y discutiendo en 'sagrada conversación' alguna de sus pinturas, frente al 'archivo' de la constelación de alegorías que articulan su intimidad y definen su subjetividad. Un catálogo anterior al catálogo que prefigura un ejercicio de pintura comparada muy alejado tanto del símbolo icónico como del mero 'sampleado' (quedaría por discutir, no tenemos aquí espacio para ello, el carácter 'propietario' de la imagen de la colección y su posible superación en la 'época de la reproductibilidad técnica', con la consiguiente introducción del 'imaginero' en el espacio socioeconómico de la precariedad o, como alternativa, del 'funcionariado cognitivo').

not so much perceived in the conception of the image as in the image of the conception. On this occasion, Álamo has immersed himself in the cinema, in the 'spontaneous way of seeing' in this time-become-image in which the image has become time. The *flâneur* or idler no longer strolls around space but time (along the timeline, as if seeking clues of what has happened in the filming of an enormous security camera that does not record events but what may occur), extracting decisive moments to pictorialise them. Pictorialising and not just painting them; not to render them aesthetic or sophisticated but to reprove them and extract them from their natural format, where their transitory nature habitually flows, and lead them where their cultural density is revealed.

In a movement that mirrors Jeff Wall's proposal when he demanded attention to painting through photography, Álamo demands attention for the still through painting. Such a demand is common in 'museum cinema' (in the tradition of James Coleman, Stan Douglas, Douglas Gordon and many others) that intermingles disruptive elements (often empty frames or modifications to the tempo of filming or montage) to unveil the hidden grammar of the intuitive. These wrong-footing effects force the onlooker (often with retinal afterimages purely biologically provoked by the flickering image) to physically realise that it is the unnoticed intervention of the onlooker that completes the flow thus ensuring that the film of reality appears obvious to us. By transferring the still to painting, Álamo moves this awareness from the literal-phenomenological to the allegorical-cultural (as when institutional critique transferred the minimalist reflection about the importance of perceptive space of the piece from the physical neutrality of the white cube in the museum to the cultural density of the institutional dispositif), framing it in an anachronistic space and juxtaposing it with the vile tradition of painting. Not with painting itself but with the tradition (or supposed tradition) of painting, which for centuries maliciously concealed the rhetoric of representation in order to sacralise the eternal and make it apparently obvious that truth is what remains. A tradition that now (without the collaboration of painting) legitimises the transitory and makes it apparently obvious that the truth is what happens. By painting a still and including a representation in the space of representation, Álamo introduces 'what happens' into the fold of baroque economy, imposing upon the time-image that self-critical re-

atención a la pintura a través de la fotografía, Alby Álamo reclama atención para el fotograma a través de la pintura. Es esta una reclamación frecuente en el 'cine de museo' (en la tradición de James Coleman, Stan Douglas, Douglas Gordon y tantos otros) que intercalan elementos disruptores (con frecuencia frames vacíos o alteraciones manifiestas del ritmo de grabación o montaje) para poner en evidencia la gramática oculta de lo intuitivo. Estos efectos 'zancadilleadores' obligan al espectador (a menudo con postimágenes puramente biológicas provocadas por el centelleo de la imagen) a cobrar conciencia física de que es la intervención desapercibida del espectador la que completa ese fluir que logra que la película de lo real nos parezca evidente. Con la traducción del fotograma a pintura, Alby Álamo no sólo desplaza esta conciencia desde lo fenomenológico-literal a lo cultural-alegórico (como cuando la 'crítica institucional' trasladó la reflexión minimalista sobre la importancia del espacio perceptivo de la pieza desde la neutralidad física del cubo blanco del museo a la densidad cultural del aparato institucional), sino que la enmarca en un espacio anacrónico y la pone en relación con la 'infame' tradición de la pintura. No con la pintura en sí, sino con su tradición (o con su supuesta tradición), la que durante siglos ocultara maliciosamente la retórica de la representación para sacralizar lo eterno y hacer pasar por evidente que lo verdadero es lo que permanece. Una tradición que ahora (sin la colaboración ya de la pintura) legitima lo transitorio y hace pasar por evidente que lo verdadero es lo que pasa. Al pintar un fotograma e incluir una representación en el espacio de la representación, Alby Álamo introduce 'lo que pasa' en el pliegue de la economía barroca y le impone a la imagen-tiempo esa reflexividad autocrítica que no determina la clausura de la representación sino el ejercicio consciente y responsable de su continuidad.

Brea se pregunta a menudo por qué revisitamos los cuadros a pesar de que siempre nos muestran lo mismo y, sin embargo, apenas volvemos a ver las películas, que, sin embargo, nos presentan no sólo una secuencia de imágenes diferentes, sino una imagen de la diferencia, del fluir irreversible del acontecer. ¿Es sólo por pura nostalgia de la promesa premoderna de permanencia, por un oscuro deseo de eternidad, por la esperanza de que retorne el valor de aquello que sigue siendo como siempre había sido? ¿No cabría pensar, por el contrario, que, como nos hizo ver el 'apropiacionismo', en la pintura retorna

flexivity that does not determine the closure of representation but the conscious and responsible exercise of continuity.

Brea often wonders why we revisit pictures, despite the fact that they always show the same, and yet we infrequently see films again, though they present not only a sequence of different images but an image of the difference and of the irreversible flow of events. Is it only out of pure nostalgia for the pre-modern promise of permanence, a dark desire for eternity, a hope for the return of the value of something that continues being as it always was? Might it not also be that, conversely, as appropriation art made us realise, something different always comes back in painting? Is it not that the idea of painting does not represent the timeless essence of the referent but the dialectic relation that it maintains with the context of the work and the field of indication? The relationship with a changing state of things that always gives us a register of the distance—which is where the true cultural change can be measured—that has gained the same in relation to itself. Is it not, as Derrida said, that nomadism becomes perceptible precisely because of the decision denied on parting?

The reflexive self-criticism of the cinema within painting reveals all the paratextual features and grammatical constructions involved in plausibility. Álamo's more or less random selection of moments never returns us an image that might pass for 'real': it always appears to be an eloquent composition, a hidden quote, a look 'off camera', a 'fixed' camera shot, a suggestion of linkage, an anticipatory close-up. These images are nothing like the much more spontaneous snapshots in the family album where the entire world seems to be grouped together and focussed, facing forwards at full length, smiling and cordially embraced in front of a monument—a scene that appears 'natural' only because it depends entirely on an anthropological structure that makes poses so forced seem 'instinctive', though they might well be considered a bizarre version of history painting.

But does the reflexive self-criticism of the cinema within painting only do this? Is it merely the umpteenth deconstruction of the hidden grammar of the image? Would it not place the grammar of the time-image in relation to the anachronistic quest for the eternal—as a figure of difference—in the flow of constructed images that are totally different to amateur images (completely dependent on a pictorial conception of the everyday plagued by nostalgia for 'historical' moments

Index 1, 97 x 195 cm, 2009

siempre lo diferente?, ¿no será que la idea de la pintura no representa la esencia intemporal de su referente sino la relación dialéctica que mantiene con el contexto de la obra, con su campo de indicación? La relación con un estado de cosas que, por ser cambiante, nos proporciona siempre un registro de la distancia –que es donde se cifra el verdadero cambio cultural- que ha cobrado lo mismo con respecto a sí mismo. ¿No será, como comentara Derrida, que el nomadismo se hace perceptible precisamente gracias a la decisión del que se niega a partir?

La autocrítica reflexiva del cine dentro de la pintura pone en evidencia todos los elementos paratextuales y las construcciones gramaticales implicadas en la verosimilitud. La selección más o menos aleatoria de instantes que realiza Alby Álamo no nos devuelve nunca una imagen que pudiera pasar por 'real': siempre aparece una composición elocuente, una cita oculta, una mirada hacia el 'fuera de campo', un tiro de cámara 'localizado', una sugerencia de encadenamiento, un primer plano anticipatorio... En nada se parecen estas imágenes a las 'instantáneas' del álbum familiar, mucho más 'espontáneas', donde todo el mundo aparece agrupadito y centrado, de frente y de cuerpo entero, sonriendo y cordialmente abrazados… delante de un monumento; en una escena que resulta 'natural' sólo porque depende de toda una gramática antropológica que hace parecer 'instintivas' unas poses tan forzadas que bien podrían considerarse una versión bizarra de la pintura de historia.

Pero, la autocrítica reflexiva del cine dentro de la pintura ¿sólo hace eso?, ¿es sólo la enésima desconstrucción de la gramática oculta de la imagen?, ¿no pondrá, de paso, la gramática de la imagen-tiempo en relación con la 'anacrónica' búsqueda de lo 'eterno' –como cifra de diferencia- en el fluir de unas imágenes construidas que en nada se parecen a las imágenes 'amateur' (del todo dependientes de una concepción pictoricista de lo cotidiano plagada de nostalgia por momentos 'históricos' y lugares auráticos)?, ¿no será que, de paso, nos indica que, frente a un 'modo turístico' de entendernos como jovialles acumuladores de experiencias dispersas de un mundo devenido espectáculo persiste una forma recurrente –aunque en extinción- de representar la vida a largo plazo como un relato con sentido?, ¿será posible que en el cine, el mecanismo de representación que hizo periclitar definitivamente lo permanente a favor de lo cambiante, se hand auratic places)? Might it not be indicating that, confronted by a touristic mode of understanding ourselves as jovial accumulators of scattered experiences in a world-become-spectacle, there remains a recurrent, though extinct, form of depicting long-term life as a tale with meaning? Would it be possible that in cinema the representational device that led to the final decline of the perpetual in favour of the changeable is located in a permanent yearning to experience the changeable?

The reference to an image that carries in its own DNA the mark of story-telling cannot be dissociated from the narrative understanding of the world as a possibility intrinsic to the linguistic animal. We cannot limit ourselves to critically disclosing that human beings relate to things, people, life and themselves through constructions of meanings of a 'literary' nature, as if they harboured the expectation of negotiating such fictions by finding a shortcut to crude reality. What is truly outstanding from a political perspective is the distance between the menacing survival of the models of narrative subjectivity, the recurrent nostalgias of pre-modern identities adapted to post-modern scenarios and the objective difficulties that the precarious nature of life and the corruption of the character impose on the 'instrumentality' of subjectivity in this post-bourgeois society that prescribes lives devoid of argument, climax or denouement.

Painting has long stopped being a normative genre and has become a deposit for unfulfilled anthropological yearnings. Perhaps Álamo is classifying the possibilities of life registered precisely in the time-image model that made painting obsolete. Possibilities that have now been frustrated by the ubiquity of images that appear like pop-ups thwarting all linear interpretation.

The demand for flexibility in post-Fordist production systems has dismantled any possibility of linking biography with the narrative construction of meaning. Subjectivity, subject to identity in the image-space era, origin and its permanent attributes were connected in the image-time era to the subjection of fleeting moments to a montage of meaning with significant effects susceptible to being interpreted. Today a personality who has mortgaged their trade for the capacity to adapt to changing labour and socio-affective situations appears to be related to a regime of scattered images that diminish the likelihood of reducing them to a significant galaxy.

Morgage, 46 x 97 cm, 2010

lle depositado un anhelo permanente de vivir lo cambiante?
La referencia a una imagen que lleva impresa en su propio ADN la marca de la narratividad no es disociable de la comprensión narrativa del mundo como posibilidad propia del animal lingüístico. No podemos limitarnos a desvelar de manera crítica que el ser humano se relaciona con las cosas, con las personas, con la vida y consigo mismo a través de construcciones de sentido de naturaleza 'literaria', como si se abrigara la expectativa de sortear esas ficciones encontrando un atajo hacia la realidad cruda. Lo realmente destacable desde un punto de vista político es la distancia que media entre la pervivencia siniestra de los modelos de subjetividad narrativa, las nostalgias recurrentes de identidades premodernas adaptadas a escenarios postmodernos y las dificultades objetivas que la precarización de la vida y la corrupción del carácter imponen a los 'agenciamientos' de subjetividad en esta sociedad postburguesa que prescribe vidas sin planteamientos, nudos ni desenlaces.
La pintura hace tiempo que ha dejado de ser un género normativo para convertirse en un depósito de anhelos antropológicos incumplidos ¿no estará entonces Alby Álamo archivando en ese depósito las posibilidades de vida inscritas precisamente en el modelo de imagen-tiempo que vino a dejar obsoleta la pintura, posibilidades que se ven ahora frustradas por la ubicuidad de unas imágenes que aparecen como 'pop-ups' frustrando toda lectura lineal?
La demanda de flexibilidad del sistema de producción postfordista ha desmontado cualquier posibilidad de vincular la biografía con la construcción narrativa de sentido. La subjetividad, supeditada en la época de la imagen-espacio a la identidad, el origen y sus atributos permanentes, se vinculó, en la época de la imagen-tiempo, al sometimiento de los instantes fugaces a un montaje de sentido con efectos de significación susceptibles de ser leídos. Hoy, una personalidad que ha hipotecado su agencia a la capacidad de adaptarse a situaciones laborales y socioafectivas cambiantes, parece relacionarse con un régimen de imágenes dispersas que fatigan la posibilidad de reducirlas a una constelación significativa.
Lo que parecen dejar claro estos fotogramas huérfanos de Alby Álamo, 'non-sites' expatriados a un lugar que no les pertenece, es que el significado emerge en su territorio de significado pero también al poner en evidencia su deriva. La imagen puede ser un mero síntoma de su episteme o bien un jalón de su desplazamiento que se propone como el primer vértice geodésico de una nueva cartografía epistemológica. Puede adaptarse al gusto existente o bien –y aquí su 'coeficiente de artisticidad'- invitarnos a adquirir el tipo de gusto que se requiere para comprenderla y apreciarla. En el caso de las imágenes que nos ocupan no sé si nos invitan a recuperar un gusto nostálgico por lo narrativo o simplemente por la densidad del fotograma (incluso cuando este pertenece a una película 'para todos los públicos') y el sentido de su deriva frente a la profusión de imágenes homeless que ya no encuentran tiempo ni espacio. O quizá frente a tanto *frame* experimental que desconstruye 'sagazmente' todos los montajes pero no conserva la pizca de ingenuidad necesaria para proporcionarnos un ejemplo de cómo restablecer una estructura con los restos del naufragio de las genealogías, la etimologías y las epistemologías. Una estructura en la que quizá guarecerse de tanto arte crítico dispuesto a derribar (¿derribar?) el aurático idealismo de las imágenes, su cerrada eternidad, para promover la participación de un jovial prosumidor dispuesto a engarzar un collar de bisutería barata tras entregar, como decía Benjamin, en la casa de empeño, por cien veces menos de su valor, una joya tras otra de la herencia de la humanidad para que le adelanten la calderilla de lo 'actual'.
Quizá fuera eso a lo que se refería Godard cuando afirmaba que no deseaba hacer una imagen justa, sino justamente una imagen. Alby Álamo escarba entre las ruinas del relato para expatriar sus fragmentos de ese maremagnum de imágenes in.sensatas en el que hemos aprendido a solazarnos imaginando que la proliferación implica posibilidad y el aturdimiento produce conciencia, que la conectividad favorece la intersubjetividad, que la indefinición formal es el correlato de la igualdad social y, en definitiva, que la participación no exige la formación de criterio ni necesita las herramientas reflexivas que se vinculaban a la emancipación, sino sólo el suficiente morbo como para jugar con los restos de su cadáver.
Tengo la sensación de que el 'coeficiente de artisticidad' que una pintura añade a las imágenes fetichizadas adoptadas por Alby Álamo no se basa en la participación en la fiesta de la postproducción sino en su suspensión. Su extrañamiento no se sigue de un 'sampleado' que permita 'ambientar' el baile sobre la tumba de la cultura, sino de su exposición congelada, siniestra, muda pero como balbuceando

What is evident in these bereft stills by Álamo, these non-sites expelled to a place that does not belong to them, is that the meaning emerges in their significant territory but also when unmasking their direction. The image may be a mere symptom of knowledge or a milestone of its displacement proposed as an initial geodesic point of a new epistemological map. It can be adapted to existing taste—and here its art coefficient—or invite us to acquire the type of taste needed to understand and appreciate it. In the case of the images under discussion, I don't know if they are inviting us to recover a nostalgic taste for the narrative or simply for the density of the still (even when it comes from a film 'for a general audience') and the meaning of its direction compared with the profusion of homeless images that no longer find time or space; or perhaps compared with so many experimental frames that shrewdly deconstruct all the montages but do not conserve a drop of the naivety required to provide us with an example of how to re-establish a structure from the remains of the shipwreck of genealogies, etymologies and epistemologies. A structure in which perhaps to shelter from so much critical art ready to tear down (tear down?) the auratic idealism of images and their enclosed eternity, to promote the participation of a jovial prosumer ready to string a necklace of cheap costume jewellery after pawning, as Benjamin said, one gem after another from the inheritance of humankind in order to receive the loose change of the 'latest'.
Perhaps it was this to which Godard referred when he claimed that he did not want to make a just image, but just an image. Álamo scrabbles among the ruins of the tale to expel the fragments from this plethora of senseless images in which we have learned to wallow imagining that proliferation implies possibility and bewilderment produces awareness, that connectivity enhances intersubjectivity, that formal lack of definition is the counterpart of social equality and, in short, that participation does not require sound training or the reflexive tools that were linked to emancipation—only sufficient morbid fascination to dabble with what remains of the corpse.
I have the feeling that the coefficient of art that a painting adds to the fetishistic images adopted by Álamo is not based on participating in the post-production party but in suspending it. This banishment was not followed by a 'sample mix' to create an atmosphere for the dance on culture's grave, but by a frozen, menacing exhibition, mute yet blubbing out a meaning that is always off camera, as if it wanted to remind us of something, as if it still had the thwarted vocation of contributing meaning. A suspension that always suggests not only demand for meaning but the place of the onlooker; a contrived and unstable space connected to the location of a narrative shot.
The critique of painting has fed on its vocation for representation (that tries to find the immobile essence of a flowing reality) and, simultaneously and paradoxically, on the impossibility of fulfilling it (precisely because of an incapacity—compared with other more flexible means—to adapt to a reality that avoids being apprehended in a fixed shot). In this manifest incompetence lies its main cultural achievement. Precisely because painting is more conscious than any other medium of the imposture entailed in attempting to stabilise the happening, what it does here is to critically consider the grammar of the time-image, the rhetorical resources utilised by 'the metaphysics of the transitory' to attribute the same dogmatic evidence to the flow of time formerly enjoyed by the eternity of space. These nodes of significativity, which emit the effects of truth, do not outline shortcuts to ideal essences but to historical possibilities of subjectivisation. In short, they mark the very scenario of politics.
The picture turns the image into an object not to extract its value from the variable economy of considerations but to reveal that art, however immaterial, cannot shirk away from the fact that it defines an object, though it may only be an object of attention or specific reflection. Art can never fit into the party of participation because it is tied up with the detail. Art is a spoilsport. In the middle of all the fun, appearances called art to order, allowing the game of reminiscences to reposition the images in a provisional order. Now, party in full flow, it knocks the wind from our sails, not to beseech the beautiful moment not to pass away but to ask the sublime present for time-out to wonder whether it is worth getting entangled in the machine of subjectivisation-participation or 'I would prefer not to'. Not lacking in dialectic negativity, such an attitude does not define a space of alienation but a provisionally autonomous zone to combat the threat of unrealisability that hovers over agency in post-Fordism.
I am not suggesting that Álamo reconsider a return to the abstracted perception of modernism. That said, I think that he pins his hopes of profane illumination on Benjaminian distracted perception. But I

Location 7, 46 x 97 cm, 2009

location 9, 46 x 97 cm, 2009

location 6, 46 x 97 cm, 2009

Location 5, 46 x 97 cm, 2009

Location 2, 46 x 97 cm, 2009

Location 4, 46 x 97 cm, 2009

un sentido que siempre queda fuera de plano, como si quisiera recordarnos algo, como si conservara la vocación frustrada de aportar significado. Una suspensión que siempre sugiere no sólo esa demanda de sentido sino el lugar del espectador, un espacio artificioso e inestable vinculado a la localización de un plano narrativo.

La crítica a la pintura se ha venido cebando en su vocación representativa (que pretende encontrar la esencia inmóvil de una realidad fluida) y, simultánea y paradójicamente, en su imposibilidad de cumplirla (precisamente por su incapacidad -frente a otros medios más flexibles- para adaptarse a una realidad que no se deja aprehender en un plano fijo). En esta manifiesta incompetencia reside su principal baza cultural. Precisamente porque la pintura es más consciente que ningún otro medio de la impostura que supone tratar de estabilizar el acontecer, lo que hace aquí es detenerse críticamente en la gramática de la imagen-tiempo, en los recursos retóricos de los que se vale la 'metafísica de lo transitorio' para atribuir al fluir del tiempo la misma evidencia dogmática de la que antaño gozara la eternidad del espacio. Estos nodos de significatividad, de los que emanan efectos de verdad, no definen atajos para acceder a esencias ideales pero sí posibilidades históricas de subjetivación. En definitiva, jalonan el propio escenario de la política.

El cuadro convierte la imagen en objeto no para sustraer su valor de la economía variable de las consideraciones, sino para poner en evidencia que el arte, por inmaterial que se pretenda, no puede sustraerse al hecho de que define un objeto, aunque sólo sea un objeto de atención, de una reflexión específica. El arte jamás podrá integrarse en la fiesta de la participación porque lo suyo es la detención. El arte es un cortalotes. En pleno bacilón de las esencias remitía estas al orden las apariencias, que permitían el juego de las reminiscencias que recolocaba las imágenes en un orden temporal. Ahora, en la fiesta de fluir, nos vuelve a cortar el rollo no para pedir al bello instante que se detenga, sino para solicitar a la sublime actualidad un tiempo muerto para pensar si me merece la pena engancharme en su máquina de subjetivación-participación o 'preferiría no hacerlo'. Esta actitud –no carente de negatividad dialéctica- no define un espacio de alienación sino una zona temporalmente autónoma para combatir la amenaza de irrealización que se cierne sobre la agencia en el postfordismo.

No pretendo decir que Alby Álamo replantee un retorno a la percepción abstraída del modernismo. Antes bien, creo que cifra sus esperanzas de iluminación profana en la percepción distraída benjaminiana. Pero creo que aquí nos hallamos, una vez más, 'perdidos en la traducción', y que 'percepción distraída' hubiera debido traducirse por 'percepción dispersa', para hacer alusión no tanto al declinar de la atención como al nuevo reto al que se enfrenta. Un reto que exige atención a lo fragmentado, pero precisamente en la medida en que la ruina no se caracteriza por lo que es sino 'por aquello que le falta y a lo que dramáticamente apela'. Y a lo que apela es precisamente a la lectura crítica de la discontinuidad del mundo como una demanda biopolítica de sentido. Esta demanda puede convertirse en lo que Agnes Heller llamaba una 'necesidad radical' (aquella que no puede ser satisfecha dentro del orden de cosas donde se ha generado y, por lo tanto, promueve su modificación) en el marco de la precariedad biográfica del postfordismo. Una demanda que tiene relación con la estructura narrativa de la imagen-tiempo pero también con el modelo de recepción de la imagen-espacio. Porque la pintura del fotograma conserva la tensión psicológica que la gramática del cine imprime al acontecimiento, inyectando inquietud, conciencia y responsabilidad sobre el sentido de la actuación. Pero también extrae la imagen del flujo hipnótico de la sala de proyección, en la que la demanda de sentido se ve colmada con el control sobre la conciencia del espectador, abducido por una continuidad narrativa tan falsa hoy como en su momento lo fuera la integridad de sujetos y espacios que hacía verosímil la pintura burguesa.

Alby Álamo suspende la imagen entre el tiempo y el espacio sin dejarla reposar en ningún 'lecho natural' para obligarla a mantener una tensión dialéctica consigo misma. Cortocircuita cualquier continuidad al mismo tiempo que permite que la imagen reverbere respecto a sí misma. Y lo hace minimizando los recursos no sólo creativos sino interpretativos. Hoy, para hacer ver que el arte no puede ya pretender alienarse de la industria del ocio tenemos que construir en una gigantesca fábrica fordista, convertida con su reconversión a la lógica postindustrial en motor de la 'gentrificación' de un barrio obrero, un gigantesco tobogán para solaz y disfrute de un espectador 'participativo'. Hoy, para hacer ver que la vida no cabe en un bastidor tenemos que construir un archivo y contratar un 'Vj' para 'samplear' un torrente de imágenes convertidas en 'iluminación ambiente'. Hoy,

believe we find ourselves once more 'lost in translation' and that 'distracted perception' should have been translated as 'disperse perception' to allude not so much to declining attention as to the new challenge that it faces. A challenge that demands paying attention to fragmentation but precisely to the extent that ruin is not typified by what it is but 'by what it is lacking and to what it dramatically appeals". And it appeals precisely to a critical reading of the discontinuity of the world as a biopolitical call for sense. This demand may become what Agnes Heller called a 'radical need' (that which cannot be satisfied within the order of things where it has been generated and therefore promotes its modification) within the framework of the biographical precariousness of post-Fordism. A demand that is associated with the narrative structure of the time-image but also with the model of reception of image-space. Because the painting of the still preserves the psychological tension that the grammar of cinema imprints upon the happening, injecting concern, awareness and responsibility for the meaning of the performance. Yet it also attracts the image of hypnotic flow from the projection hall in which the demand for meaning is met by control over the conscience of the onlooker, abducted by a narrative continuity as false today as, in its day, was the integrity of individuals and spaces that made bourgeois painting so plausible.

Álamo suspends the image between time and space without allowing it to repose on any 'natural couch' and forcing it to maintain a dialectical tension with itself. At the same time he short-circuits any continuity that allows the image to reverberate against itself. And he does so by minimising both creative and interpretative resources. Today, in order to show that art can no longer attempt to alienate itself from the leisure industry we must construct an immense Fordist factory, converted through its reconversion to post-industrial logic into the driving force behind the gentrification of a working class neighbourhood, a giant toboggan for the repose and enjoyment of a participative onlooker. Today, in order to show that life does not fit in a frame we have to construct an archive and hire a VJ to create sample mixes from a torrent of images turned into 'atmospheric illumination'. Today, in order to see the relationship between art and politics we have to arrange a pleasurable-vindicatory concentration in the middle of a motorway or reclaim the street in a suburb. Anyway, it is as if the cult to the literalness of the spectacle had made us forget the emancipatory potential of reading and contemplation; the illustrated solitude of modern readers who spatialise their subjectivity when dialoguing in silence with the many arguments involved in a galaxy of meaning, not so much to understand them as to narratively understand themselves through their argued location in the community of unknowns who utter a discourse. The careful reading of some simple traces of pigment left by a brush can be much more intersubjective than the far from contemptuous participation in a relational Thai meal because hermeneutics vaccinate against solipsism, knowledge always echoes another opinion, argumentation is always dialectical and interpretation always dialogical.

Collecting images, wising them up, contrasting and converting them into objects of attention, densifying them, provoking resonances, stopping to think about them, playing at understanding, providing us with an example of how to survive among them, with the resources at hand, pointing out their dangers—and if it were worth it? Not perhaps because of a practical application to politics but in an attempt to redefine the political arena, by promoting a taste for tones and manners of approaching an argument in a story converted into a discerning scenario with which to draw up a new map of acknowledgement in the neoliberal landscape.

Location 3, 46 x 97 cm, 2009

para hacer ver las relaciones del arte y la política tenemos que convocar una concentración lúdico-reivindicativa en mitad de una autopista o montar una sucursal provisional del Beaubourg en un suburbio capitalino. En fin, es como si el culto a la literalidad del espectáculo nos hubiera hecho olvidar el potencial emancipador de la lectura y la contemplación, de la soledad ilustrada del lector moderno, que 'espacializa' su subjetividad al dialogar en silencio con los muchos argumentos implicados en una constelación de sentido, no tanto para entenderlos como para entenderse narrativamente a sí mismo mediante su ubicación argumentada en la comunidad de desconocidos que articula un discurso. La lectura detenida de unos simples rastros de pigmento dejados por un pincel puede ser mucho más intersubjetiva que la nada desdeñable participación en una comida tailandesa relacional, porque la hermenéutica vacuna contra el solipsismo, el conocimiento siempre se hace eco de otra opinión, la argumentación siempre es dialéctica, la interpretación siempre es dialógica.

Coleccionar imágenes, despabilarlas, contrastarlas, convertirlas en objeto de atención, adensarlas, provocar resonancias, detenerse a pensarlas, jugar al entendimiento, proporcionarnos un ejemplo de cómo sobrevivir entre ellas… con los recursos que se tienen a mano, poniendo en evidencia sus peligros… ¿Y si eso valiera? No quizá por su aplicación práctica a la política sino por tratar de redefinir el terreno de lo político, por promover el gusto por unos tonos y unos modos de plantear los argumentos en una historia convertida en escenario de discernimiento, con los que cartografiar un nuevo mapa del reconocimiento en el paisaje neoliberal.

Western 1, 46 x 97 cm, 2010

Western 2, 46 x 97 cm, 2010

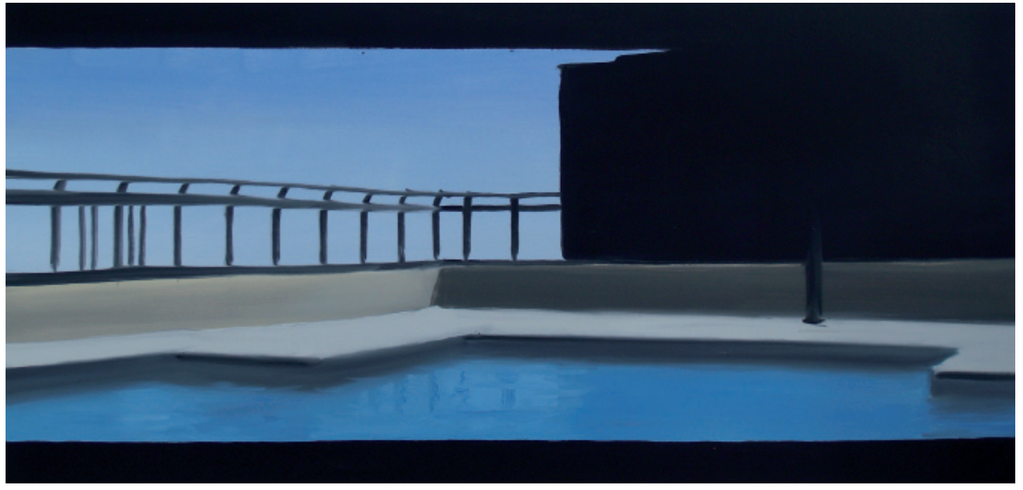
two weeks later, 46 x 97 cm, 2009

Detail 2, 46 x 61 cm, 2010

La sospecha, 46 x 97 cm, 2010

Retrovisión, 46 x 97 cm, 2010

Neck, 46 x 97 cm, 2010



Pool, 46 x 97 cm, 2010

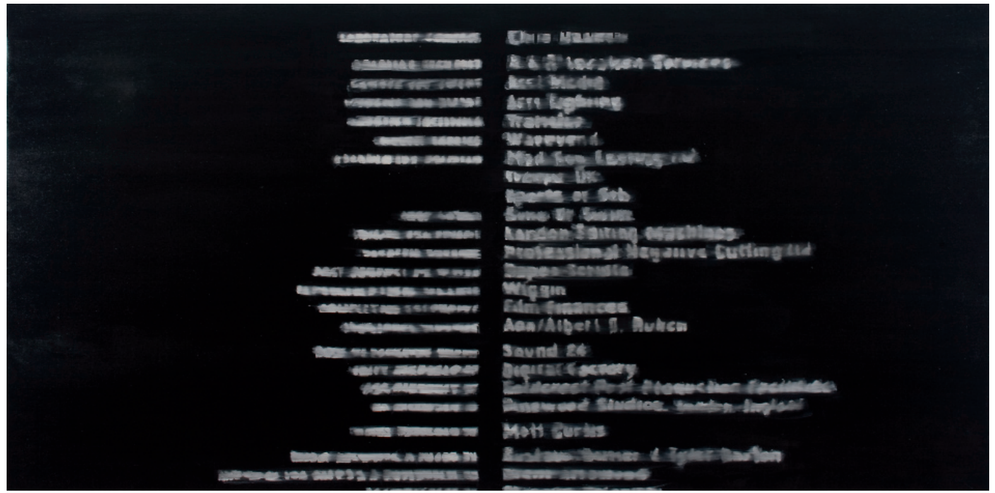
I’m burning, baby, 46 x 97 cm, 2010

Still, 46 x 97 cm, 2010

Cloud, 46 x 97 cm, 2010

Lake, 46 x 97 cm, 2010

Western 3, 46 x 97 cm, 2010



The end, 97 x 195 cm, 2008

www.albyalamo.com
info@albyalamo.com

www.albyalamo.com