



EL ASALTO DE LA ILUSIÓN

ENRIC PUIG PUNYET

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

Juan Miguel Hernández León

Director

Valerio Rocco Lozano

CENTRO DE ARTES SANTA MÒNICA

Director

Enric Puig Punyet

EXPOSICIÓ

Curaduría

Enric Puig Punyet

Coordinación

**Área de Artes Plásticas del Círculo
de Bellas Artes**

**Área de Exposiciones
del Santa Mònica**

PUBLICACIÓ

**Área de Edición del Círculo de Bellas Artes
Santa Mònica**

Imagen de cubierta e ilustraciones
Mònica Molins

Impresión
Uantutri

ISBN: 978-84-129645-8-5

Dep. Legal: M-4247-2026

Organizan:

CENTRE **mòni**
anta D'ARTS **à**



**Generalitat
de Catalunya**



© Círculo de Bellas Artes, 2026
Alcalá, 42. 28014 Madrid
www.circulobellasartes.com

© del texto: Enric Puig Punyet, 2026

© de las fotografías: Xesca Salvà (p. 13);
Aneta Grzeszykowska (p. 16); Miquel
Màrtir (p. 23); Cassander Eeftinck
Schattenkerk (p. 29); A.A.Murakami
(p. 34); Manuel Calderón (p. 38); Chico
Amaral (p. 40); MANS O, Joan Sandoval
y Lúa Oliver (p. 51); Julia Santa Olalla
(p. 53); Yaiza Ares (p. 55); Fabian
Knecht (p. 60); Klaus Frahm (p. 67),
Juan Antonio Cerezuola (p. 79); Alain
Josseau (p. 85); Ilê Sartuzi (p. 91), Víctor
Enrich (p. 93), Leandro Erlich
(p. 96), Núria Güell (p. 100); Antonio
Gagliano y Verónica Lahitte (p. 102)

Con el apoyo de:

B Sabadell
Foundation

PASCU/ LIN
ESTRUCTURES

El asalto de la ilusión

ENRIC PUIG PUNYET



Escondida tras la cortina, conteniendo el aliento, mira por la ventana. Necesita retener esa imagen: él se monta en su lujoso coche, se aleja por la calle y tuerce en la primera esquina. Alida respira de nuevo. Por fin tiene la certeza de encontrarse sola, por primera vez a salvo de la siempre opresiva presencia de su superior. Enseguida, sus ojos se clavan en la puerta al fondo de la sala. La puerta prohibida: así la llama cada noche cuando su hijo le reprocha sus largas ausencias y ella, para ahorrarle lamentos sobre un empleo indeseado, para evitarle un profundo suspiro por tener de jefe al ser más despreciable de este mundo, fantasea sobre el único resquicio mágico, el único con algo de color en ese despacho gris, el único capaz de sostener cierta fascinación. Esa simple puerta del fondo, robusta, desgastada, amarillenta, se cargó inesperadamente con un enigma el día que Alida osó tocarla.

—¡Que nunca se te ocurra acercarte a ella! —un grito autoritario desde una mesa de caoba, refugiada en un cubículo de cristal—. Tú, esa puerta, ni mirarla.

Segura ahora de estar sola pero, a la vez, temiendo que de repente asome el déspota, su grito y su sanción, cada paso de Alida hacia la puerta reactiva su imaginación.

¿Qué secreto puede llevar inscrito ese absurdo veto? ¿Qué oscuro misterio puede esconder una oficina anodina tal, que rezuma burocracia en cada rincón? La sensatez se impone y empieza a atentar contra el espacio de ilusión que, noche tras noche, ha ido abriendo a su hijo, construyendo cada uno de los mundos que ese lugar cerrado podría llegar a contener. Pero sabe que, oculte lo que oculte la puerta, si no esconde tesoros ni quimeras, monstruos ni cadáveres apilados, si no encierra un camino que serpentea azarosamente hacia un monte lejano, o una oscuridad insondable que desata el terror más abisal a quien engulle, ninguna funcionalidad anodina, ninguna estantería con cajas, ningún archivo de albaranes, ningún almacén de muebles podrá borrar las mil maravillas que seguirá abriéndole cada noche a su hijo.

El pomo gira. Una estrecha apertura revela la fantasía tras la puerta.

Este texto podría continuar, adentrándose cada vez más en la absorbente ilusión que encierra no solo la puerta, sino también la estructura del propio relato. Te sumergirías en ella por un triple efecto que las palabras ejercerían en ti: primero, un efecto de identificación, que lograría que te sintieras cada vez más en la piel de quien sostiene la acción; segundo, un efecto de fascinación, que incrementaría tu deseo por saber más, por seguir leyendo; tercero, un efecto de realidad que te susurraría entre líneas que todo eso sucede, ha sucedido, sucederá o, cuanto menos, podría llegar a suceder.

¿Has sentido cómo esa ilusión empezaba a colarse por tus poros? ¿Cómo cada frase iba depositándose, una tras otra, en tus entrañas?

El libro que sostienes en tus manos parte de este extraño y, a la vez, familiar efecto. En él nos reconocemos porque sabemos, tú y yo, de qué estamos hablando, porque lo hemos sentido innumerables veces recorriéndonos el cuerpo. Y es a partir de esta vivencia compartida que las páginas van a tratar de dirigirte hacia la sospecha de que todo eso a lo que llamamos cultura tiene ante todo una intención: ilusionarnos.

Tratar de comprender esa ilusión, tanto quien la produce como quien la recibe, nos sitúa en una encrucijada. ¿Te alienta, te abre otros mundos? ¿O te miente y te engaña? En cualquier caso, la ilusión te seduce. Y luego, tras haberte sumergido en un estado pseudohipnótico que te desdibuja esa fina línea que separa la ficción de la realidad, cuando tus fantasmas se ponen a danzar con los que la cultura lleva consigo, te asalta violentamente. Tu sentido de la realidad queda entonces profundamente lesionado.

A lo largo de la historia, las artes han desarrollado una serie de complejas técnicas para que, sin que ni tú ni yo nos demos cuenta, esta ilusión se deposite sin tregua en nuestras profundidades más recónditas. La metáfora, la antítesis, la prosopopeya, el hipérbaton y un *cliffhanger* final han actuado sutilmente en el breve texto que acabas de leer con un ínfimo poder de persuasión si se compara con las elaboradas técnicas de ilusión que la cultura utiliza

cada día para seducirte y asaltarte. Las usan la perspectiva y la fotografía, la arquitectura y el cine, la literatura y tus redes sociales. Cada uno de esos aparatos, con sus historias particulares, se han inventado y patentado, se han financiado y perfeccionado, se han aplicado y explotado para una finalidad: que la ilusión te produzca, sin que lo adviertas, los tres efectos que más arriba han sido nombrados. Repitémoslos: uno, la ilusión provoca que te identifiques con ella; dos, la ilusión te fascina y altera tu deseo; y tres, la ilusión logra que la asimiles con cierta dosis de veracidad, con la sospechosa repercusión de que todo lo que antes entendías como realidad quede irremediablemente profanado¹.

- 1 Los tres efectos analizados en este texto parten de las observaciones realizadas por Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, 1988. El análisis de la autora respecto a la escopofilia, la identificación narcisista, así como el efecto de realidad que surge de la contradicción entre las dos anteriores, se acota en el cine de masas, especialmente el producido en Hollywood. *El asalto de la ilusión* sugiere que estos tres efectos no actúan solamente en el cine comercial, sino que, en mayor o menor grado, pueden hallarse en general en las distintas manifestaciones artísticas que, de una forma u otra, están involucradas en la creación de ilusiones, es decir, todas —desde los inicios de la modernidad europea— salvo aquellas que, conscientes de ello, han experimentado con diversas formas de distanciamiento, una práctica extendida en parte del arte contemporáneo desde el inicio de las vanguardias. En este sentido, este texto asume lo que afirmaron ya E.T.A. Hoffmann en *El perfecto maquinista* (1814) y Edgar Allan Poe en *La filosofía de la composición* (1846): «cualquier práctica artística podría interpretarse como un acto de

Estas páginas proponen un recorrido en cuatro pasos: desde la ilusión ingenua a la que el arte nos somete hasta la emancipación crítica de los mecanismos que producen esta ilusión, pasando por un momento de revelación y otro de negación o cuestionamiento. El camino viene acompañado de un breve análisis de algunos de los aparatos técnicos que inyectan la ilusión en nuestros cuerpos, así como de los modos de poder económico y político que llevan asociados. Es fundamental comprender sus intereses: quién los crea, domina y controla, quién los financia y por qué. Numerosas notas y citas acompañan el trayecto, no solo para lograr el recurrente efecto de añadirle veracidad y legitimidad al texto, otra ilusión, sino también por el sincero deseo de proporcionar referencias a quien desee profundizar en los temas que aquí recorreremos.

El texto, a pesar de estar escrito para que pueda leerse de forma autónoma, se pensó en primer lugar como una propuesta de lectura de *El asalto de la ilusión*, expuesta en el centro de artes Santa Mònica de Barcelona y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre 2026 y 2027. Son las propias obras de esta exposición, y no la voluntad de seguir un esquema cronológico o causal, las que guían el trayecto serpenteante de estas páginas.

Finalmente, en esta publicación se recogen algunas fichas de los principales aparatos técnicos que han generado

seducción consensuado en mayor o menor medida entre artista y espectador» (Juan Elvira, *Arquitectura fantasma*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2021).

diversas formas de ilusión a lo largo de la historia, y en especial a partir de la modernidad europea. Estas deben leerse como síntesis de los constantes coqueteos que estas invenciones han tenido con el poder burgués: por qué aparecieron, quién las financió y, ante todo, a qué intereses han servido hasta el día de hoy. Las fichas se desprenden de la investigación que Albert Chamorro ha desarrollado en paralelo a la producción de *El asalto de la ilusión*, y que puede consultarse en el siguiente enlace: <https://bit.ly/aparatos-EADLI-pdf>.

Ilusión

Se abre el telón.

Todo arte es un campo de ilusión. Sus leyes son las de la seducción y la manipulación del punto de vista.

Para reforzar esta declaración, las figuras del telón y el autómatas pueden resultar útiles, puesto que funcionan como conceptos aglutinadores de muchas de las ideas que empezaremos a recorrer a partir de aquí.

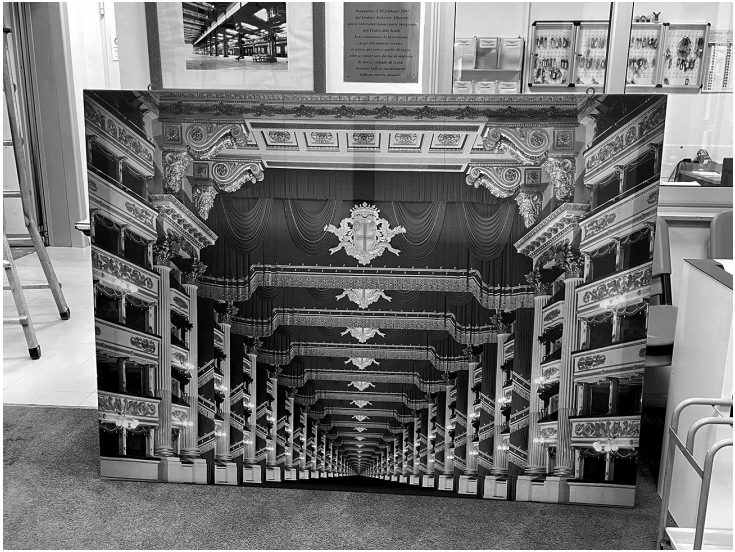
Aunque sus orígenes se remontan al teatro griego clásico, en donde se usaban grandes telas para dividir el espacio y ocultar a los actores antes de su salida a escena, la imagen actual del telón no puede desligarse del modelo de arquitectura teatral a la italiana que apareció a lo largo del siglo XVI. La característica de esta construcción es la separación radical que el proscenio traza entre el escenario, donde ocurre la acción, y el patio de butacas, donde se sitúa el público. Esta cuarta pared invisible delimita el espacio de la ilusión y, además, prioriza un punto de vista sobre cualquier otro. Este desplazamiento de la mirada fue la condición necesaria para el nacimiento de muchas técnicas sofisticadas, desde la proyección de la voz hasta la escenografía. La acumulación de estas técnicas, que se

desarrollaron a lo largo del tiempo, se encargó de tornar más seductora y fascinante, más creíble y probable la ilusión que se crea encima del escenario.

Que se abra el telón, desde entonces, significa para el público la aceptación de un contrato no escrito, un pacto en el que quien actúa lo hace como si la audiencia no estuviera ahí, como si la escena y el texto y sus códigos fueran la única realidad en la sala. En contrapartida, el público, sentado civilizadamente en su cómoda butaca, se deja afectar pasivamente, guarda silencio, atiende, llora, ríe y aplaude.

No es casualidad que el autómatas mecánico tenga una historia paralela a la del telón teatral. A pesar de poder rastrearse también hasta la antigua Grecia, periodo en el que se utilizaron mecanismos hidráulicos para reforzar los seductores efectos de estatuas mitológicas, templos y acciones teatrales, los orígenes de la figura mecánica automatizada están en el origen de la cosmología mecanicista que poco después difundiría Descartes a principios del siglo XVII².

- 2 «Impresionado por los espectáculos mecánicos, Descartes empieza su revolución mecanicista: entender la naturaleza como una máquina en movimiento. También en Benjamin es la observación atenta de la escenografía lo que le lleva a un replanteamiento de los mecanismos sociales subyacentes; pero, a diferencia de Descartes, no pone su observación al servicio del desarrollo de una iconografía del poder, sino que busca entender cómo esta escenografía muta constantemente», George Makari, *Alma máquina. La invención de la mente moderna*, Madrid, Sexto Piso, 2021.



Xesca Salvà, *Abans*

La instalación de Xesca Salvà, un pórtico al espacio de fantasía en el que nos introduce *El asalto de la ilusión*, consiste en un telón de teatro que es a la vez un autómata o, al revés, una máquina que se abre al mundo de las fantasías. El autómata, como el telón, lleva asociado un pacto: el de dejarse cautivar por la ilusión, actuar como si no se supiera que en él actúa un mecanismo. El telón y el autómata, además de su historia, comparten ese lugar infantil de puesta en suspenso que creemos que se difumina cuando nos hacemos mayores: el espacio de pura ilusión,

la inocencia imprescindible para sostener las creencias que luego nos acompañarán a lo largo de la vida definiendo nuestro mundo. Dejarse seducir por un telón que se abre, como dejarse engañar por los efectos de la máquina automática, por su aparente mano invisible, es entregarse a un lugar en el que la sospecha está suspendida, un mundo de fantasía construido por técnicas y pactos de ilusión.

La vertiente del psicoanálisis que se ocupa de la influencia de la cultura y los medios³ lleva años haciéndose la pregunta que, por el impacto cada vez mayor que ejerce la comunicación y la cultura de masas en nuestras vidas, por la multiplicación del tiempo de consumo de estas, se vuelve más pertinente en cada generación: ¿quién configura en verdad aquello a lo que, cuando crecemos, llamamos realidad? ¿Quién construye nuestro deseo, cómo y por qué? ¿Quién cimienta nuestra subjetividad, que es el punto de anclaje entre nuestro deseo y la realidad?

Sin duda, las relaciones familiares en la temprana infancia son determinantes en esa construcción. Pero quizá no hasta el punto que el primer psicoanálisis quiso hacernos creer. En tiempos de Freud, claro está, no existía Netflix,

3 Entre los muchos autores que han desarrollado esta línea de pensamiento, puede destacarse a Jean Laplanche, quien aplicó la teoría de la seducción a los estudios culturales, o más recientemente Slavoj Žižek. Son, sin embargo, pensadoras feministas y queer, como Julia Kristeva, Laura Mulvey o Teresa de Lauretis, quienes más han profundizado en los efectos que la cultura y los medios ejercen sobre la subjetividad y el deseo.

Instagram ni Peppa Pig. Pero en 2025 no es raro ver cochecitos infantiles equipados con móviles con luces destellantes y a todo volumen. ¿Hasta qué punto la lectura en los primeros años de vida sobre lo que es una madre, sobre lo que es un padre o lo que son hermanas y hermanos, no está ya predeterminada por los miles de estímulos culturales, en innumerables medios a los que cada vez estamos más expuestos desde los primeros meses? Sara Ahmed y Elizabeth Freeman han elaborado excelentes reflexiones sobre esta cuestión en sus análisis sobre escenas familiares que se reproducen irreflexivamente en películas y series, pero también en cada fotografía que encierra cada álbum familiar⁴.

A este ámbito de pensamiento nos lleva la serie *Mama*, de Aneta Grzeszykowska, que puede leerse como una reflexión acerca del papel que juega la representación artística en la forma en que definimos nuestra subjetividad a lo largo de nuestra vida. En las fotografías, una niña juega con una figura humana como cualquier hija lo haría con su madre, pero a medida que avanza la serie se evidencia que esa figura es en realidad un maniquí, una escultura de cera. Es la representación, consolidada por su repetición incesante en el arte y los medios, la que configura la presencia ante la que nos instituimos.

4 Elizabeth Freeman, *Time Binds*, Durham, Duke University Press, 2010. Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.



Aneta Grzeszykowska, *Mama*

Aquí es importante subrayar hasta qué punto los inicios de la fotografía contribuyeron a cimentar la imagen de la familia burguesa y lograron construir un correlato doméstico del tiempo industrial típico del siglo XIX. La fotografía no solo convertía entonces la imagen del propio cuerpo en un objeto reproducible y transportable. También permitía colocar esa proyección junto a las de otras personas, y dejar así patentes y afianzadas las relaciones. Entre las imágenes priorizadas, repetidas incansablemente en los estudios fotográficos con poses estereotipadas y utilerías que las reforzaban, no es casual que destacaran ya entonces la pareja heterosexual y la familia monoparental. Las fotografías domésticas, a través de simples posados repetidos —como, paradigmáticamente, la ordenación por edades, que situaba el porvenir masculino en primer término— depositaron en el imaginario social una genealogía de la familia lineal, una imagen de prosperidad que marcó dentro del hogar el equivalente al progreso técnico, político y económico que impregnaba el mundo desarrollista fuera de sus paredes.

No son las configuraciones familiares las que determinan la imagen. Esta creencia forma parte de la gran ilusión a la que estamos todos sometidos. Es, más bien, la influencia de la imagen la que crea y hace repetir hasta la saciedad las estructuras familiares que una sociedad considera correctas y deseables⁵.

5 «No debemos ver la representación como algo posterior a la realidad, sino, por el contrario, entenderla como aquello que la permite, la configura y la separa de sí misma. Es la representación

De nuevo, para que esas imágenes obtengan ese poder, para que sean capaces de alterar aquello que deseamos, de transformar la imagen propia con la que nos damos sentido y la forma en que captamos y ordenamos la realidad, deben estar asentadas en unos complejos mecanismos técnicos que cimientan su poder de seducción. Sin duda, si nos fijamos en el medio fotográfico, una de estas técnicas es la que se aglutina en el concepto de «instantánea». Es esta la que ha logrado que asumamos acríticamente que una imagen captura o congela un instante concreto de la realidad.

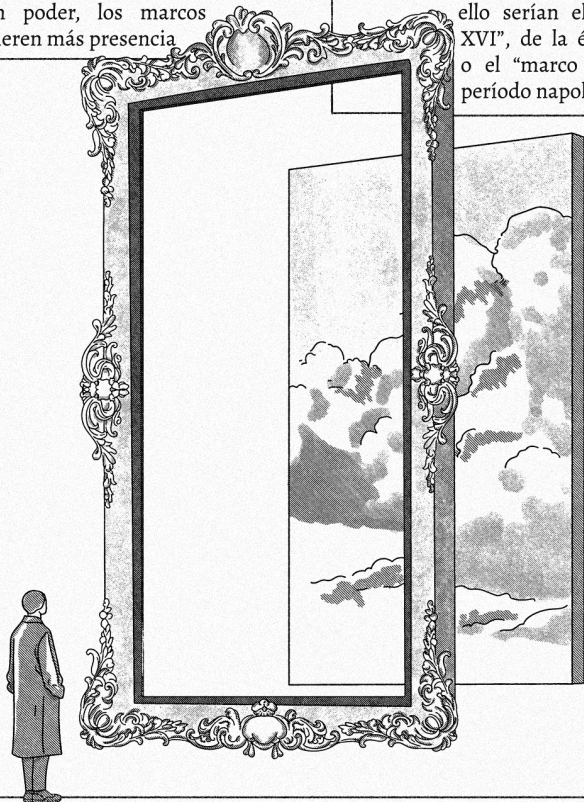
Al pretender que es la realidad la que produce la imagen, olvidamos que la realidad pasada se alteró a sabiendas de que una fotografía estaba a punto de ser tomada. Omitimos que la realidad pasada se modificó inevitablemente por el advenimiento de un futuro registro, de una inmortalización del instante. Pasamos por alto que hubo una intención, consciente o inconsciente, por parte de quien accionó el disparador, de congelar un instante y no otro, como después la hubo en el proceso de selección y rechazo entre las, quizá, cientos de fotografías tomadas. Es, claro está, la imagen la que produce retrospectivamente la realidad, y no al revés.

la que hace posible la presencia, y no a la inversa», Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético?*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012.

MARCO

El marco es el aparato que separa la obra del mundo real. Históricamente, su uso para enmarcar el arte se ha vinculado a las imágenes religiosas. Como en los retablos medievales, el marco establece una frontera desde donde la mirada transita hacia la ilusión. Con el Renacimiento, los nuevos mecenas artísticos provocan la aparición de los llamados “marcos de la corte”. Al mismo tiempo que los ricos ganan poder, los marcos adquieren más presencia

y se vuelven dorados, con el mismo objetivo que tenían en las anteriores obras religiosas: separarlos del común de los mortales. 👁 Con el período colonial, escultores como Kugler y Deibel crean marcos con materiales expoliados del “nuevo mundo”, para así reflejar las conquistas de la corte de Baviera. El marco siempre lleva el nombre del poder que atesora en cada época. Ejemplos de ello serían el “marco Luis XVI”, de la época barroca, o el “marco Imperio”, del período napoleónico. 👁

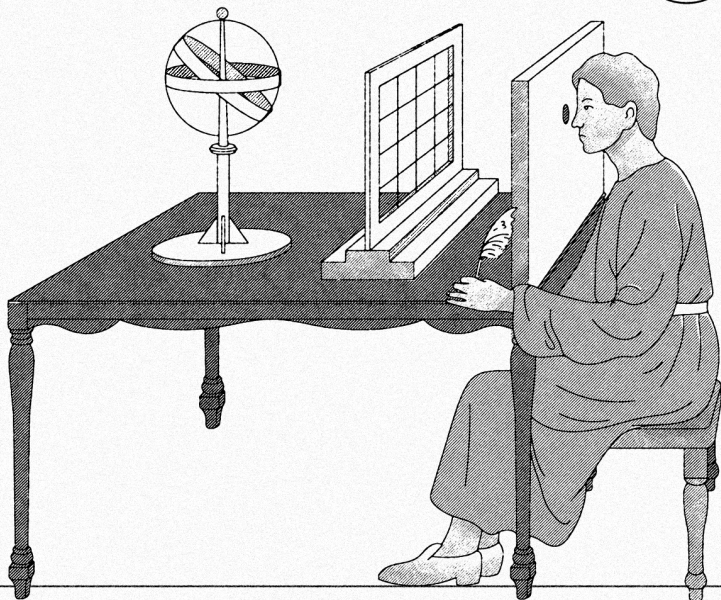


PERSPECTIVA

El perspectógrafo es un aparato mecánico que permite, gracias al punto de fuga y la posición del observador, dibujar en perspectiva y crear así una jerarquía de la mirada. Con ello, el ser humano pasa a ser el centro del universo y se inicia el humanismo como doctrina del Estado moderno. ◉ El arte medieval no seguía leyes de perspectiva, sino que obedecía a una jerarquía simbólica. El románico, por ejemplo, no busca representar fielmente las proporciones, sino que la representación sigue un

canon espiritual. Artistas como Durero crearon los primeros aparatos de perspectiva por encargo de Maximiliano I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Su reinado se caracterizó por el refuerzo de la autoridad imperial y la centralización de la administración de sus dominios, motivo por el cual se le considera el iniciador de la concepción de Estado moderno. Con la perspectiva, la autoridad de Dios se transmite al poder burgués. ◉

2 / 10



La técnica particular de la instantánea asume muchas otras que se desarrollaron con anterioridad. Se deposita como una capa más que cimienta y sostiene la ilusión que produce esta técnica; que logra que te seduzca como lo hace, que te fascine, que altere tu deseo y tu realidad sin que seas consciente de ello. El retroceso a través de estas múltiples capas, la genealogía de estas técnicas sumadas que conducen a la fotografía instantánea, nos hace viajar en el tiempo hasta los inicios de la técnica pictórica de la perspectiva.

Es a dos arquitectos italianos, Filippo Brunelleschi y Leon Battista Alberti, a quienes se les atribuye, a mediados del siglo XV, el establecimiento de las bases de la perspectiva cónica. Este sistema de representación gráfica se fundamenta en la proyección de un objeto tridimensional sobre un plano, desde la posición de un punto de fuga u observación. La introducción de la perspectiva cónica transformó profundamente no solo la pintura, sino también el modo en que la imagen asaltaría a quien la contemple a partir de ese momento.

Esta será la transformación que avanzará sin tregua hacia la técnica de la instantánea fotográfica. Es, de hecho, la perspectiva la que «inventa la temporalidad del instante, muy diferente al continuo infinito del movimiento»⁶. Hasta entonces, la composición pictórica y la relación entre los distintos elementos de un cuadro respondían a una ordenación simbólica. Se parecía, en cierto sentido, a lo que hoy llamamos un mapa conceptual, en el que leemos

6 *Ibid.*

que la relación entre sus componentes no está marcada por la simultaneidad, sino por jerarquías y correspondencias. Antes de la perspectiva, «el ojo saltaba de un lado al otro recogiendo migajas simbólicas, al dictado del gusto y la fantasía. En los nuevos cuadros, el ojo sigue el trazado de la perspectiva lineal a lo largo de las calles, edificios, pavimentos, cuyas líneas el pintor ha introducido deliberadamente para que el ojo las siga»⁷.

La relación entre los distintos elementos que componen un cuadro pintado en perspectiva obedece a principios muy distintos a los que se utilizaban anteriormente. Estos principios, lentamente, lograrán cambiar por completo la forma de mirar las imágenes. La perspectiva insinúa un instante. Sugiere que todos sus elementos comparten un mismo lugar y un mismo tiempo. De ello inferimos que la escena que representa ocurrió, ocurre, ocurrirá o, cuanto menos, podría haber ocurrido⁸. Altera radicalmente la forma en que vinculamos imagen y realidad y, en consecuencia, transforma profundamente lo que entendemos como realidad: cómo la percibimos, cómo la leemos e interpretamos.

Además, la perspectiva conlleva dos fenómenos más que aquí resultan determinantes: por un lado, el punto de fuga, lugar de anclaje desde el que se trazan las líneas maestras

7 «El aparato perspectivo introduce un espacio de recepción cuantificable, homogéneo, racional, de donde surgirá la nueva física», Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2020.

8 Jean-Louis Déotte, *op. cit.*

para la composición, se convertirá en el fundamento de la subjetividad. Así como esa imagen está pintada para ti, el mundo actúa para ti. Eres el centro de observación de la realidad, una idea que reforzará el «yo» y su autoimagen de una forma inédita hasta entonces.

Por otro lado, la alta complejidad técnica que conllevará el perfeccionamiento de la perspectiva generará un profundo efecto de fascinación al espectador. Esta fascinación, de la cual se beneficiarán los grandes sistemas ideológicos, desde el cristianismo hasta el humanismo,



La obra de Miquel Màrtir a partir de *La crucifixión* de Rogier van der Weyden

rápídamamente se transferirá de la propia técnica pictórica al contenido de los cuadros.

No es menos importante que este efecto de fascinación se trasladará no solo a los contenidos de las pinturas sino también a la propia figura del artista. Desde entonces, el artista se distinguirá por ser alguien que no realiza un simple trabajo como los demás, sino que, como un mago, dispone de conocimientos y habilidades a las que el resto de la sociedad no puede ni aproximarse. No es casualidad que precisamente Alberti, el primer teórico de la perspectiva, se jacte del «mérito de ser el primero en escribir acerca de este arte que es el más difícil»⁹.

Miquel Màrtir se ha dedicado, a lo largo de su vida, a reproducir fielmente pinturas clásicas como *La Virgen y el Niño* de Crivelli o *La crucifixión* de van der Weyden. Con esta operación de reproducción a través de un fino manejo de la técnica, lanza una mirada a momentos clave de la historia de la perspectiva, en especial de escenificación de motivos religiosos. La perspectiva es un modo de articular la realidad, una técnica desde la que se construirá un nuevo sistema de referencia subjetivo, crucial para el proyecto sociopolítico de la modernidad europea. A la vez, el conjunto formado por copias fidedignas de grandes pinturas reconocibles plantea un segundo interrogante que se repetirá a lo largo de la exposición: ¿por qué nos parece más real una obra auténtica que una falsa? ¿Qué lugar ocupa el

9 Leon Battista Alberti, «De pictura», en *De la pintura y otros escritos de arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

sistema del arte y la construcción alrededor del nombre de un artista en la forma en que se teje la realidad?

En su tratado *De pictura*, Alberti defendió que «el objetivo de la pintura es el de dar placer, buena disposición y renombre al pintor». Afirmó que «el trabajo del pintor pretende ser agradable a las masas» y aconsejó que «todo aquel que quiera que sus cosas sean aceptables y agradables para la posteridad, primero debe pensar seriamente en lo que debe hacer y luego perfeccionarlo con dedicación». Estas declaraciones, escritas en 1435, iniciaron una escisión que, a lo largo de la historia, será clave para la forma en que nos dejaremos seducir y afectar por el arte. El artista no es un mero artesano. Este último se limita a copiar, defecto que Alberti reprocha duramente: a las pinturas anteriores, a lo que otros han representado antes y al modo en que lo han hecho, hay que esforzarse en no volver.

¿Qué debe hacer entonces el artista para trascender la propia artesanía y adquirir renombre, ahora y en la posteridad? «Cuando tenemos una historia que pintar, primero pensemos el método y el orden a seguir para hacer lo más hermoso. Desde un principio nos esforzaremos para tener bien definidos los aspectos en nuestra mente, y que en el proceso sepamos cómo debe realizarse cada cosa y dónde debe estar colocada. A efecto de estar completamente seguras, partiremos nuestros modelos por medio de paralelas»¹⁰.

10 *Ibid.*

Alberti lo deja claro: el objetivo del artista es lograr un golpe de efecto en el arduo camino hacia la producción de la belleza.

Esto a lo que él llama belleza, ahora, entrados en el siglo XXI, deberíamos esforzarnos en entenderlo como una forma de lograr, según los estándares y las exigencias de cada época, un grado adecuado de fascinación, de identificación con el punto de vista que conlleva la representación y de correspondencia con eso que sea que llamemos realidad en ese preciso momento. ¿Cómo se logra este efecto? Alberti es también transparente ahí, por supuesto: mediante un control perfeccionado de la técnica perspectiva. Esta es la base de todo. La fotografía no ha hecho más que agarrarse y seguir avanzando en los mismos efectos que ya la perspectiva empezó a producir.

Centrémonos, por ejemplo, en un cuerpo que haya sido representado con insistencia desde el inicio de la perspectiva hasta el nacimiento de la fotografía. Fijémonos en las nubes. Pensar profundamente sobre ellas puede darnos pistas sobre algunas de las ideas que aquí nos interesan, porque condensan en un mismo fenómeno algunas guías muy poderosas acerca de cómo la ilusión reconstruye la percepción.

Al fin y al cabo, como ya se preguntó Deleuze, ¿qué significa percibir una nube? ¿Cómo se percibe algo que no deja de cambiar de forma?¹¹. ¿No es al menos sospechoso que te

11 Gilles Deleuze, *Cine III. Verdad y tiempo, potencias de lo falso*, Buenos Aires, Cactus, 2018.

parezca más natural que, cuando haces el ejercicio de imaginar una nube, te venga inmediatamente a la cabeza una forma definida en lugar de otra cosa que hoy ya nadie es capaz de concebir, porque «la manera en que algo es constantemente representado modifica su propia naturaleza»?¹².

En primer lugar, podemos reconocer que en la nube se condensa ese espacio infantil que ya mencionamos en relación con el telón y el autómatas, ese lugar de puesta en suspenso de las sospechas que luego nos acompañarán de mayores. Es quizá la inefabilidad de las nubes la que les permitió durante mucho tiempo estar a salvo de la obsesión occidental por la definición y la clasificación. Sorprendentemente, no fue hasta entrado el siglo XIX, cuando el auge del positivismo lo hizo ya inevitable, que las nubes quedaron profanadas por la taxonomía, simultáneamente por Jean-Baptiste Lamarck y por Luke Howard. Ese proceso acabó desembocando en la primera edición del *Atlas Internacional de Nubes y Estados del Cielo* ya entrado el siglo XX.

Es significativo que los impulsos taxonómicos de aristotélicos y naturalistas, que clasificaron y ordenaron cada uno de los seres y fenómenos de la naturaleza a los que pusieron el ojo, pasaran por alto las nubes durante tanto tiempo. El motivo se encuentra quizá en que, intuitivamente, las nubes son movimiento mucho antes que forma. Esta es la intuición infantil que te cautiva cuando te tumbas en un prado y admiras su constante transformación,

12 Jean-Luc Nancy, *La vérité du mensonge*, París, Bayard, 2021.

su isomorfismo, su resistencia a cualquier fijación, a cualquier intento de reducirlas a una imagen congelada e identificable. Quizá, en algún lugar recóndito, por mayores que nos hagamos, queremos seguir viendo nubes escapar de nuestro control, deshacerse ante nuestros ojos. Este es probablemente otro tipo de fascinación que queda relegada al olvido en esa primera clase escolar de dibujo en la que alguien nos obligó a dibujar una nube, y también por las mil representaciones que, una tras otra, desde el inicio de la perspectiva, insisten en el instante inmortalizado que las condena a ser formas concretas.

No debería sorprendernos que la historia de la clasificación de las nubes, en su etapa de mayor desarrollo, desde la publicación del primer Atlas, en 1896, hasta el *Atlas Internacional* aparecido, en 1932, fuera acompañada de una fuerte apuesta por la fotografía meteorológica¹³. No podemos pasar por alto que ninguna pintura de nubes pudo representar otra cosa que un ejercicio de rememoración e imaginación del artista. Ante un cuerpo que no se puede examinar ni diseccionar, cuya forma literalmente se escapa, la fotografía, por sus cortos tiempos de exposición, emergió como una técnica puntera capaz de inmortalizarlo y, así, introducirlo en una nueva realidad domesticada.

13 Para profundizar en el tema, consúltense los textos recogidos en Andrés Galeano, *Fondo perdido de nubes*, Barcelona, MAC/Rocio-SantaCruz, 2021.



Berndnaut Smilde, *Nimbus*

La serie *Nimbus*, de Berndnaut Smilde, presenta y anticipa una de las sujeciones simbólicas que nos acompañará a lo largo de la exposición: la nube, un elemento etéreo que nos produce la impresión —llevada al extremo, por ejemplo, como metáfora de la digitalización— de ser una mera forma sin soporte material. Acostumbrados como estamos hoy a los trucajes y montajes digitales, tendemos a creer que estas fotografías lo son. Sin embargo, nuestra percepción nos engaña de nuevo, porque ahí la ilusión se construye aquí con otros medios técnicos. El artista introduce físicamente, mediante una compleja y depurada técnica, nubes en los espacios y luego los inmortaliza mediante una instantánea.

Y, a su vez, la instalación *Beyond the Horizon* de A.A. Murakami, que introduce materialmente nubes en el espacio expositivo, funciona como disruptora de las lógicas de representación. Inversamente a todo lo visto a lo largo de este recorrido hasta el momento de toparse con esta instalación, justo al contrario de lo que hemos creído saber sobre las técnicas de construcción de ilusión, en contra de la evidencia de que una nube en una exposición no puede ser más que una proyección o un fotomontaje, *Beyond the Horizon* nos introduce de nuevo en una ilusión que nos enfrenta a un cuerpo que no somos capaces de comprender técnicamente.

Todas estas operaciones de domesticación de la realidad, que empiezan con la perspectiva y adquieren quizá su formulación más paradigmática con la inmortalización de la forma de una nube en un instante preciso, estos usos deliberados y forzados de la representación no pueden operar en solitario. Requieren también un contexto, precisan un lugar que ejerza de mediación, otro aparato técnico que le otorgue a estas representaciones el suficiente valor simbólico como para que puedan transformar gradualmente nuestro deseo, nuestro punto de vista y nuestra percepción de la realidad. Necesitan un lugar de exposición pública.

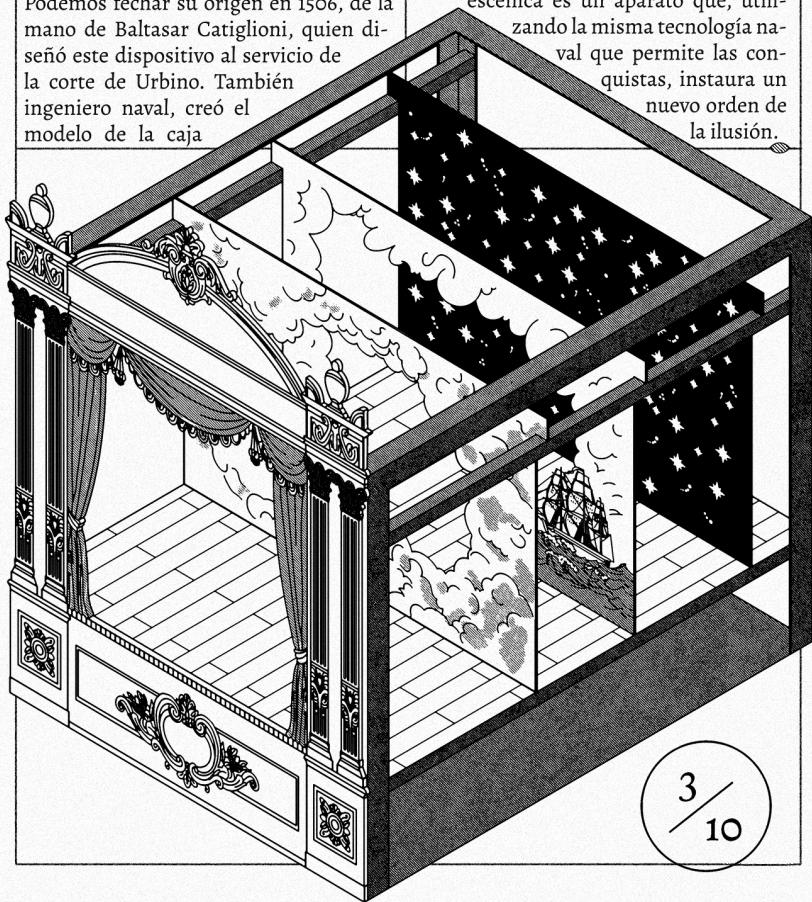
A medida que las catedrales se fueron convirtiendo progresivamente en ruinas, emergieron los museos, los grandes artefactos generadores de ilusión. «El museo abre una nueva relación del sujeto con el objeto artístico, el cual afirmará que le ha provocado un placer desinteresado,

CAJA ESCÉNICA

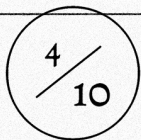
La caja escénica es el aparato que configura el modelo de lo que hoy conocemos como teatro. Se trata de un sistema complejo de maquinaria escénica, donde telones, bastidores, poleas y otros mecanismos escenográficos se ponen al servicio de la representación de una ilusión. Podemos fechar su origen en 1506, de la mano de Baltasar Catiglioni, quien diseñó este dispositivo al servicio de la corte de Urbino. También ingeniero naval, creó el modelo de la caja

escénica replicando los sistemas de poleas y velas de los barcos que colonizaban "nuevos mundos". En el siglo siguiente, Michelangelo Buonarroti desarrolló nuevas maquinarias para el espectáculo teatral de las bodas de Cosme II de Médici y María Magdalena de Austria. Así, la

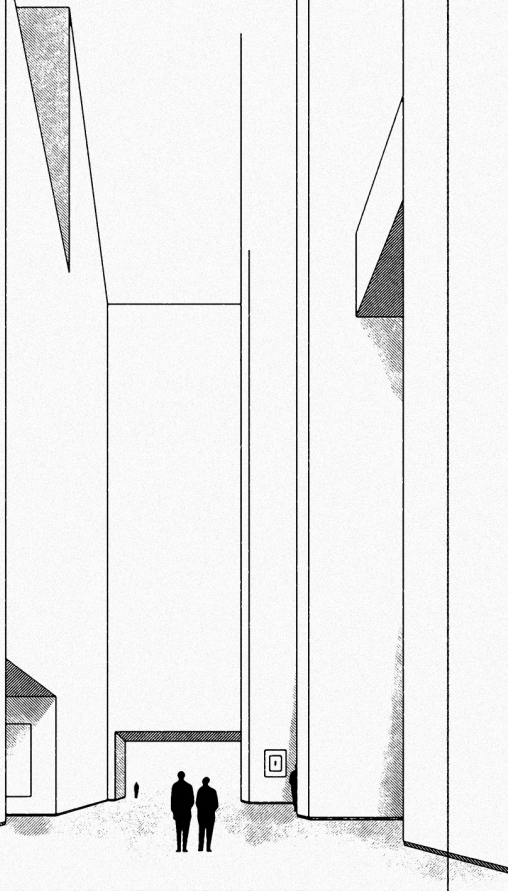
caja escénica es un aparato que, utilizando la misma tecnología naval que permite las conquistas, instaura un nuevo orden de la ilusión.



MUSEO



El museo es el aparato que mejor encarna el uso de la ilusión como herramienta de dominación. Su origen puede encontrarse en los gabinetes de curiosidades, pequeñas colecciones de objetos que la naciente clase burguesa acumulaba en salas diseñadas para exhibirlas, con el objetivo de maravillar a sus contemporáneos con sus “raras propiedades”. Es el caso de la colección reunida por Rodolfo II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, que, al desintegrarse, fue dispersada por toda Europa y constituyó la semilla de los grandes museos del continente.  A partir de la Ilustración, estos gabinetes se expanden, y es aquí donde podemos datar el nacimiento de los museos que han llegado hasta nuestros días. Con las vanguardias en el siglo XX, impulsado por la familia Rockefeller, aparece el cubo blanco, una evolución del museo que, en el marco de la globalización, neutraliza los discursos disidentes. 



estético, de pura contemplación. La pregunta por el arte no es posible sino por la institución de este aparato especial al que llamamos museo. A partir de él, las obras son suspendidas y pueden por primera vez ser contempladas por ellas mismas, a condición de que uno se mantenga a tres metros de distancia»¹⁴.

Este espacio de excepción, este templo de la modernidad será determinante para que la ilusión que propone el arte pueda hacer surtir sus efectos.

En primer lugar, el museo supone un lindar, un corte respecto a lo que queda fuera de sus paredes: ahí no hay ruido, no hay distracciones, no hay elementos extraños e indeseables que atenten contra su misión. Ahí todo está pensado para que puedas prestar toda la atención al objeto artístico que representa, precisamente, lo que se encuentra fuera de ese edificio, que es lo que merece ser contado. Ahí todo está controlado para que se produzca la ilusión. El museo actuará, como la representación teatral desde el momento en que se abre el telón, mediante un pacto implícito, un contrato no escrito entre el público y los objetos que cuelgan de sus paredes e invaden sus salas. En una disposición de aparente neutralidad, te fascinarán, te propondrán un punto de vista, te reordenarán la realidad. Y tú, a cambio, te dejarás seducir por sus encantos, te permitirás ilusionarte y, poco a poco, a medida que te hayas familiarizado con sus códigos, te introducirás en un trance

14 Jean-Louis Déotte, *op. cit.*



Beyond the Horizon, del colectivo A.A.Murakami

hipnótico que alterará tu subjetividad, tu deseo y tu sentido de la realidad.

En segundo lugar, el museo moderno funciona a lo largo de su evolución histórica, que alcanza desde finales del siglo XV hasta su versión canónica en el siglo XIX, como un enclave identitario y de segmentación de clase, género y raza, como lo hizo ya anteriormente el gabinete de curiosidades. Es a través del proceso de liberación de las colecciones, del abandono de los salones aristocráticos y su progresiva apertura al gran público, que la burguesía

comenzó a otorgar a ese espacio el papel fundamental de crear y consolidar sus propios símbolos identitarios. Ahí, la estética precede a la ética, en su razón de ser y en su fundamento. El museo mostrará entre sus paredes, rodeadas de una atmósfera de prestigio y distinción, escenas que representarán la vida en este y en otros mundos, que diferenciarán el buen hacer del mal hacer, el buen vivir del mal vivir, que presentarán lo que es la belleza, la bondad y la realidad. La nueva clase dominante construirá todo un sistema ético y político a partir de ello.

Unidos, ambos fenómenos serán los que ocasionarán que, progresivamente, tal como denunció Lewis Mumford ya en 1934, el museo termine por sustituir la experiencia directa y auténtica de la vida, filtrándola a través de la lente controlada y transformadora del arte. La representación ocupará el lugar que tradicionalmente había ocupado el momento vivido¹⁵. El museo funcionará, en este sentido, como una gran máquina, un poderoso aparato inseparable de sus propios relatos de poder.

Pero el museo, a pesar de cumplir esta evidente función, no es más que un caso individual y paradigmático de cómo la arquitectura afecta y reconfigura la realidad. A lo largo de la modernidad, la ciudad ha sufrido una serie de notorias transformaciones que han producido una asimilación involuntaria de su ideología. En palabras de Peter Sloterdijk, la arquitectura provoca una sumersión, es decir, una

15 Lewis Mumford, *op. cit.*

inmersión sumisa en una atmósfera diseñada para afectarnos a nivel psicológico. Progresivamente, a lo largo de los siglos en los que se construye el modelo imperialista, colonizador, heteropatriarcal y burgués de la modernidad europea, las ciudades se plagan de palacios y monumentos que se encargan de recordar diariamente cuáles son los héroes y los principios civilizatorios, cuáles son los ideales estéticos que hay que asimilar como imperativos éticos.

Y la arquitectura no solo logra sus efectos en los lugares públicos. Los espacios domésticos se ven inundados por una nueva configuración que determina el interior burgués: un espacio segmentado, delimitado por puertas que separan las estancias públicas de las privadas, las masculinas de las femeninas, las nobles de las de servicio, los espacios para el trabajo y aquellos para el ocio. La puerta, desde entonces, se carga con un nuevo significado: es el elemento que separa el lugar que te está permitido del que te está prohibido, del cual desconoces lo que ocurre en su interior, como Alida, en el breve relato que ha abierto este libro, desconoce lo que esconde una puerta de la oficina en la que trabaja. La puerta es, desde entonces, un elemento que sintetiza nuestro deseo de traspasarla y que, a la vez, al cerrarse, delimita nuestra identidad encerrándonos en el espacio que nos está permitido. La puerta, por supuesto, redefine nuestro mundo.

Avanzando por los pasillos de *El asalto de la ilusión*, unas mirillas nos crean el espejismo de otros espacios anejos, misteriosas habitaciones, a las que es difícil o imposible

el acceso. Las miniaturas de Manuel Calderón componen de una forma hiperrealista cuartos con puertas y conexiones imposibles que, con proyecciones fantasmáticas en ellas, dan la impresión de una realidad que, a la vez, es la nuestra y no lo es. Observar una maqueta por una mirilla nos activa el deseo escopofílico; al mismo tiempo, el espacio que muestra se proyecta o anticipa en nuestra realidad como un lugar transitable, a pesar de que su cambio de escala la sitúe necesariamente en otra dimensión.

Como la maqueta, la perspectiva, la fotografía instantánea, el museo, la arquitectura son formas de representación que, mediante la sofisticación técnica, logran el efecto de una ilusión que termina por redefinir nuestro lugar en el mundo, nuestro deseo y nuestra realidad. Logra concretar eso a lo que Jean-Louis Déotte llama la textura de una época. Sin embargo, su efecto particular no sería posible, o sería uno muy distinto, sin los efectos del discurso, es decir, sin una vinculación específica entre las palabras y las imágenes.

Si nos detenemos a pensarlo, ¿qué significa, en definitiva, la imagen congelada de una nube?, ¿qué te dice exactamente? ¿Acaso no puede ser esta una metáfora de la melancolía, pero también de la ensoñación? ¿Acaso no puede ser el símbolo de un servidor descentralizado, pero también el signo de que ha estallado una bomba? Llegamos, de hecho, a un punto determinante cuando hablamos de la influencia que el efecto ilusorio de las imágenes ejerce en nuestros cuerpos. Sería un error o, cuanto menos,



Manuel Calderón, *La ilusión de un piso propio.*
Ensamblaje #1

una simplificación pensar que existe una intencionalidad clara y directa, salvo excepciones, en la relación que hay entre una imagen, lo que esta significa para nosotros y el efecto que esta relación entre imagen y palabra deja en nuestro interior.

De todo ello nos informan los cuadros-escena de Chico Amaral, que remiten a un imaginario remoto de sombras y linternas mágicas, animados por un mecanismo oculto que no podremos ver ni comprender. Su obra introduce por primera vez una capa textual, introduce la palabra en *El asalto de la ilusión* que, a propósito, deja la imagen casi siempre desprovista de soporte escrito. En estos cuadros-escena, el efecto de atribución significativa lo produce el propio

público, impulsando manualmente una pequeña polea, pero lo hace desde un lugar apartado desde el que no puede tener visión de los efectos que su manipulación produce. El movimiento del cuadro y la palabra en la que se detiene ilustran la aleatoriedad entre significante y significado.

Así actúa en la ilusión la atribución de la palabra. Debemos evitar caer en la fantasía conspiranoica de imaginar una reunión a puerta cerrada en la que hombres empresarios con canas y trajes caros diseñan trazo a trazo el futuro, previendo los modos específicos en que un sistema de representación será leído y absorbido. El modo en que operan los efectos, el modo en que definen la textura de una época es mucho más complejo que eso: a menudo, quien recibe la significación precisa de una imagen es incapaz de señalar con el dedo a quien la ha cargado de tal significado; y a menudo quien tiene el poder de atribuir sentido a las imágenes, quien ostenta el poder de controlar el mecanismo, desconoce los efectos concretos que acabará provocando a quien los recibe, lo cual, sin embargo, no diluye su intencionalidad.

Pero hay quizá una notable excepción a este principio. El cine, ya desde sus orígenes, con el uso de intertítulos, pero sobre todo a partir de la introducción del sonido en la década de 1920, es una forma de representación que se basa precisamente en las relaciones que establece entre la imagen en movimiento y la palabra. Es, pues, un poderosísimo sistema de resignificación del imaginario, algo que los regímenes totalitarios supieron comprender a lo largo



Chico Amaral, *Scroll infinito*

del siglo XX y que hoy los fascismos siguen aplicando en los nuevos marcos digitales de la imagen en movimiento.

Desde sus inicios, en el cine ha operado un patrón que incluye dinámicas de imitación y de producción y reproducción del deseo. Este patrón se ha desarrollado en paralelo a su evolución técnica y narrativa porque, tal como supo ver hace ya algunos años Jacqueline Rose, la identificación imaginaria está especialmente involucrada en el propio aparato cinematográfico¹⁶. Deberíamos entender

16 «El cine es el más imaginario de los aparatos de representación porque su presencia perceptiva es más precisa y tangible que cualquier otro sistema de representación. Mientras el espectador o la espectadora está siendo más engañada que en cualquier otra forma

el cine, pues, como un poderosísimo aparato productor de un imaginario ya cargado de significado, cuya ideología, desarrollada mediante su evolución técnica, se ha encargado de difuminar los límites de su propia naturaleza ficcional. Y, en coherencia con esto, podemos leer la historia del cine hegemónico como un intento progresivo de establecer vasos comunicantes entre la ilusión que conscientemente percibe el espectador en la pantalla y la vida que retoma una vez cruza la puerta de la sala de cine hacia la calle.

Aunque por supuesto hay matices, afluentes y enredos en ella, puede ser útil leer esta evolución histórica a través de una línea de tiempo marcada por tres momentos de transformación de los modos de perseguir la verosimilitud. Primero, lo que podemos llamar el realismo mítico; segundo, el realismo objetivo que caracterizó la época dorada de Hollywood; tercero, el realismo subjetivo en el que estamos inscritos en la actualidad. Fijarse en estos tres momentos puede proporcionar algunas pistas acerca de las estrategias que ha seguido históricamente el cine para aproximarse a su objetivo ideológico de ser verosímil y, así, lograr golpes de efecto más contundentes. Mediante una mayor comprensión de estas estrategias puede surgir un intento de respuesta articulada a una pregunta fundamental sobre lo que aquí estamos tratando: ¿por qué quiere

artística, ella o él está, sin embargo, siendo consciente de este proceso y, por lo tanto, en una posición a la que el psicoanálisis podría denominar de negación», Jacqueline Rose, «Woman as Symptom», en *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986.

el cine, y el arte en general, establecer esos vasos comunicantes entre su realidad y la nuestra?

El realismo mítico es el que definió el cine desde sus inicios hasta la aparición del sonido en las películas. Fue un momento caracterizado por las grandes gestas históricas y también por las fantásticas. La historiografía canónica del cine define dos impulsos o modos de representación a través de los cuales el medio se desarrolla técnicamente. Uno, marcado por los hermanos Lumière, y en los Estados Unidos por Edison, se lee de alguna forma como la raíz de lo que hoy llamamos cine documental: un impulso por mostrar lo que ocurre en el mundo. Otro, reconocible en el cine de Méliès o de Segundo de Chomón, desarrolla explícitamente la ilusión cinematográfica mediante la utilización de una gran utilería de recursos, desde fondos hasta complejas técnicas de montaje, para crear mundos muy lejanos a los de las ciudades en donde se proyectan.

Sin embargo, al mirar más de cerca las primeras estrategias de difusión del cine, parece que esta escisión tan binaria no da cuenta de lo que ocurrió realmente. El cine de los Lumière, como el de Edison y también el de Méliès, se presentó ante todo como una curiosidad técnica que abría una ventana a otros mundos, ya fueran estos tan fantásticos, como el estudio de Fausto, o tan reconocibles como la salida de una fábrica o la llegada de un tren a una estación. En lo que se basó ese mecanismo, tornándolo tan atractivo como el más impresionante de los trucos de ilusionismo, fue en la acción de transportar al público. Ahí conviene subrayar que,

igual que lo hace el prestidigitador, el cinematógrafo realizaba inicialmente la acción de trasladar una escena lejana al interior de la sala de proyección, y no al revés. No será hasta mucho más tarde cuando se buscará el efecto contrario.

Para que el cine lograra transportar al público a otro lugar, invirtiendo así la operación, fue precisa una comprensión profunda de las técnicas de montaje y de su potencialidad para acompañar a una narrativa, un desarrollo técnico que estuvo muy condicionado por los usos propagandísticos e ideológicos del medio. Con *El nacimiento de una nación*, película que se construye desde el deseo estadounidense de educar a la población migrante y considerada analfabeta en la dirección de una historia ideológica del país, transitando por la Guerra Civil y por una apología fascista de la supremacía blanca, D. W. Griffith puso por primera vez todos los recursos cinematográficos al servicio de un nuevo proyecto de subjetivación. Con esa película, son los espectadores quienes son transportados dentro de la pantalla. Ahí, el cine ya es capaz de producir todo tipo de identificaciones y proyecciones fantasmales lanzadas por los contenidos y apoyadas en una muy poderosa caja de herramientas técnicas.

El cine, sin embargo, estaba todavía en su fase exploratoria de otros mundos, ya fueran estos creados o recreados. Recordemos que entonces carecía todavía de sonido, por lo que los escenarios fantásticos o míticos proporcionaban tramas más accesibles a un medio con serios déficits narrativos. Este es el momento que caracteriza esa primera fase, mítica, del cine. Sus historias, ya capaces de proyectar al

público dentro de ellas, se apoyan en escenarios lejanos, no realistas. Un buen ejemplo de ello es *El ladrón de Bagdad*, de Raoul Walsh, de 1924. Esa película contó con poderosas estrategias que lograron fascinar a la audiencia: el público se introducirá, se transportará, se identificará con el exótico romance entre el ladrón y la princesa. Lo que en la película de Griffith estaba tiznado de ideología racista y nacionalista, empezará a desarrollarse como ideología heteropatriarcal.

Por supuesto, estas estrategias de fascinación, ya lo hagan transportándonos a un paraíso exótico o a un tiempo remoto, no desaparecerán, sino que, al contrario, permanecerán inscritas en lo que hoy llamamos géneros cinematográficos, que nacerán progresivamente a lo largo de los años. Películas fantásticas, históricas, de aventuras o de terror seguirán explorando desde distintos ángulos el proceso de abrir ventanas a mundos muy distantes, mundos que conquistan a sus públicos por su lejanía, por la fascinación de lo extraño, de lo radicalmente otro y no por una familiaridad o proximidad que pueda conllevar procesos de interiorización y proyección en el corazón de sus historias y personajes.

Sin embargo, a partir de un cierto momento que no por casualidad coincide con los inicios del cine sonoro, se produce un salto en las capacidades de credibilidad del medio. Los públicos adquieren entonces un cierto estado de madurez, la superación de una cierta ingenuidad dentro de la sala de cine. Por la familiaridad que van alcanzando estos con el formato, el cine dejará de tener la capacidad de atracción mediante el traslado a otros mundos y

requerirá, para conseguir una conexión con los espectadores, una dosis adicional de realismo. A partir de entonces, en la pantalla se reproducirá lo que, en apariencia, se caracteriza como realidad objetiva. Desde ese momento, como en el teatro naturalista, los personajes empezarán a ser como podrían ser cualquiera de las personas sentadas en el patio de butacas, con escenarios familiares que bien podrían ubicarse a un par de calles de la sala de proyección.

Esta segunda fase es la que creó el caldo de cultivo perfecto para que se asentara la era dorada de Hollywood, basada en el *star system* y en un poderoso entramado de grandes productoras. Si las estrellas empezaron entonces a firmar caros contratos con estas, a ser fichadas y explotadas a lo largo de sus carreras, es porque los estudios se encargarán de tejer una lucrativa continuidad narrativa entre lo que ocurre dentro y fuera de las pantallas, con el fin de potenciar la identificación entre los personajes, los actores y actrices que los encarnan, y el público. ¿Por qué una productora de cine, cuyo objetivo debería ser crear y explotar productos culturales, debía entrometerse en lo que ocurría fuera de las pantallas? ¿Por qué debía empeñarse en construir la vida, las relaciones y las pasiones de las estrellas que tiene contratadas, lo que progresivamente irá convirtiéndose en la norma de Hollywood? La tendencia propagandística que adquiere progresivamente el medio cinematográfico, ya sea en los regímenes totalitarios o en los Estados llamados democráticos, como es el caso de los Estados Unidos, se encuentra de alguna forma en la raíz de esta tendencia. El cine, en

tanto que poderoso artefacto creador de ilusión, de control e influencia masiva, y dado su bajo grado de ambigüedad, porque en esencia fija y hace reproducible la vinculación entre imagen y palabra, se impregna enseguida de ideología. Y, como tantos otros ingenios técnicos desde la Revolución industrial, todos los perfeccionamientos técnicos y narrativos, contruidos a lo largo de su historia con el fin de adoctrinar ideológicamente, se ponen al servicio del capital.

El capitalismo estadounidense, nadando ya en esos tiempos en el fordismo, estaba a punto de realizar un sorprendente giro. Muy influenciado por las enseñanzas de Edward Bernays, quien a su vez había basado sus teorías en las de su tío, hermano de su madre, Sigmund Freud, el capitalismo se desplazó hacia la idea recién adquirida de que cualquier persona, con independencia de clase o género, encerraba a un potencial consumidor que reclamaba que se sondeara, reconstruyera y explotara su deseo. El consumismo y la publicidad estaban naciendo.

Está claro que las películas, en ese nuevo escenario de consumo, pasaban a ser un producto ideal. No solo su soporte material, la bobina de celuloide, era reproducible y abría la posibilidad de ser explotada simultáneamente en muchas salas. No solo su precio de venta, en forma de entrada, era económico, accesible a personas de toda clase social. Además, su consumo no implicaba la utilización o el desgaste de un producto unitario, lo que abría la posibilidad de tener un número potencialmente infinito de consumidores, independientemente de los gastos de producción material de la copia.

Explotar este negocio altamente rentable requería conocer a sus consumidores, escudriñar su deseo. Pero ¿cómo iba el consumismo a conocer los deseos de sus consumidores si ellos mismos los desconocen? Las sociedades contemporáneas han ocasionado que «el sujeto se enfrente a su deseo desde una posición de radical ambigüedad. Los medios no dejan de bombardearlo con exigencias de que elija esto o aquello, dirigiéndose a él como el sujeto supuesto saber de lo que quiere realmente»¹⁷.

Mucho más acertado que pensar que el cine y otros medios de creación de ilusión se enfocaron en analizar qué quieren sus consumidores para tratar de proporcionárselo, para tratar de satisfacerles, es asumir lo siguiente: todos estos modos de representación, de creación de ilusión, se han encargado a lo largo del tiempo de construir el deseo de su público. En concreto, la industria cinematográfica se encargó de edificar un círculo vicioso de fascinación, fantasía de satisfacción e insatisfacción efectiva. Hizo germinar un nuevo alimento para el deseo que se inscribiera profundamente en la textura de la época, creando un ejército de consumidores y consumidoras de sus películas. ¿Y cuál fue ese foco de creación del deseo, en un contexto religioso de rectitud moral, secularizado después por la imagen de la mujer y el hombre acomodados de la burguesía decimonónica? Por supuesto, la sexualidad. Y no cualquier sexualidad, sino concretamente la sexualidad heteropatriarcal, la

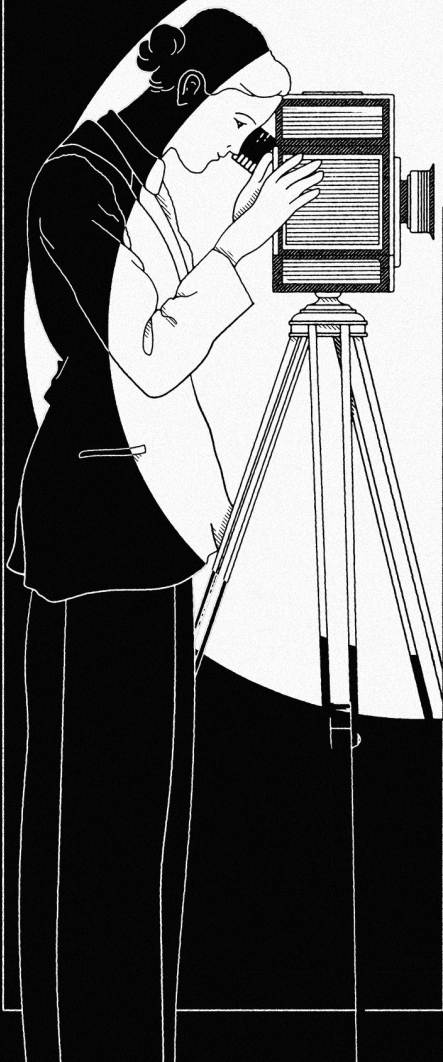
17 Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Akal, 2011.

única que las mentes masculinas que dirigían la industria cinematográfica eran entonces capaces de concebir.

Para lograr el golpe de efecto de asentar el binarismo heterosexual a través de la pantalla, fue preciso que el hombre y la mujer se identificaran con las versiones fílmicas de sus propios roles de género. Por este motivo, desde entonces, el cine nunca ha dejado de conquistar la realidad a través de numerosas técnicas, que van del color a la tridimensionalidad, para ofrecer una mayor verosimilitud de los personajes con quienes el público debe identificarse.


¿No es acaso el reciente giro documental en el cine comercial, que inunda las películas de éxito con subtítulos como «basada en hechos reales», que embute las carteleras de *biopics*, el último movimiento de este proceso técnico y narrativo de conquista de la realidad? Esta última fase, en la que hace años que el cine está entrando, es la que explica el éxito de los *reality shows* y de las redes sociales como canal de venta de productos culturales que se presentan y maquillan como reales, y responde a unos motivos muy parecidos a los que impulsaron el paso del realismo mítico al objetivo con la introducción del cine sonoro: la conquista del medio, la familiaridad con él, agota un cierto grado de ingenuidad en los procesos de identificación con la ilusión, crisis que fomenta un paso más allá en la conquista de la realidad por parte de los medios de representación.


Ese efecto de proyección es el que aborda frontalmente la instalación de MANS O y Joan Sandoval, que actúa en *El asalto de la ilusión* como una suerte de espejo alterado.

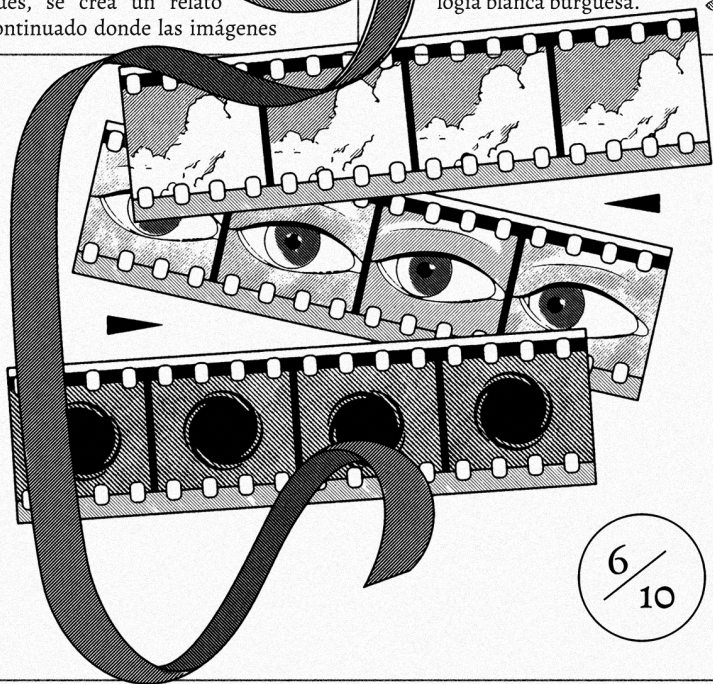
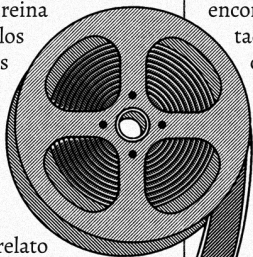


Las diversas tecnologías que confluyen en el cinematógrafo cumplen una misma función: convertir la imagen fija en una imagen en movimiento. Dickson, un joven ayudante de Thomas Edison, inventó en 1888 el *kinetograph*, que en manos del emprendimiento capitalista se convirtió en un mecanismo que permitía la visualización individual de primitivas imágenes en movimiento. 👁 En los años 90 del siglo XIX, sus primeras aplicaciones estuvieron al servicio de la perpetuación simbólica de las figuras de poder que sostenían a la burguesía. La reina Victoria fue la primera personalidad pública en ser filmada, para aumentar su popularidad. Al mismo tiempo, Edison pone la tecnología al servicio del magnate William Randolph Hearst, que la utilizó como medio propagandístico en las elecciones de Estados Unidos. El cinematógrafo sirvió, en paralelo a la creación de relatos de ficción, para reafirmar relatos de poder ya existentes. 🌀

MONTAJE

El montaje aparece como el aparato que permite dotar de sentido narrativo a las imágenes en movimiento. Una forma de protomontaje puede encontrarse en la grabación de una procesión en 1897 para el Jubileo de la reina Victoria, donde los distribuidores de las imágenes capturadas ordenaron que debían mostrarse en un orden cronológico determinado.  Con el montaje, pues, se crea un relato continuado donde las imágenes

adquieren un orden fijo dentro de su propio universo, estableciendo así una jerarquía de la contemplación e instaurando un relato único de la percepción del acontecimiento. Un ejemplo claro lo encontramos en la obra del cineasta estadounidense D. W. Griffith, especialmente en *El nacimiento de una nación*, donde gracias al uso revolucionario del montaje manipula el relato visual para asociar a la población negra y migrante con el caos, de modo que legitima el control social y refuerza la ideología blanca burguesa. 





MANS O y Joan Sandoval, *sm_algo_ritmo.cpkt*

Ahí, en lugar del propio reflejo, mediante un complejo sistema de cámaras, el cuerpo y el movimiento son reinterpretados y procesados como algunos de los elementos que se encuentran en las propias piezas de la exposición. Esta instalación funciona como un oráculo que anuncia la forma en que integramos y nos identificamos con las imágenes, y funcionará como un *leitmotiv* que se repetirá a lo largo

de la exposición. «Cuanto mayor es la racionalización, más realista es el filme. La magia se hace subterránea, se oculta y se envuelve. Es decir, se disuelve. El mito está más o menos profundo, más o menos llevado diestramente a las normas de la objetividad o envuelto en la verosimilitud»¹⁸.

Los procesos de identificación que todo arte de la ilusión produce están constantemente alentados por un «eso podría ocurrirme». Necesita garantías de autenticidad, que es lo que mantiene «la adhesión masiva de los espectadores e, inversamente, las deserciones masivas cuando se rompe el equilibrio». El arte «imagina por mí, imagina en mi lugar y al mismo tiempo fuera de mí, con una imaginación más intensa y precisa»¹⁹. Por esto, cuando consigue ser veraz frente a las exigencias de su tiempo, cuando consigue con éxito asaltarte con su ilusión, el arte se cuela cada noche en tus sueños, transformándote, alterando tu deseo y redefiniendo lo que entiendes por realidad la mañana siguiente.

No es casualidad que el agujero o el vacío sea otra de las imágenes recurrentes de la exposición. Igual que la nube, el hoyo funciona como un aglutinador semiótico de diversos planos significantes que dependen de cómo y desde dónde creamos la realidad, la subjetividad y el deseo. Las pinturas de Julia Santa Olalla, que habitan el vacío, juegan con un solapamiento formal de distintos planos perceptivos de

18 Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

19 François Ricci, «Le Cinéma entre l'imagination et la réalité», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo 1, n.º 2, 1948.



Julia Santa Olalla, *Vidrio*

eso a lo que llamamos realidad. En ellas hay una utilización consciente del corte que supone el cambio de modos de representación y la grieta que tal cambio produce en su lectura. El modo en que se transita de un efecto de ilusión a otro, a través de este solapamiento, conlleva una puesta en duda de los lugares de anclaje de la representación de la realidad.

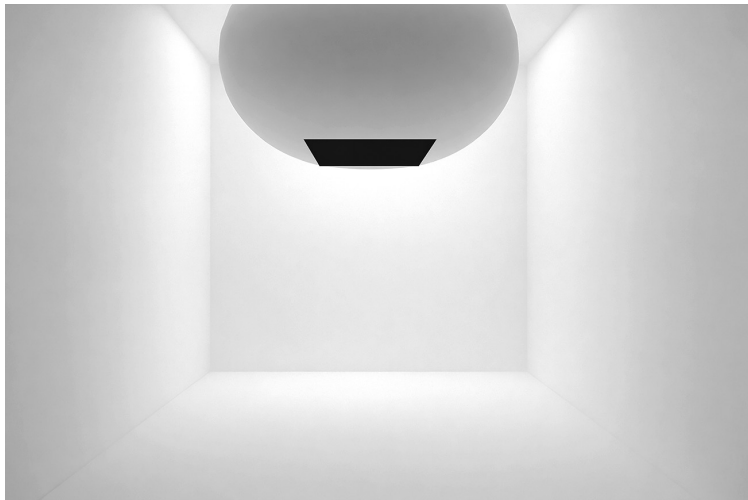
Progresivamente hemos ido construyendo una imagen que debería provocarnos una cierta inquietud. El arte, a

lo largo de su historia, nos ha introducido en un estado pseudohipnótico. Presas de sus efectos de ilusión, nuestro deseo queda mancillado, y nuestra percepción y comprensión de la realidad, modificadas. Esta no es sino una faceta más en la historia de la lucha de clases y la dominación: aquellos que están en disposición de crear, financiar y sostener nuevas y avanzadas técnicas cuya ilusión nos fascinará y atraparán serán los que dispondrán de las herramientas para delimitar qué es real y qué no lo es, para influir en lo que queremos y en qué lugar nos situamos.

Pero la pregunta más perturbadora es la siguiente: ¿y si no lo hicieran? ¿Y si no estuvieran ahí el arte y la cultura para decirnos quiénes somos, qué queremos y bajo qué principios ordenamos este caótico mundo de percepciones entre lo que es real y lo que no? La aterradora noticia es que entonces, probablemente, nos hallaríamos ante un insondable vacío que, igual que hace la ilusión, nos fascinaría y atraparía en sus profundidades. «La fantasía sostiene el sentido de realidad del sujeto: cuando el marco fantasmático se desintegra, el sujeto sufre una pérdida de realidad y empieza a ver la realidad como un universo de pesadilla irreal, sin base ontológica firme. Ese universo de pesadilla es lo que queda de la realidad cuando la realidad se queda sin el sostén de la fantasía»²⁰.

Descent into Limbo es una instalación de Anish Kapoor mostrada por primera vez en 1992 en la Documenta IX

20 Slavoj Žižek, *op. cit.*



Anish Kapoor, *Void Pavilion*

de Kassel, y luego en 1998 en la Fundación Serralves, en la que el propio artista se ha basado para presentar una nueva instalación pensada y producida para *El asalto de la ilusión*. La sensación de vacío que provoca un hoyo sin fondo aproxima la experiencia estética a la idea de lo sublime. La instalación nos sitúa en un limbo entre el juicio espacial de lo que vemos y el juicio estético de ese vacío aparente cuyos límites nuestra imaginación no puede captar. Así pues, ante este efecto óptico, la imaginación, incapaz de emitir un juicio, se frustra. La imagen se nos aparece como un abismo que provoca una fuga de la imaginación y, sin embargo, por su relación con lo

infinito, nos fascina y nos atrapa. «La fantasía sirve de intermediaria entre la estructura simbólica formal y lo que encontramos en la realidad, es decir, proporciona un esquema conforme al cual la realidad puede funcionar como objeto de deseo capaz de llenar los huecos abiertos por la estructura simbólica formal. ¿Cómo sé que lo que más me apetece es una tarta de fresa? De eso es lo que la fantasía me informa»²¹.

Y esta fantasía se construye mediante una cultura que solo logrará ilusionarnos, que solo conseguirá fascinarnos si se sustenta en las más avanzadas técnicas a las que, por supuesto, no tenemos acceso. Parece que no podemos salir de la encrucijada en la que, inevitablemente, «nos sacrificamos, actuamos y gozamos por medio del gran Otro»²².

Para evitar que nos invada ahora un sentimiento de angustia ante esta recién descubierta encrucijada, demos un salto hacia el lugar al que debería dirigirnos este texto, que retomaremos más adelante: es la propia dominación la que abre la posibilidad de emancipación. Es el hecho de que durante tantos siglos hayamos estado sujetos a una evolución técnica sobre la que no podemos decidir, que hayamos estado sometidos por sus efectos de ilusión que nos fascinan, que incrementan nuestro deseo de consumirlos, es el efecto dominador en nuestra construcción de la realidad y de nosotros mismos, nunca bajo nuestro control, lo que

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

contiene la potencia emancipadora de un nuevo escenario en el que podamos tomar las riendas sobre los efectos que la ilusión tiene en nuestras vidas.

Para alcanzar este escenario, sin embargo, es preciso pasar antes por una operación de desvelamiento. Es necesario quitarle el velo a la ilusión, poner sus mecanismos y sus elaboradas técnicas al descubierto, y comprender por qué durante tanto tiempo han ejercido este efecto en nuestra percepción. Es preciso pasar por este proceso de revelación y luego por una fase de negación o cuestionamiento, para aspirar a un nuevo estado de ilusión provocada y sujeta por un nuevo deseo reconstruido.

Revelación

Regresemos un momento al mundo de las nubes. Un sábado por la tarde, mientras los adultos están atendiendo a sus móviles y quejándose de la vida, dos personitas miran por la ventana y juegan a dejarse maravillar por las formas que unos cúmulos dibujan en el cielo, siempre provisionales porque enseguida se esfuman, se transforman en otros esbozos no previstos como en una improvisación visual sin guion establecido.

El deseo de artistas como el colectivo japonés A.A. Murakami o el fotógrafo holandés Berndnaut Smilde de hacer entrar nubes en salas de exposición parte de esta fascinación infantil por un fenómeno de la naturaleza que nunca permite que lo atrapemos, que no nos permite almacenarlo ni analizarlo ni congelarlo, que no se deja domar. La introducción de un cuerpo como una nube en un museo, la inserción de un objeto cualquiera, natural o artificial, en ese espacio de la domesticación por excelencia, provoca que este pierda radicalmente toda su potencia orgánica e indeterminada. Pasa entonces a inscribirse en el ámbito artístico-técnico de la clasificación, la catalogación y la sacralización. Queda reducido a un objeto para la contemplación y el estudio. Esta clase de acciones



Fabian Knecht, *Isolation (Parkstück)*

artísticas, pues, nos introducen en una paradoja que nos fascina, pero que lo hace de una manera inversa a como las nubes nos fascinan en el cielo.

El trabajo postnatural de Fabian Knecht, que emula una museización de los espacios naturales y los presenta desde esa profunda paradoja, surge de la misma fascinación. ¿Qué efecto produce la separación de un trozo de mundo de su contexto, mediante la introducción de este dentro de una sala o, lo mismo pero a la inversa, mediante

la construcción de cuatro paredes a su alrededor? Para *El asalto de la ilusión*, este artista alemán ha secuestrado treinta metros cuadrados del parque barcelonés de Horta, mediante el ejercicio de construir la arquitectura del centro de artes Santa Mònica alrededor de la propia naturaleza. La fotografía de esta instalación, introducida en el recorrido de la exposición, hace emerger preguntas cruciales sobre los límites o la ausencia de ellos entre el espacio que llamamos «libre o natural» y ese otro que denominamos «controlado o artificial», así como sobre los procesos de domesticación que la mirada cultural siempre lleva consigo.

¿Mediante qué mecanismo, mediante qué increíble truco de prestidigitación consiguen estos artistas domesticar los árboles y la atmósfera, introducirlos en lugares en los que nunca deberían haber estado? Volviendo a las nubes, el mecanismo técnico que permite esta clase de operación, enormes, complejas y costosas máquinas que logran producir una condensación de humo muy controlada, esconde en su interior la acumulación de distintas invenciones que actúan en ella como estratos técnicos. Entre muchas otras, podemos enumerar tres: el etilenglicol, un líquido que, al cambiar de estado, permite la formación de humo; el intercambiador de calor, que logra que ese compuesto pueda cambiar rápidamente de temperatura y, en consecuencia, de estado; y la bomba de aire, que se encarga de expulsar la nube de humo de la máquina.

El intercambiador de calor se basa mecánicamente en el condensador independiente que inventó James Watt para

mejorar el rendimiento de la máquina de vapor. Fue este el mecanismo que permitió que esa máquina, una tecnología ya existente desde el siglo XVII, aunque sus antecedentes puedan remontarse de nuevo hasta la antigua Grecia, se convirtiera en un artefacto viable y de bajo coste para producir energía. Eso fue lo que, en gran medida, provocó el advenimiento de la primera Revolución industrial y sus peores consecuencias: el mayor impulso del capitalismo hasta la fecha por el crecimiento de plusvalía que permitió la nueva máquina, un proceso de alienación del nuevo obrero que dio paso al proletariado industrial, y el principio de un nuevo extractivismo desbocado de los recursos naturales en el que puede hallarse el origen de la situación medioambiental que hoy padecemos.

El etilenglicol, por su parte, fue sintetizado por primera vez en 1856 por el químico francés Charles-Adolphe Wurtz. Sin embargo, este compuesto no se aplicó hasta la Primera Guerra Mundial, momento en el que alguien cayó en la cuenta de que podía usarse en la fabricación de explosivos como sustituto del glicerol. Ese cambio aportaría una mayor estabilidad a la bomba, y por tanto mejoras técnicas en el campo de batalla. Fue en ese momento, en 1917, cuando empezó la producción semicomercial de este producto, el primer paso hacia una posterior apertura en el mercado que permitiría su uso recreativo.

Por último, no se puede explicar la historia de la bomba de aire sin hacer mención al famoso experimento de los Hemisferios de Magdeburgo. En 1654, el ya reconocido

físico y jurista alemán Otto von Guericke convocó en Ratisbona a grandes personalidades científicas y políticas, así como al público curioso, a un experimento científico que se presentó como un espectáculo circense: ocho caballos por cada lado tiraron con fuerza de las dos partes de una esfera unidas, simplemente, por el efecto del vacío en su interior. El experimento, que demostró que el vacío tenía más fuerza que el ímpetu de dieciséis caballos sumados, dejó boquiabiertos a todos los asistentes por lo que entonces no podía parecer sino magia o hechicería. Incluso el propio rey Fernando III de Habsburgo, invitado al espectáculo para revestirlo más todavía de autoridad, realismo y credibilidad, certificó el éxito del invento, lo legitimó y promovió así la andadura del aparato hacia las muchas aplicaciones que podría llegar a tener semejante fuerza del aire y el vacío.

Pero a esta historia, que repasa los distintos componentes técnicos que hacen posible la maquinaria necesaria para producir la ilusión de introducir nubes en un espacio cerrado, hay que sumarle otra igualmente determinante, sin la cual nos quedaríamos solo con una imagen parcial. A pesar de estar a disposición todos estos ingredientes técnicos, que como hemos visto tienen orígenes y esconden intenciones muy diversas, ¿de dónde surge el ejercicio de imaginación que sugiere ensamblarlos para construir una máquina para producir nubes? ¿De dónde proviene el deseo de las personas que destinarán tiempo, esfuerzo y recursos a perfeccionar, articular y acoplar estos tres

elementos técnicos? Esta es la historia que, en contraposición a la meramente técnica, responde en gran parte a cuestiones de estética. Es la historia del deseo, alimentado por la propia ilusión y fascinación que fenómenos anteriores provocan a quienes se implican en su futuro desarrollo.

Esta historia, en el caso de la producción y domesticación de nubes, es inseparable de la de los fuegos artificiales que hoy aplaudimos en cada celebración nacional, y tiene origen en China, en paralelo a la invención de la pólvora y a la introducción de esta en Europa entre los siglos XIII y XIV.

Sin duda, el interés de Occidente por este compuesto que llevaba utilizándose en Oriente desde hacía siglos no respondía a intereses estéticos. La pólvora explota y permite impulsar proyectiles. Quien mejor la sepa domesticar, quien mejor emplee sus conocimientos técnicos para sacarle el mayor rendimiento, más efectividad logrará en el lucrativo negocio de la muerte del adversario.

Sin embargo, a pesar de que su desarrollo y producción estuvieran claramente impulsados por objetivos bélicos, la pólvora tuvo enseguida algunas otras aplicaciones. La de crear explosivos recreativos y fuegos de artificio fue una de ellas, no tan alejada, en realidad, de su utilización primaria, militar: los castillos de fuegos que fueron popularizándose a lo largo de los siglos en Europa, como también lo habían hecho en China, tenían que ver con la creación de una imagen de ostentación y victoria tras una batalla ganada. ¿Es acaso una casualidad que los drones, las

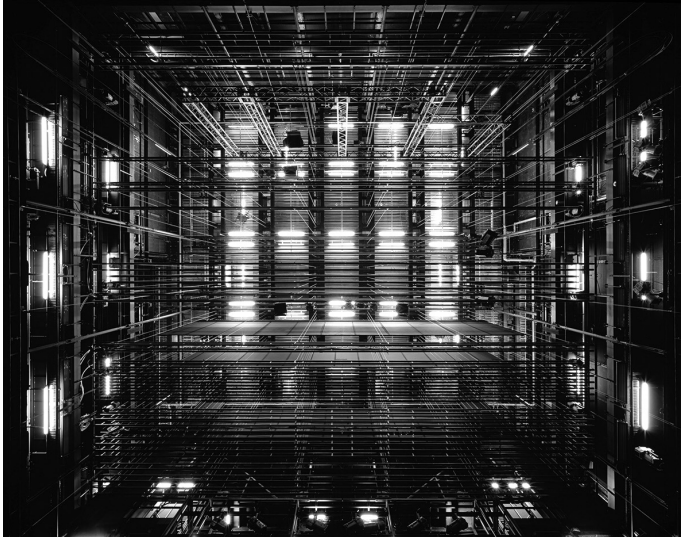
máquinas bélicas hoy por excelencia, hayan corrido una suerte similar y hayan pasado a servir en grandes manifestaciones culturales como un entretenimiento de luces y colores? Antes de estos, progresivamente, las fiestas nacionales y los espectáculos deportivos se apropiaron de los fuegos de artificio provenientes del campo de batalla. Y, aunque cambiaran los lugares, el significado se mantuvo: es el vencedor quien se celebra a sí mismo mediante el dominio de redibujar el firmamento, mediante el poder de imprimir en el cielo estrellas más grandes, más luminosas, más estrepitosas, más coloridas y costosas que el vecino o adversario.

Pero no eran estrellas lo único que dibujaban los antiguos castillos de fuegos. El uso de la pólvora se había sofisticado hasta el extremo de poder producir también fascinantes nubes de humo coloreado, que trasladaban el imaginario del campo de batalla y lo corregían mediante tintes celebrativos. De nuevo, como en el caso de la producción de estrellas, los contrincantes se enfrascaban en una carrera técnica por el uso de pigmentos y espectaculares efectos con un fin muy concreto: ilusionar al espectador, fascinarlo, incrementar su deseo de ver más, mayores explosiones, mejores y más coloridas extensiones de humo que demostraran y vitorearan el poder del vencedor.

Por la toxicidad que luego se descubrió que tenían los efectos de humo, dejaron de utilizarse como efecto complementario a las luces en el cielo. No era cuestión de celebrar la victoria del vencedor con su propia muerte. Pero

la fascinación por la nube quedó inscrita en la retina del público, pudiéndose reseguir hasta el origen de la máquina de humo y el uso en espectáculos escénicos y mágicos. Antiguamente, la nube de humo se producía por la quema de aceites minerales y queroseno, lo que también se abandonó, posteriormente, por razones de salubridad, dando paso a la máquina que conocemos en la actualidad.

Este análisis de una compleja maquinaria técnica que está tras la producción de un efecto específico de ilusión podría aplicarse a muchos otros aparatos técnicos que sustentan distintos sistemas de representación. El aparato perspectivo, la caja escénica, la fotografía, el cinematógrafo, la cibernética, la inteligencia artificial, todas ellas son complejas máquinas cuyos ingredientes llevan consigo complicadas y a menudo trágicas historias particulares dentro del desarrollo técnico y artístico de la modernidad europea. En todas ellas, los impresionantes efectos de ilusión que han producido a lo largo de muchos siglos y siguen produciendo hoy, tan complejos que se nos cuelan constantemente por cada poro de la piel, que nos afectan la mirada, nos modifican el cuerpo y el pensamiento sin que seamos plenamente conscientes de ello, son posibles por técnicas concretas, identificables y fechables: técnicas de lenguaje, geométricas, arquitectónicas y mecánicas, fotoquímicas, psicológicas, de montaje... Detrás de cada ilusión hay, siempre, una compleja máquina cuyos engranajes dan cuenta de los centenares de campos de conocimiento que la técnica ha ido abriendo a lo largo de los siglos.



Klaus Frahm, *The Fourth Wall*

La serie fotográfica *The Fourth Wall*, de Klaus Frahm, nos introduce en el espacio desde el que contemplaremos el soporte técnico de algunas de las instalaciones de la exposición. La serie toma imágenes de reconocibles teatros internacionales desde el lugar que solo pisan los técnicos y actores, mostrándonos los complejos mecanismos técnicos necesarios para provocarnos la ilusión de que existe una cuarta pared que nos separa del espacio de representación e ilusión: una pared que sabemos responsable de la forma particular en que nuestra realidad, nuestro deseo y nuestra subjetividad han sido construidas desde la modernidad europea.

Sin embargo, como ya hemos intuido, la técnica por sí sola no puede explicar la máquina por completo. No puede explicar su ensamblaje terminado, los motivos y los deseos que han comportado que tal máquina tenga esta y no otra configuración porque busca este y no otro efecto.

Para ilustrar esto con mayor detalle, podemos tratar de reseguir aquí un esquema simplificado de cómo suele darse un proceso de desarrollo y despliegue técnico, desde el primer momento de creación de un artificio hasta una última fase de absorción definitiva por su entorno social.

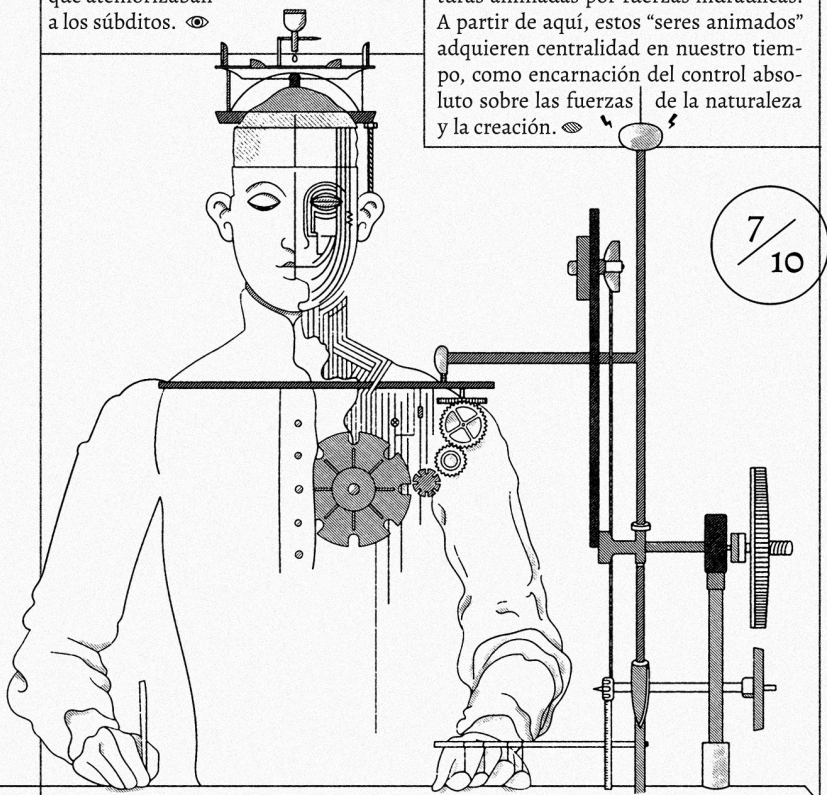
Este proceso empieza con una invención. Hoy estamos demasiado acostumbrados a que los entramados del poder, especialmente el económico, se encuentren ya presentes en ese primer momento, puesto que la mayoría de los inventos ahora se imaginan y producen en los departamentos de investigación y desarrollo de las grandes empresas y en laboratorios universitarios a menudo financiados por esas mismas empresas. Sin embargo, esto no ha sido así, por lo menos tan descaradamente, a lo largo de la historia. Conocemos innumerables episodios en los que una invención se produjo aparentemente por casualidad o accidente, como en el caso del etilenglicol que, como acabamos de ver, fue sintetizado por primera vez en 1856 por Charles-Adolphe Wurtz.

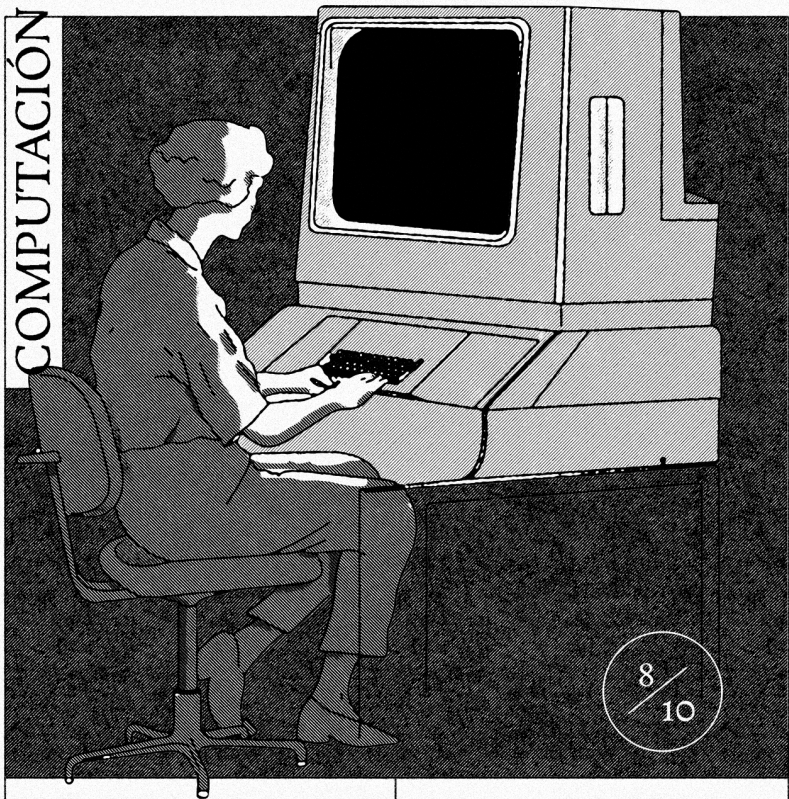
Esta historia de la invención o descubrimiento accidental, a menudo utilizada con sospechosos tintes románticos por la historiografía del arte y la ciencia, debe, sin embargo, puntualizarse: en primer lugar, especialmente a medida

AUTÓMATA

El autómata, como aparato al servicio de la ilusión, existe desde la antigüedad. A menudo encontramos documentados artefactos automáticos en los espacios de poder de diversas culturas: en los templos griegos gigantes estatuas eran movidas por máquinas de vapor, y en las cortes persas los tronos reales estaban adornados con bestias mecánicas que atemorizaban a los súbditos. 👁

Con el pensamiento mecanicista de Descartes comienza lo que hoy podemos llamar "robots" o "inteligencias artificiales". El pensador francés dio forma a su visión contemplando los ingenios mecánicos de los jardines reales de Saint-Germain-en-Laye, donde la realeza y la burguesía en plena ebullición del 1600 se reunían para deleitarse observando criaturas animadas por fuerzas hidráulicas. A partir de aquí, estos "seres animados" adquieren centralidad en nuestro tiempo, como encarnación del control absoluto sobre las fuerzas de la naturaleza y la creación. 🌀 ⚡





La computación digital es la capacidad de convertir cualquier información en un sistema binario de reproducción. Sus orígenes como aparato pueden remontarse al siglo XVIII con figuras como Leibniz y Johnson, que la plantearon como método de cálculo. Es en el siglo XX, sin embargo, cuando podemos encontrar la evolución práctica de este sistema, en especial gracias al papel de General Electric, la compañía tecnológica más importante del mundo en su momento. 🗨

Para mejorar su competitividad, crearon un sistema de digitalización de las pólizas de seguros de millones de usuarios, violando su confidencialidad. A partir de aquí, la tecnología digital se desarrolló aplicándose a todos los campos de gestión de la información. Especialmente a finales del siglo XX, esta compañía deja paso al moderno imperio tecnofeudal de Google, Apple o Microsoft que, entre otros, configuran la representación de la realidad en el presente. 🗨

que los desarrollos técnicos van volviéndose más complejos, quien tiene la capacidad de toparse con esa casualidad es alguien que, bien por poseer recursos propios, bien por tener suficiente renombre en esferas académicas o políticas como para convencer a otro de que le preste recursos para poder tener accidentes, está rodeado de las condiciones necesarias para que estos se puedan producir. Por supuesto, uno no sintetiza por casualidad el etilenglicol esclavizado doce horas al día como peón en una fábrica. Al menos, debe haber adquirido conocimientos químicos y tener acceso a un laboratorio.

La segunda consideración es que la investigación técnica está, si no absolutamente, al menos relativamente condicionada por un ámbito de aplicación. Digamos, para simplificar, que una investigación suele ser un intento de respuesta a una pregunta que alguien ha formulado. Y quien formula las preguntas, especialmente las que más se amplifican, las que más se escuchan en todas partes, las que logran desplegar un ejército de personas interesadas en proporcionar una respuesta, suele estar sentado en algún trono de poder.

Asumamos, sin embargo, a pesar de nuestras sospechas y reservas, la hipótesis de la invención accidental. En el caso en que algo así pueda llegar a producirse, en el caso en que tal invención no esté proporcionando una respuesta a una pregunta concreta y que, por lo tanto, carezca entonces de aplicación, esta quedará olvidada en un informe dentro de una carpeta. El informe se abandonará dentro

de un oscuro cajón en un laboratorio o departamento, y nadie lo abrirá hasta que en algún lugar se formule la pregunta adecuada y alguien caiga en la cuenta de que ahí podía hallarse la respuesta. Tal fue el caso, de nuevo, del etilenglicol. No fue hasta que empezó una guerra de trincheras que aceleró un desarrollo táctico y tecnológico, que propició mejoras en la artillería para provocar avances en la movilidad, que alguien formuló la siguiente pregunta: ¿cómo demonios podemos lograr que nuestros explosivos sean menos inestables que los del adversario? No fue hasta que este interrogante se abrió que el informe del etilenglicol se rescató de un oscuro cajón como una posible respuesta a él. Solo entonces ese compuesto químico empezó a producirse semicomercialmente por la compañía estadounidense Union Carbide Corporation.

Esta fase, que empieza en la creación y termina en una comercialización controlada, es la primera en cualquier proceso de desarrollo técnico. En ella, el producto tiene las características de una alta tecnología²³. Durante esta etapa, la producción de esa técnica en particular no está todavía plenamente industrializada ni masificada, por lo

23 Hay que tratar de no confundir lo que hoy entendemos por alta tecnología con lo que significa dentro de la historia de la técnica. «Alta tecnología» es un concepto contextual que se refiere a aquellos aparatos que, en un marco histórico y geográfico determinado, requieren un gran dispendio de recursos y, en consecuencia, no son accesibles al conjunto de la ciudadanía. El papel, por ejemplo, fue una alta tecnología durante muchos siglos, a pesar de que hoy no lo sea.

que el acceso a ella es raro y costoso. Son, claro está, «las clases más ricas las que primero adoptan los nuevos mecanismos»²⁴. Esto provoca dos repercusiones que serán inconfundibles a lo largo de esta etapa: en primer lugar, quienes vayan a utilizar esa tecnología en este momento deberán disponer de recursos, por lo que su uso estará regido por una diferenciación de clase. En segundo lugar, al tratarse de una tecnología puntera, rara y poco difundida, irá siempre ligada a un alto grado de ilusión por parte del público, una fascinación que en muchos casos aprovecharán sus desarrolladores, ya sean artistas o científicos, para incrementar su reconocimiento dentro de los círculos de poder. Servirá para reforzar, en palabras de Alberti, su renombre.

En esta primera fase podemos ya entrever lo que siempre ha sido una fructífera relación entre el arte y la técnica: desde la perspectiva hasta la maquinaria teatral, desde el daguerrotipo hasta el cinematógrafo, desde la introducción del sonido en las salas de cine hasta el hiperrealismo de una imagen producida por inteligencia artificial, sus públicos se han visto fascinados a lo largo de esta primera etapa. Son presas de la ilusión durante el periodo en que estas técnicas son costosas, punteras e inaccesibles, no por sus contenidos, sino por su simple despliegue técnico.

Es su condición de nueva maravilla técnica lo que despierta en el público el deseo de consumirla. Y eso ocurre en un momento en el que, precisamente, solo las instancias de

24 Lewis Mumford, *op. cit.*

poder tienen acceso a ella, por lo que pueden controlarlas, manipularlas e inyectarles los significados que consideren oportunos. Es, pues, por la fascinación que provoca esta primera etapa, así como las derivadas que tiene en nuestro deseo, que su efecto de ilusión podrá ser completamente desplegado, introduciéndonos una nueva percepción de la realidad y un nuevo anclaje para nuestra subjetividad.

Esta primera fase está también fuertemente marcada por la propiedad privada desde hace siglos. El Estatuto de Monopolios de 1624 fue un acto del Parlamento de Inglaterra que ha pasado a la historia como la primera expresión legal de la ley de patentes. Desde entonces, las invenciones y los desarrollos técnicos están impregnados de una dimensión de propiedad que conlleva siempre que el poseedor del invento tenga todo el poder para tomar una decisión acerca de su posterior desarrollo técnico. ¿Debe la invención abrirse, replicarse, difundirse y comercializarse, lo cual implicará introducirla en una lógica fordista que tornará el producto más accesible y, de paso, generará grandes beneficios a su propietario? ¿O, por el contrario, debe optarse por no renunciar a su condición de alta tecnología y, entre muchas otras repercusiones, salvaguardarla como un bien raro, escaso y fascinante?

Aunque poco habituales, hay numerosos desarrollos técnicos que se han inclinado, y siguen inclinándose, por esta última resolución. En gran medida, porque no pueden rebajarse los altos recursos para su producción, o porque se trata de técnicas muy especializadas cuya amplia

comercialización es inimaginable. Pero otro ejemplo más de técnicas que optan por esta segunda vía son, precisamente, aquellas manifestaciones culturales que se apoyan en la ilusión que producen. En estos casos, por supuesto, no es conveniente renunciar a sus efectos de fascinación, que seguirán siendo muy poderosos si la técnica nunca puede utilizarla quien solo puede verla a distancia, deslumbrado por su poder de seducción.

De hecho, la construcción visual del vacío en obras de Anish Kapoor como *Descent into Limbo* o *Void Pavilion*, creada para *El asalto de la ilusión*, es posible gracias al Vantablack, un pigmento formado por nanotubos de carbono que el artista patentó y nunca ha difundido o comercializado. Esto le convierte en la única persona autorizada por ley que puede provocar ese particular efecto visual. El propio vacío que proponen estas obras pone de relieve los mecanismos técnicos que sujetan la construcción estética de una ilusión, así como la relación con las formas de poder que los hacen posible. No es nada nuevo, porque «a lo largo de la historia, los más altos logros en arte han sido posesión de la pequeña casta que puede dominar los instrumentos»²⁵.

Fuera de estas notables excepciones, sin embargo, la respuesta más habitual a esta encrucijada, a la que tarde o temprano se enfrenta quien ha patentado una técnica, es la de optar por su difusión y comercialización. Esta respuesta es la que abre la segunda fase del desarrollo técnico, en la

25 *Ibid.*

que la invención deja de ser propiamente una alta tecnología para ir difundiendo progresivamente su uso. En este segundo momento, la comercialización del objeto técnico provoca que los efectos de la ilusión que produce dejen de ser utilizados en exclusiva por una clase dominante que tiene acceso al poder y a los recursos. En contrapartida, la familiaridad que adquiere el nuevo espectador, convertido ahora en consumidor y usuario del propio objeto técnico, ocasionará que vaya esfumándose progresivamente el efecto de fascinación que le provocaba y, en consecuencia, la capacidad de influencia que ejercía en él.

Ahora bien, a pesar de que pueda parecer lo contrario, a pesar de que pueda aparentar que abre un nuevo proceso de horizontalización e incluso de emancipación, ya que provoca que el objeto técnico sea accesible al gran público, esta segunda fase no es más democrática que la primera. Por lo menos, no lo es en lo que respecta a la relación entre, por un lado, el poder, y por el otro, las consecuencias que comporta la ilusión provocada por esa tecnología particular.

Por ejemplo, podemos reconocer que la comercialización por Kodak de una cámara fotográfica a bajo coste popularizó la fotografía, como podemos reconocer que Instagram popularizó ese aparato técnico llamado «sala de exposición», puesto que abrió al mundo la posibilidad de exponer en público una selección de imágenes colgadas en un muro. Pero no podemos aceptar, ni en un caso ni en el otro, que hayan democratizado las repercusiones que los efectos ilusorios de sus técnicas producen en la sociedad.

Es más, la difusión de la captura y la exhibición de imágenes, respectivamente, produjo, si cabe, una mayor alteración del deseo, la subjetividad y la percepción de la realidad en los antiguos espectadores pasivos, convertidos ahora en agentes culturales activos. ¿Por qué? Porque, como propietarios protegidos por la ley de patentes, Kodak e Instagram siguieron controlando los códigos técnicos que rigen sus respectivas máquinas: la decisión técnica de un tipo de encuadre redefine nuestra relación con la realidad; la elección de la óptica focal fija determina la distancia entre nuestro cuerpo y el objeto fotografiado; un cierto equilibrio de color provoca que veamos el mundo apagado en contraposición a su representación fotográfica. Y también una relación concreta con el público, basada en la evaluación constante de nuestras fotos expuestas, transforma nuestras dinámicas de deseo; la lógica algorítmica nos introduce en un marco de competencia y reordena la relación entre los sujetos, el mundo y su representación; la censura automática modifica nuestra construcción de género y nuestro régimen estético y ético.

En ambas fases, aunque a través de estrategias distintas, «los aparatos desarraigan, arrancan, deslocalizan, desplazan con violencia los cuerpos»²⁶. Y lo hacen mediante eso que Roland Barthes definió como «hipotiposis», es decir, «meter las cosas por los ojos al público, no de forma neutra, constatadora, sino dotando a la representación de

26 Jean-Louis Déotte, *op. cit.*

todo el brillo del deseo»²⁷. Esta ilusión, que nos asalta en cada obra de representación, lo hace a través de la maquinaria técnica que la cimienta. Pero, tal como acabamos de intuir, el análisis de esta maquinaria técnica, de su historia, nos lleva a identificar un proceso en el que lo propiamente técnico se ve constantemente salpicado por operaciones de orden estético, como dos caras de una misma moneda.

La instalación creada por Juan Antonio Cerezuela para la exposición muestra, mediante un mecanismo técnico de conmutación entre la ocultación y revelación, lo que se esconde tras el andamiaje cultural. Cuando las luces están encendidas, se revelan los aparatos, los trípodes y los truss de sujeción de telas con mensajes invisibles que se cargan lumínicamente. Y, tras apagarse completamente la luz, diversos mensajes emergen en la oscuridad, revelando reflexiones políticas y culturales que Cerezuela recopila del situacionismo. La revelación de los aparatos técnicos que sujetan la ilusión de realidad, que sustentan el deseo y el punto de vista en el que se sitúa nuestra subjetividad, conlleva también una revelación de los intereses políticos y económicos que tanto hoy como a lo largo de la historia de la cultura y las representaciones han estado en su base.

Tal como sugieren los análisis de los desarrollos de las técnicas de ilusión, la atribución de un significante a una imagen no es una operación estrictamente estética o poética.

27 Roland Barthes, «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.



Juan Antonio Cerezuela, *Hacerlo sentir como un accidente*

Es también una operación retórica y, a la vez, una operación técnica. La escisión entre arte, ciencia y tecnología, que tan asimilada está desde la modernidad, que define y segmenta en todas partes los aparatos institucionales, es un corte dudoso e impreciso que nos despista porque secciona tendenciosamente. En toda ciencia hay una operación estética como en todo arte hay una operación técnica.

Cualquier comprensión crítica de los sustratos de la ilusión que cada día nos asalta reclama que seamos osados

aquí. Exige que seamos capaces de afrontar que, a pesar de lo que afirman incansablemente las universidades, los museos y los centros de arte que producen exposiciones como *El asalto de la ilusión*, a pesar de la insistencia de quienes se erigen en dictaminar qué es el conocimiento y cómo se ordena y segmenta, arte, ciencia y tecnología son categorías que hay que derribar urgentemente.

Negación

«Mi pueblo ha usado gafas verdes durante tanto tiempo que la mayoría de ellos cree que en realidad están en una Ciudad Esmeralda, un hermoso lugar donde abundan las joyas y los metales preciosos y todas las cosas buenas que se necesitan para ser feliz». Cuando Dorothy le pregunta por sus motivos, el Mago de Oz contesta con una declaración espeluznante: «¿Cómo puedo evitar ser un farsante cuando toda esa gente me obliga a hacer cosas que cualquiera sabe que no se pueden hacer? Fue fácil dejarles contentos, porque todos imaginaron que yo podía hacerlo»²⁸.

Esta parece ser hoy nuestra realidad impuesta. Quizá en ningún momento de la historia hemos sido tan conscientes como ahora de los mecanismos técnicos que se esconden tras la cortina, pero no queremos o no podemos renunciar a la ilusión.

El estructuralismo y el postestructuralismo supieron listar las estrategias que el poder hilvana entre la

28 L. Frank Baum, *El Mago de Oz*, Madrid, Cátedra, 2014.

reconstrucción de nuestro deseo y la configuración de la realidad. Y eso, a su vez, desplegó una fructífera teoría crítica que desembocó en una nueva ola de feminismos, movimientos queer y de disidencias sexuales —que analizan y denuncian los mecanismos técnicos tras la ilusión heteropatriarcal—, en el decolonialismo —que analiza y denuncia los mecanismos técnicos tras la ilusión imperialista—, el ecosocialismo —que analiza y denuncia los mecanismos técnicos tras la ilusión del desarrollo extractivista— o la nueva izquierda —que analiza y denuncia los mecanismos técnicos tras la ilusión del capitalismo—. Y, a pesar de estar estos movimientos críticos más difundidos que nunca, popularizados a través de innumerables medios críticos, algo nos impide tomar las riendas hacia la emancipación de esas técnicas de ilusión.

De la misma forma que queremos seguir viendo nubes desvaneciéndose, que hay algo irrenunciable en ese espacio infantil de suspensión de la sospecha, queremos seguir en una realidad maquillada. Por eso, realizamos cada día ejercicios semiconscientes para invisibilizar los filtros y devolverle a la ilusión toda su fuerza. No queremos reconocer que estamos en un nuevo régimen invadido por una performatividad perpetua y un control constante de cualquier narrativa a la que estamos expuestos. Empezamos a resignarnos cínicamente ante la evidencia de que «cualquier cultura vive dentro de un sueño»²⁹, a consentir acríticamente

29 Lewis Mumford, *op. cit.*

que no podemos hacer otra cosa que dejarnos llevar por la ilusión, que es inevitable que sus encantos sean más fuertes que la reivindicación de nuestra autonomía. ¿Acaso no deberíamos gritar al unísono, como hizo Alicia tras cruzar el espejo, «¡me molesta mucho estar en un sueño que no sea el mío!»?³⁰

Pero al final, a pesar de que dispongamos hoy más que nunca de los medios para gritar eso fuerte, no parece que estemos por la labor. Durante la rueda de prensa del jurado en el último Festival de Cannes, «un periodista tuvo el mal gusto de cuestionar el sentido político del festival mientras la masacre en Gaza prosigue, lo que hizo que la tribuna de las Grandes Consciencias despertadas un poco bruscamente se conmoviera. En el estrado, concentraban su mirada en los pies. Por suerte, la escritora Leila Slimani se ofreció voluntaria para atajar ese tímido principio de sufragio. “Tenemos que seguir defendiendo la belleza, la poesía y las ganas de vivir”, respondió»³¹.

Ahí radica, precisamente, el meollo en el que estamos inmersos: la construcción mediática de la realidad, la supuesta verdad que nos invade a diario, sabemos que está construida mediante complejos y opacos artefactos técnicos. Sabemos, como sugirió hace ya muchísimos años el pragmatismo, que solo algunos de nosotros tienen el

30 Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Madrid, Cátedra, 1992.

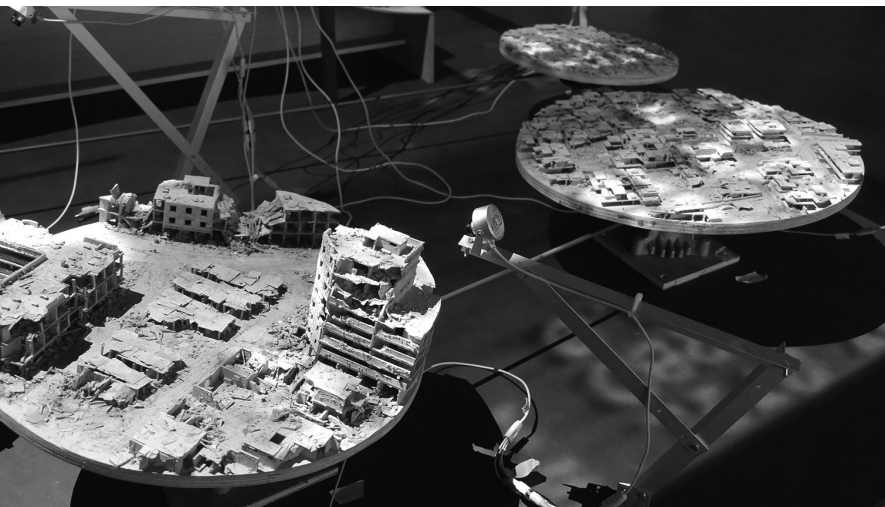
31 Frédéric Lordon, «Un sueño tan grande», *Le Monde Diplomatique en español*, agosto de 2025.

poder de introducirse en las tripas de esos mecanismos³². Y, sin embargo, a pesar de tener esta consciencia crítica al alcance de la mano, practicamos a diario un autodistanciamiento que nos orienta hacia una posición cínica cada vez más asentada. La construcción cultural, de la belleza y la poesía, debe continuar.

Hay que repetirlo: la segmentación institucional de la cultura en la que nos hallamos inscritos es quizá la mayor y más poderosa de las ilusiones. Llevamos una marca tatuada de la que no podemos deshacernos: la convicción de que la manipulación a la que nos someten los medios de comunicación, con los discursos que plagan los telediarios y los periódicos, queda en suspenso cuando abrimos una novela o entramos en un teatro, cuando nos enganchamos a una serie de ficción o entramos en un museo y, por supuesto, cuando empieza el Festival de Cannes. Ahí imperan las reivindicaciones de Slimani, que continúe la producción de belleza y poesía, porque ambas están más allá de la pregunta por la verdad. Ahí, esa cuestión deja de tener sentido, porque la única función de la belleza y la poesía es la de proporcionar un significado luminoso, neutro y contemplativo a nuestra existencia.

Pero es precisamente esa evasión, que tan arraigada está en nuestra cultura, en nuestras políticas y nuestras instituciones, en nuestras vidas, la más opaca de las cortinas que tenemos delante de nuestros ojos. Nos impide ver

32 Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, Cactus, 2013.



Alain Josseau, *Automatique WAR*

lo más fundamental: que cualquier sistema de representación, también los que alardean de no tener que dar cuentas de la realidad, se construye sobre los cimientos técnicos de todos los anteriores, que en todas partes «caminamos con los pies de otros, vemos con ojos ajenos, reconocemos con una memoria externa, vivimos por obras de otros»³³.

En la videoinstalación *Automatique WAR*, de Alain Josseau, un gran monitor muestra un noticiero con imágenes de actualidad política. Un presentador construye la realidad mediática mediante su discurso. Sus palabras

33 Plinio, *Historia natural*, XXIX, VIII, 19.

adquieren veracidad a través de las imágenes capturadas que se proyectan tras de sí: planos aéreos de ciudades en guerra, *travellings* que se desplazan por calles bombardeadas y en ruinas. Todo lo que se muestra en la pantalla está producido en tiempo real: el presentador expone un discurso construido artificialmente, y las imágenes son generadas mediante un conjunto de maquetas en rotación que, con una cámara fija que las enfoca, crean la sensación de un plano aéreo en movimiento. Todas estas imágenes son enviadas a una sala de montaje, donde unas cámaras motorizadas realizan una edición en directo.

Son la perspectiva, la instantánea, el cinematógrafo y la caja escénica los ingredientes que cualquier sistema de representación del mundo utilizará, se exhiba en un teatro o en un parlamento, en un informativo o en una sala de cine, porque esos son los sustratos técnicos con los que se ha grabado a fuego nuestra cultura. Nuestros cuerpos están ya para siempre marcados por los efectos de ilusión que, en nombre de la belleza y la poesía, cada representación del mundo ha tatuado en nuestra piel. Nuestros cuerpos están ya profundamente modificados por el entrenamiento que proporciona el ejercicio recurrente, una y otra vez, ante la repetición constante de las mismas técnicas e ilusiones³⁴.

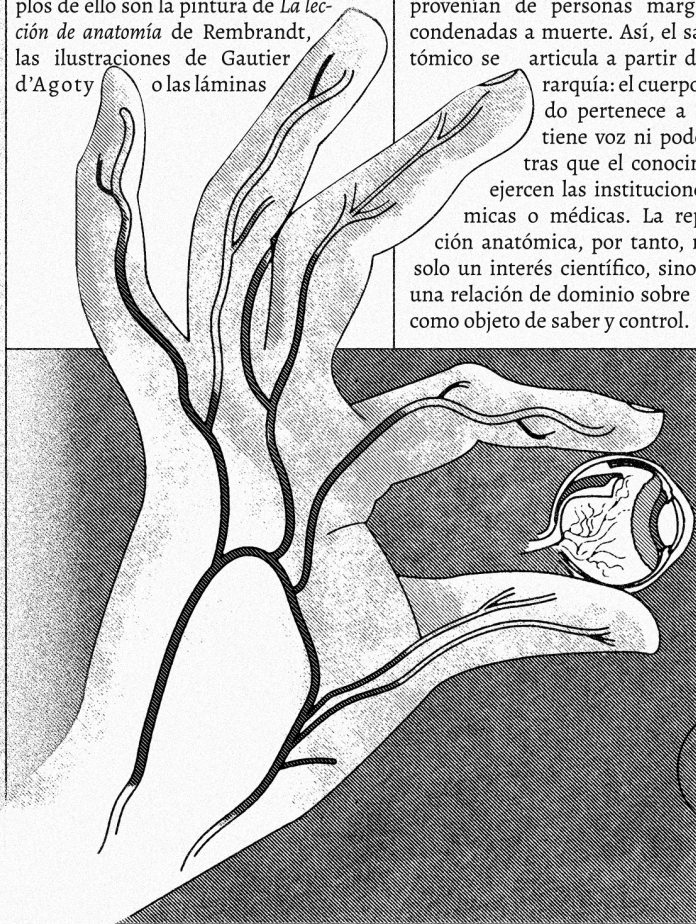
La historia del arte, encabalgando y perfeccionando elaboradas técnicas de representación, ha sido la responsable

34 Jill H. Casid, *Escenas de proyección*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2022.

ANATOMÍA

Durante la modernidad, la representación anatómica del cuerpo se convirtió en un aparato clave para el desarrollo de la medicina, pero también para el ejercicio del poder sobre el cuerpo humano. Ejemplos de ello son la pintura de *La lección de anatomía* de Rembrandt, las ilustraciones de Gautier d'Agoty o las láminas

de Henry Gray. Todos encargos directos de las sociedades médicas formadas por la burguesía de la época. Aunque supuso un gran avance, debe tenerse en cuenta que muchos de los cuerpos utilizados provenían de personas marginadas o condenadas a muerte. Así, el saber anatómico se articula a partir de una jerarquía: el cuerpo estudiado pertenece a quien no tiene voz ni poder, mientras que el conocimiento lo ejercen las instituciones académicas o médicas. La representación anatómica, por tanto, refleja no solo un interés científico, sino también una relación de dominio sobre el cuerpo como objeto de saber y control. ◉



RETÓRICA LITERARIA

10 / 10



La retórica, desde la antigüedad, ha sido una herramienta fundamental para ejercer y mantener el poder.

Dominar el arte del discurso permite influir en la opinión pública, construir relatos convincentes y legitimar autoridades. En la época contemporánea el realismo literario aparece como un aparato retórico que busca representar la realidad cotidiana con precisión y detalle, a menudo como respuesta crítica a los cambios sociales provocados por la revolución industrial y el ascenso de la burguesía. ◉ Un ejemplo claro es *Madame Bovary* de Flaubert, que retrata la frustración vital de una mujer atrapada en los límites sociales y morales de su época. La obra fue acusada de atentar contra la moral pública, lo que demuestra cómo el poder reacciona ante representaciones que cuestionan el orden establecido. Así, el realismo no solo refleja la realidad, sino que también la interroga y evidencia quién la controla y con qué discurso. ◉

de soldar frente a nuestros ojos esas gafas verdes a las que Roland Barthes llamó «ilusión referencia»: lo que el relato está significando no es tal o cual historia, sino la propia categoría de lo real³⁵.

«En las catedrales góticas, su técnica arquitectónica estaba orientada a la manipulación perceptiva inconsciente. Los fieles ya no participaban en el ritual, sino que se sometían a su encantamiento»³⁶. Los fieles, al cruzar sus puertas y quedar deslumbrados por la majestuosidad de sus columnas, que ascendían hacia el cielo, por la presencia de Dios que asomaba por un vitral en lo alto, quedaban presas de la ilusión de que ese espacio se abría a otra realidad que no debía rendir cuentas con el mundo que se hallaba tras sus muros. Este no debía ni podía inmiscuirse en las transformaciones espirituales que cualquiera tuviera la satisfacción de sufrir en el espacio sagrado. Y era esa misma ilusión la que impedía que cualquiera pudiera caer en la cuenta de que el mundo fuera de las paredes de la catedral, las vidas, las relaciones, las imágenes que las personas se construyen de ellas mismas y sus deseos quedaban profundamente marcados por esas transformaciones espirituales de las que la arquitectura gótica les había impregnado.

Tal como ya descubrimos hace un rato, a medida que avanza la secularización de la modernidad europea, esta

35 «Se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad», Roland Barthes, *op. cit.*

36 Andrea Colamedici (Jianwei Xun), *Hipnocracia*, Barcelona, Rosamerón, 2025.

función de la catedral se transfiere progresivamente al museo, que «consigue enmascarar sus formas de explotación bajo el velo de lo universal»³⁷. El museo saquea las formas culturales de un territorio y, luego, erigido como un templo en ese mismo lugar, las presenta relacionándolas con otras formas de representación por la razón de un supuesto potencial estético o poético en común. El objeto queda, mediante esta operación, resignificado ya para siempre, y con él nuestra mirada hacia él y hacia su lugar originario.

Esta operación de estetización de la técnica mediante la que esta activa todos sus efectos de ilusión tiene, en realidad, una historia paralela a la de la modernidad europea. Es a lo largo de su despliegue que su ideología colonial, extractivista, heteropatriarcal y burguesa se ha posado en nuestro interior. Y no lo ha hecho mediante una forma explícita de poder ante la que hayamos debido arrodillarnos, sino precisamente como el efecto de un encantamiento que, por supuesto, no es neutro. No lo olvidemos: «el mundo fantástico está siempre sujeto a la ley que lo produce»³⁸.

La videoinstalación *Sleight of Hand* de Ilê Sartuzi trae a la superficie un interrogante crítico sobre el sustrato colonial de las colecciones que sustentan materialmente

37 Françoise Vergès, *Programa de desorden absoluto*, Ciudad de México, Akal, 2024.

38 Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo», en Karen Cordeiro Reiman e Inda Sáenz (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.



Ilê Sartuzi, *Sleight of Hand*

estos relatos. En ella, el propio artista se introduce en el British Museum para robar una moneda antigua mediante un elaborado truco de manos. El vídeo se acompaña de las cartas de denuncia por hurto que el museo envió al artista, así como de las respuestas que el propio artista escribió, y reflexiona sobre la legitimidad de la propiedad privada que sustenta el patrimonio y las colecciones de museos nacionales.

Quizá la mayor novedad a la que debemos enfrentarnos hoy es que estos lugares se han intensificado, se han vuelto omnipresentes y permanentes, tal como muestran

metafóricamente las fotografías de Víctor Enrich, en las que un museo como el Guggenheim de Nueva York se encuentra extrañamente insertado en Rafael Uribe Uribe, un suburbio de Bogotá, parasitando arquitectónicamente otros contextos urbanos. Ya no es necesario desplazarse activamente al templo, al teatro, al museo, para estar a merced de la belleza y la poesía que nos susurran con ilusión que ellas nada tienen que ver con la realidad. Hoy esos lugares se replican en nuestras casas y nos siguen en nuestros bolsillos. Hoy el poder, más que nunca, está en todas partes y en ninguna a la vez. De esto ya nos informó Foucault hace tiempo, cuando escribió que «en todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando con propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en una determinada dirección, con unos a un lado y otros en el otro. No sabemos quién lo tiene exactamente, pero sabemos quién no lo tiene»³⁹.

Pero, por si esto fuera poco, por si la multiplicación y la omnipresencia de esos espacios de suspensión aparente e ilusoria de la realidad, que, paradójicamente, son los que mayor impacto tienen en nuestra reconfiguración de esta, no fuera suficiente, otro fenómeno destacable explica también por qué estamos hoy tirando la toalla en masa, permitiendo cínicamente ser asaltados por la ilusión. No es solo que esa ilusión esté ahora en todas partes. Además,

39 Michel Foucault y Gilles Deleuze, «Un diálogo sobre el poder», en *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1981.



Víctor Enrich, *R.U.U.E. 5 - Las Lomas*

sus engranajes técnicos, cuyo nacimiento y desarrollo ya hemos visto que van cargados de una cierta intención y aplicación concretas, poco a poco van desdibujándose para convertirse en una gramática propia de nuestra cultura a través de sus medios. Con el tiempo, «lo que empieza

siendo un trucaje deja de serlo, se estabiliza y se convierte en una convención»⁴⁰. En todas las formas de representación durante su desarrollo, en la literatura, en la pintura, la arquitectura y el cine a lo largo de su historia, lo que empieza siendo un efecto, nombrado e identificado como tal, se neutraliza en el medio y en el público. Se convierte entonces en una regla común del lenguaje que ambos utilizan para entenderse.

Hoy, los espacios generadores de ilusión se hallan por todas partes, pero, además, sus sustratos técnicos se han vuelto tan comunes que se han fundido como ingredientes y reglas de una misma y única gramática. Por este motivo, a pesar de estar en los últimos años más informados que nunca acerca de los mecanismos y sus orígenes, de sus efectos y su funcionamiento, a pesar de que podamos elaborar un exhaustivo catálogo de las técnicas de ilusión y sus elaborados métodos de asalto, algo nos impide identificarlos. Su perfecto camuflaje en un lenguaje que usamos ya con toda familiaridad para movernos en el mundo vuelve realmente complejo poder señalar los momentos concretos en los que la ilusión nos asalta, las marcas precisas que inscriben en nuestra piel.

Para ser, pues, justos con nuestras acciones, a pesar de que el cinismo en el que poco a poco nos instalamos día tras día tenga algo de renuncia y rendición, debemos reconocer que este se origina en parte en la gran dificultad que

40 Juan Elvira, *op cit.*

hoy supone identificar la artillería camuflada que tenemos ante nuestros cuerpos, a pocos pasos pero confundida entre el paisaje. Quizá somos capaces de mirar alrededor y darnos cuenta de que estamos en un campo de batalla, en una situación de conflicto permanente en la que está en juego nuestra subjetividad y nuestro deseo, nuestra autonomía y nuestra salud mental. Pero el enemigo es ya tan ubicuo que su identificación se vuelve casi imposible. Está en nuestros hogares y en nuestras familias, está en nuestras calles y en nuestras prótesis. Está en nuestro lenguaje. Está circulando a sus anchas por nuestro flujo sanguíneo.

La instalación *Changing Rooms* de Leandro Erlich nos introduce mediante una pequeña puerta en un cambiador de ropa que se nos descubre como un complejo laberinto de espejos que no reflejan lo que deberían y nos apresan en una sensación de extrañeza. La instalación introduce la fragmentación a la que se ve envuelto el sujeto contemporáneo: nuestra realidad, nuestro deseo y nuestra subjetividad se han construido genealógicamente sobre una ilusión, y esta ilusión requiere de unas técnicas específicas construidas por quien tenía los recursos para hacerlo. Nuestra configuración identitaria está inherentemente sujeta por sesgos de poder. Darse cuenta de ello comporta necesariamente una fuerte fragmentación de la subjetividad que define el mundo que habitamos, en el que nos resistimos a abandonar el espacio de la ilusión y reclamamos la comodidad del engaño.



Leandro Erlich, *Changing Rooms*

Emancipación

La ilusión ha sido tratada históricamente como el reverso de la verdad, como un engaño, una mentira. Y, sin embargo, tal como hemos ido intuyendo a lo largo de estas páginas, la manera en la que hemos construido el mundo parece responder más a los efectos de la ilusión que a lo que ninguna verdad pueda llegar a ofrecernos. Este ha sido siempre el secreto inconfesado de la cultura.

Sabemos que, en nuestra vida, en nuestra toma de decisiones, el terreno ilusorio de la fantasía y el deseo obtiene más espacio que la verdad que nos proporcionan nuestra atención y nuestro juicio. Si no fuera así, no elegiríamos a parejas que nos atraen aun sabiendo que nos desequilibran, en lugar de otras que nos ofrecen cuidado y estabilidad; no consumiríamos compulsivamente objetos y marcas que sabemos innecesarias o incluso éticamente reprobables; no pondríamos en riesgo nuestra salud por encajar en ideales estéticos inalcanzables; no votaríamos a los políticos por su carisma aun sabiendo que sus agendas nos perjudican; no aceptaríamos empleos que nos agotan a cambio de prestigio simbólico; no pasaríamos horas en redes sociales mostrando una versión distorsionada de nuestra vida

que nos produce más ansiedad que contacto; no nos aferráramos a creencias o rituales irracionales.

Es por todo eso que la ilusión, vista de cerca, no deberíamos concebirla tan alegremente como lo opuesto a la verdad. Más bien al contrario, se trata quizá de otra clase de verdad, moldeada culturalmente y a menudo contra nosotros mismos. Comprender cómo se construye esa ilusión es hoy una cuestión fundamental y urgente, no solo por razones de estética, sino también de política.

Históricamente, la izquierda ha operado persiguiendo la verdad, buscando los datos, los argumentos racionales y las denuncias precisas y ha tenido enormes dificultades para habitar el terreno de la ilusión y el deseo. Su apego al rigor analítico ha provocado que, en muchos casos, la ilusión de la cultura dominante, así como las repercusiones que ella tiene en la construcción social de la realidad y el deseo, haya quedado en manos de una derecha reaccionaria. Esta sí ha entendido, durante muchos años y todavía hoy, como queda patente en la constante performatividad de los fascismos contemporáneos, que el poder no se conquista mediante la verdad, sino mediante la fabricación de ilusiones eficaces, afectos movilizadores y escenografías seductoras. Mientras los relatos de emancipación de gran parte de la izquierda han sido grises, ascéticos y culpabilizantes, se han visto vencidos por las promesas coloristas, simples y emocionantes de la ilusión reaccionaria.

No se trata de abandonar la verdad, sino de comprender que de nada sirve sin la ilusión. Este es el motivo por

el que hoy se ha vuelto imprescindible profundizar en la comprensión de sus modos de producción.

Las instituciones artísticas han actuado durante siglos como espacios en donde se suspende la exigencia de lo verdadero, donde se acepta que lo que ahí ocurre no debe rendir cuentas a los hechos sino a la experiencia. Y, sin embargo, es precisamente esta suspensión la que ha permitido que sus imágenes y sus relatos penetren con mayor profundidad en nuestras tripas. Su mayor ilusión ha sido la de llevarnos a creer que ahí no nos jugamos nada, pero es cuando se abre el telón, cuando entramos en el museo, cuando navegamos por las historias de una red social que todo está en juego.

De todo ello se desprende la afirmación a la que estas páginas han querido dirigirnos. Repitémosla: la ilusión no es lo contrario a la verdad, sino el medio a través del cual esta se vuelve deseable. Frente a esto, a pesar de que este mundo habitando en un mundo obsesionado por la verdad, la posverdad y sus límites, deberíamos convencernos de lo siguiente: de lo que se trata no es de erradicar la ilusión ni tampoco de volver a una supuesta verdad esencial, fuera lo que fuera eso alguna vez. De lo que se trata es de comprender las lógicas de la ilusión, sus entrañas técnicas, e intervenir activamente en sus modos de producción. Se trata de disputar quién tiene el derecho y los medios para fabricar las ilusiones que hasta ahora han regido el mundo y que, lo queramos o no, seguirán rigiéndolo.

El deseo, aunque se exprese en cuerpos individuales, se construye en entornos y contextos colectivos, se edifica a



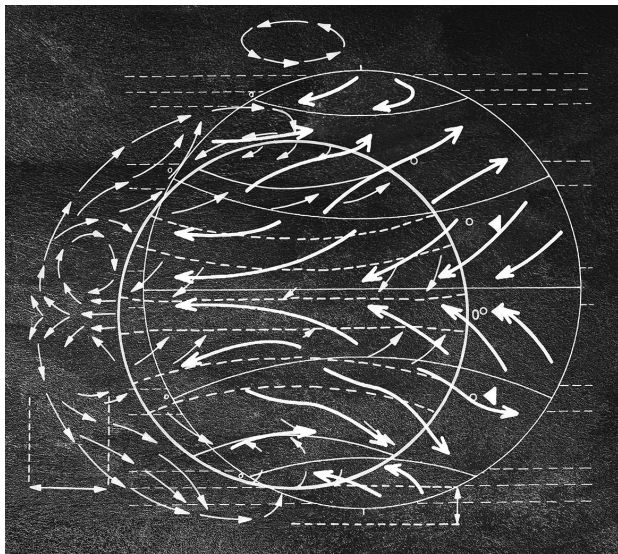
**Núria Güell, *Fantasia. Una aplicació del discurs*.
Imagen del encuentro en el que la artista
le propuso al director del Santa Mònica aplicar,
de forma literal, el ideario del centro de arte
que él dirige como acción artística**

través de la ilusión a la que nos somete socialmente la cultura, nuestros medios de representación. Por este motivo, debemos imaginar la emancipación en relación con los modos en que leemos nuestra cultura. Mientras sigamos relacionándonos con la producción cultural como algo que se nos ofrece y no como algo que activamente componemos con nuestra atención, con nuestro deseo, con nuestras interpretaciones, seguiremos a expensas de las lógicas de poder que han imperado hasta ahora. Democratizar la ilusión no significa solamente implementar mejoras en el

acceso a los medios de representación y en su diversidad. Implica, ante todo, actualizar nuestro lugar como espectadores. Implica repensar qué significa tener agencia, cuál es nuestro poder de lectura, nuestro derecho a sospechar, a reinterpretar y rehacer cada ilusión que nos ha sometido.

Fantasia. Una aplicación del discurso, la intervención artística que Núria Güell ha imaginado y producido para *El asalto de la ilusión*, se desarrolla en el marco institucional del Santa Mònica durante el periodo en que esta exposición ocupa sus espacios. Y se pregunta, precisamente, sobre las dinámicas de deseo que habitan en la propia institución. ¿Hasta qué punto un centro de arte es también presa de las propias ilusiones que provoca y difunde? ¿En qué grado su propia realidad se ha visto asaltada por la fantasía que encierran sus propios discursos? A través de diversas acciones y operaciones jurídicas, la artista indaga los deseos de la institución y de las personas que la habitan para provocar un distanciamiento crítico respecto a estos.

Por supuesto, no podrá darse ninguna emancipación del deseo sin una pedagogía estética y técnica previa. Es necesario que comprendamos como sociedad cómo se construyen las formas culturales, cómo operan sus trucos, sus gramáticas y sus técnicas retóricas. Es preciso saber leer qué mecanismos consiguen capturar la atención, producir afecto y generar reconocimiento. Esta dimensión ha sido históricamente monopolizada por las clases dominantes, que han dispuesto no solo de los medios materiales para fabricar ilusión, sino también del conocimiento técnico para



Antonio Gagliano y Verónica Lahitte,
Canto XVIII: fabricación de armas

modularla. Nos han hecho sentir, nos han hecho desear, a través de procedimientos precisos que, mientras los hemos ignorado, nos han subyugado.

En *Canto XVIII: fabricación de armas*, producida también para la exposición, Antonio Gagliano y Verónica Lahitte nos muestran, mediante diagramas técnicos que emulan los *blueprints* en los que se realizaban los esquemas y dibujos requeridos para patentar un invento, la correspondencia que ha existido históricamente entre las técnicas

de producción cultural y las de producción bélica. ¿Cómo y por qué financiaron las instancias de poder muchas de las técnicas que sirvieron a la creación artística? No solo, como defiende la exposición, porque había una intención velada, subterránea e incluso invisible para las propias instancias de poder en la intervención de la configuración de la realidad, del deseo y la subjetividad. También por una correspondencia mucho más directa: las mismas técnicas que sujetan la cultura han servido para desarrollar el gran negocio de la guerra.

No olvidemos que, a pesar de todo, esa larga subordinación es lo que abre el espacio de autonomía. Es solo habitando la ilusión construida por otros a lo largo del tiempo por lo que hemos podido aprender sus códigos y comprender las gramáticas de la ilusión. La buena noticia es, en palabras de Foucault, que «ahí donde hay poder, hay resistencia»⁴¹. La emancipación solo se logrará desde este lugar: no hay que rechazar la ilusión, sino reapropiarse de su arquitectura. No hay que destruir la técnica, sino decidir sobre ella. La alta tecnología, por naturaleza, por los recursos que exige su producción, seguirá siempre fuera de nuestro alcance, pero eso no debe ser un impedimento, porque la técnica admite desvíos: permite abandonar el fetichismo de la sofisticación, de la última invención, del último aparato, y reapropiarse de una tecnología situada,

41 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2019.

accesible, colectiva, de bajo coste y alto potencial político. La ilusión habita también en el montaje manual, en la fotocopia, el sonido mal grabado, el archivo rescatado y el proyector antiguo. Hay que aspirar a la producción de una ilusión que no se apoye en el deslumbramiento técnico, sino en su capacidad para introducir deliberación y reparto de agencia a lo largo de su proceso de producción.

Puesto que la ilusión está inscrita en nuestros cuerpos y forma parte de nuestra gramática, cualquier operación que trate de reconfigurarla, que intente entrar en sus mecanismos, requerirá la osadía de enfrentarse y desmenuzar nuestros propios deseos. «Autodescifrarse en la desconfianza hacia sí mismo y el mundo: esto, y solo esto, podrá darnos acceso a la verdadera vida»⁴². Esa es la revolución cultural que debemos provocar: ya no solo la que cambia los contenidos, sino la que modifica nuestra forma de estar frente a ellos, con las técnicas que tengamos a mano y con la convicción de que ninguna máquina es inocente, de que todas empezaron su andadura del lado del poder, pero que, a la vez, todas tienen en su propia configuración la capacidad de ser saboteadas.

En un mundo que poco a poco va evidenciando que se desquebraja cualquier base sólida en la que asentar la realidad, que todo nuestro entorno ha sido construido por el efecto de una poderosa ilusión, no debemos esperar ninguna redención. No debemos anhelar una verdad definitiva

42 Michel Foucault, *El coraje de la verdad*, Madrid, Akal, 2014.

que venga al rescate, más allá de la verdad de que no hay ninguna verdad a la que aferrarse. La emancipación pasa por abrir un camino deliberativo, abierto, imperfecto, en el que ensayar colectivamente a desear de otra manera. Si durante siglos el poder se ha ejercido no solo con leyes o armas, sino moldeando lo que queremos, dónde nos situamos y qué es eso a lo que llamamos realidad, entonces la verdadera lucha política no es solo por el reparto de la riqueza, sino por el reparto de la ilusión. Emanciparnos significa dejar de consumir ilusiones ajenas para empezar a fabricar las nuestras, con nuestras palabras, nuestros gestos, nuestras máquinas, nuestros errores. Es preciso organizarse para provocar nuevas ilusiones que reencanten el mundo, rompiendo los hechizos desde el interior.

La ilusión no debe ser eliminada, sino devuelta al campo de lo común, allí donde podamos decidir conjuntamente qué merece ser soñado y cómo lo soñamos, donde podamos decidir conjuntamente qué es eso a lo que llamamos realidad, donde podamos decidir conjuntamente cuál es nuestro lugar simbólico en el mundo. La técnica, el arte, la estética, la ilusión: todo lo que estas páginas han presentado como espectáculo o manipulación puede volver a ser territorio de encuentro. No debemos protegernos de la ilusión sino reapropiárnosla, porque es nuestra fuerza vital compartida. Porque, tras muchos siglos de subyugación ante sus efectos, hemos comprendido que la ilusión no es solo lo que nos engaña. Es también lo que nos moviliza.

Obra

(en el orden propuesto por el recorrido
expositivo)

MANS O y Joan Sandoval

sm_algo_ritmo.ckpt

Videoinstalación, 2026

Xesca Salvà

Abans

Instalación sonora automatizada, 2026

Aneta Grzeszykowska

Mama

Serie fotográfica, 2018

Miquel Màrtir

Copia de Carlo Crivelli, Madonna col Bambino, 1480

Óleo sobre tela, 1999

Copia de Rogier van der Weyden, De Kruisafneming, circa 1435

Óleo sobre tela, 2004

Copia de Jan van Eyck, El matrimonio Arnolfini, 1434

Óleo sobre tela, 2009

Copia de Giuseppe Arcimboldo, Estate, 1573

Óleo sobre tela, 2005

Copia de Giuseppe Arcimboldo, Autunno, 1573

Óleo sobre tela, 2007

Berndnaut Smilde*Nimbus Atlas*

Video, 2016

Nimbus Diocleziano Aula V, Museo Nazionale Romano, Rome

Fotografía, 2018

Nimbus MdbK, Museum der Bildenden Künste, Leipzig

Fotografía, 2021

Nimbus Kunstmuseum Hal, Kunstmuseum Den Haag, The Hague

Fotografía, 2021

Nimbus MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome

Fotografía, 2018

*Nimbus Kunstmuseum Erezaal, Kunstmuseum Den Haag,**The Hague*

Fotografía, 2021

Manuel Calderón*La ilusión de un piso propio. Ensamblajes 1, 2 y 3*

Maquetas, 2025

La ilusión de un piso propio. Suelo 2

Tarima, 2025

Chico Amaral*Scroll infinito**Collages con mecanismos, 2026***Julia Santa Olalla***Fuente Cesar*

Óleo sobre tela, 2026

Jarana era un huerto

Óleo sobre tela, 2026

Vidrio

Óleo sobre tela, 2025

Bola

Óleo sobre tela, 2026

Sin título

Óleo sobre tela, 2026

Anish Kapoor*Void Pavilion*

Instalación escultórica, 2026

A.A.Murakami*Beyond the Horizon*

Instalación, 2024

Juan Antonio Cerezuela*Hacerlo sentir como un accidente*

Instalación, 2026

Lucrecia Dalt*Un ego que flota*

Instalación sonora, 2026

Fabian Knecht*Isolation (Parkstück)*

Instalación y fotografía, 2026

Klaus Frahm*The Fourth Wall (Berliner Ensemble, Staatstheater Stuttgart,
Neue Flora Hamburg)*

Serie fotográfica, 2011-2015

The Fourth Wall (Thalia Cage, Schauspiel Hannover Cage)

Serie fotográfica, 2013-2016

Víctor Enrich

R.U.U.E. 5 - Las Lomas

Render, 2015

The Fantastic Fourbes (Ortega, Zuckerberg, Gates, Buffett)

Óleo sobre tela, 2018

CMYKRGBW

Escultura, 2026

Alain Josseau

Automatique WAR

Instalación multimedia, 2018-2026

Ilê Sartuzi

Sleight of Hand

Vídeo, moneda y documentación, 2023-2025

Leandro Erlich

Changing Rooms

Instalación, 2008-2026

Antonio Gagliano y Verónica Lahitte

Canto XVIII: fabricación de armas

Rotuladores con base de aceite y barniz flexible sobre linóleo
de PVC, impreso con tintas UVI, 2026

Albert Chamorro

Gabinete de los aparatos

Concepto y diseño escenográfico, 2026

Núria Güell

Fantasia. Una aplicación del discurso

Acción con documentación, 2026

ÍNDICE

Introducción	5
Ilusión	11
Revelación	59
Negación	81
Emancipación	97
Obra	107



Este libro parte de una sospecha: que eso que llamamos cultura tiene, ante todo, la intención de ilusionarnos. A lo largo de la historia, las artes han ido perfeccionando técnicas cada vez más sutiles para que esa ilusión se deposite sin tregua en nuestras profundidades. Estas páginas proponen un recorrido desde la ilusión ingenua a la que el arte nos somete hasta la emancipación crítica que supone entender los mecanismos que la producen. En el camino, se intercala un breve análisis de algunos de los aparatos técnicos que inyectan la fantasía en nuestros cuerpos, así como de los modos de poder económico y político que llevan asociados.

Aunque se trata de un ensayo pensado para leerse de forma autónoma, el texto nació como una propuesta de lectura de la exposición *El asalto de la ilusión*, presentada en el centro de artes Santa Mònica de Barcelona y el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre 2026 y 2027.



CENTRE **mòni**
anta D'ARTS **ca**



Generalitat
de Catalunya