

EL OBJETO INDUSTRIAL Y SU RECICLAJE ESTÉTICO EN EL ARTE FOTOGRÁFICO DE DANIEL CANOGAR

Isaura Contreras Ríos
The University of Texas at San Antonio

“El destino de la obra de arte es la eternidad refrigerada del museo; el destino del objeto industrial es el basurero”: con estas palabras, Octavio Paz alude al estatuto que, por tradición, corresponde a dos manifestaciones de la creación humana cuya función y sentido las sitúan en polos completamente opuestos (365). La obra de arte, hecha para la contemplación, cumple su cometido en la provocación de un gozo y reflexión atemporales que encuentra en la conservación del museo su mejor aliado. El objeto industrial, en cambio, conlleva un uso práctico cuya obsolescencia anula su sentido: su sentido es ser útil y, de no serlo, solo es digno del vertedero. Esta extendida reflexión podría ser ampliamente debatida en el contexto de novedosas propuestas artísticas que, desde el gesto transgresor del *readymade*, transformaron nuestra visión sobre la materialidad y durabilidad del arte. Una de ellas es la del artista español Daniel Canogar (nacido en 1964), cuya obra es reconocida por la utilización de materiales de desecho encontrados en basureros o chatarrerías y reinterpretados simbólicamente en el espacio de la galería.

En ese sentido, considerando que la obra de Canogar reconfigura nuestra comprensión de los antiguos roles asignados al objeto artístico y al cotidiano, en el presente trabajo se analizará la serie fotográfica *Otras Geologías* (2005) con el propósito de observar los procesos del reciclaje estético del objeto industrial descartado. Se partirá de una breve revisión de los trabajos del artista centrados en la fragmentación de la corporalidad propiciada por las nuevas tecnologías, hasta llegar a la representación del cuerpo como residuo. Finalmente, se situará su propuesta en el contexto de la recuperación artística del desecho como reivindicación de una memoria colectiva que hará frente a la “memoria líquida” de la modernidad (Bauman *Modernidad*).

De los cuerpos a la basura

La sólida trayectoria de Daniel Canogar se remonta a principios 1990. Ya en sus primeros trabajos se encuentra el germen de los recurrentes temas y materiales que darán consistencia a su obra: cables de fibra óptica, luces y fotolitos se articulan en sus piezas representando el cuerpo humano y evocando la reconstrucción artificial y tecnológica de la identidad contemporánea. En esas primeras instalaciones, la imagen del cuerpo proyectado con luz halógena es fragmentada y recreada al estilo de una moderna fantasmagoría (Fig. 1: *Cara*; Fig. 2 *Sensorium II*; Fig. 3, *Body Press*).¹ A diferencia de las ilusiones ópticas dieciochescas de efecto teatral aterrador que generaban figuras provenientes de un espacio sobrenatural, en las instalaciones de Canogar se nos recuerda que en nuestra época contemporánea la verdadera amenaza proviene de la tecnología, la cual ha dado lugar a la visión de cuerpos humanos convertidos en fantasmas de sí mismos. En el mundo de hoy, pleno de interacciones virtuales, la identidad trasciende los límites del cuerpo físico transformando al individuo en una mera imagen de sí, de forma tal que las piezas de Canogar se adelantan a la reflexión sobre ese universo espectral propiciado por las nuevas tecnologías.

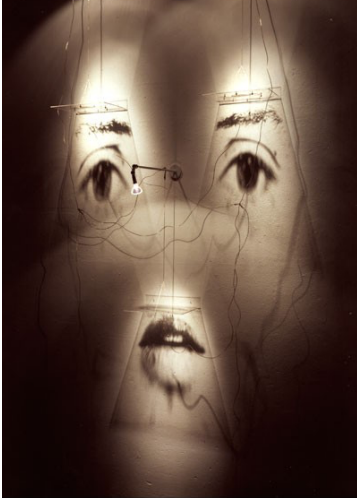


Fig. 1 (*Cara*, 1993)



Fig. 2 (*Sensorium II*, 1993)



Fig. 3 (*Body Press*, 1996)

Como se puede apreciar, el cuerpo humano es el protagonista de estas instalaciones que confrontan al receptor con una visión desarticulada de sí mismo; el cuerpo como unidad se fragmenta a partir de la manipulación digital en la que se aíslan y expanden fotografías de miembros, órganos y huesos convertidos en paisajes que el espectador explora como proyección de su propio cuerpo (*Dermal Thresholds, Osarios, Time Release*). En otros trabajos el medio de representación incluye la fotografía digital impresa en gran formato que tapiza los muros de la galería. Allí confluyen, por ejemplo, las palmas de las manos multiplicadas al infinito que se tienden o estiran simulando en el movimiento el vano intento de aprehender al otro. Esta fotografía acentúa la paradoja de la representación bajo el artificio de manos extendidas pero inasibles y atrapadas en la superficie impenetrable del mural (*Palpitaciones, Horror Vacui*).

Gracias al efecto del *Photoshop*, se observan también en otras diapositivas proyectadas o en fotos impresas personas reales que caen o flotan en el vacío, ajenas a una geografía o a todo elemento sociocultural identificable (*Cero Gravity, Leap of Faith*). En estas imágenes se subvierte la representación realista de los cuerpos, situados en posturas imposibles, solo asimilables en la ficción virtual. Así, la reiteración y saturación desordenada de los motivos intensifica la atmósfera de opresión y desamparo que rodea a los personajes, como una proyección metafórica de la experiencia contemporánea.

En las piezas mencionadas, que abarcan la producción del artista de 1993 a 2004, los materiales de uso tecnológico son esenciales en la proyección de los cuerpos, motivo reiterado en su obra. Posteriormente, el trabajo de Canogar dará un giro en el uso de sus soportes, temas y materiales, a partir de la etapa iniciada con el proyecto fotográfico *Otras Geologías* (2005), colección que será central en el presente artículo. Dicho proyecto constituye el punto de partida de una serie de obras que utilizan los materiales de desecho como elemento constitutivo. Tal reciclaje estético estará vinculado a una problemática social y ambiental específica que marcará un periodo de producción que incorpora la reflexión sobre el cuerpo en tanto residuo o como preservación de la memoria.

En consonancia con *Otras Geologías*, una exposición posterior fue la llamada *Vórtices* (realizada en 2011 por encargo para la Fundación Canal YII), que explícitamente alude al tema ambiental. Seis obras distintas conformaron este trabajo sobre la problemática del agua y la contaminación. En el mural fotográfico “Vórtice” se recreó una isla de desecho flotante, inspirada en el gran vórtice de basura que invade el Pacífico. En la fotografía se observa la purificación del objeto desechado: sobre el agua cristalina aparecen envases y empaques que destacan por su transparencia, su asepsia o su colorido brillante, allí los cuerpos de las personas flotan alrededor y se aferran a la basura como en un intento de salvación. Esta presentación, opuesta a la realidad, no solo nos conduce a la estetización de la pieza dentro de la obra y a la figura humana como elemento descartable, sino a la reivindicación del objeto, al restablecimiento de su dignidad en tanto elemento que alguna vez fue útil. Lo mismo observaremos en la pieza “Tajo” una instalación en la que se alude simbólicamente al sistema pluvial español, donde el artista utiliza una serie de botellas de plástico llenas de agua suspendidas con hilo de pesca sobre las que se proyectan imágenes luminosas. El armonioso juego de las luces y el agua conduce a olvidarnos de la materialidad ordinaria del contenedor, para concentrarnos en la promesa del sueño que irradia la luz. Como una constelación al alcance de la mano, esta obra permite internarse

en el ritmo fluvial y vaporoso, reconociendo, por un instante, la trágica historia del recipiente que lo contiene.

Daniel Canogar ha creado también destacados trabajos escultóricos con el auxilio de la ingeniería de luz y sonido. En el año 2010 presenta la instalación *Synaptic Passage* en el Museo de Historia Natural de la Ciudad de Nueva York, donde se reutilizan grandes madejas enredadas de cables eléctricos recuperadas de los basureros de Madrid. Los soportes cobran vida a partir de la proyección de figuras luminosas adaptadas a su propia forma, convirtiéndolos en espectaculares estructuras vibrantes. Estas piezas brindan al espectador una experiencia interactiva ante materiales comúnmente invisibilizados: lo obsoleto cobra vida en el seno de los más novedosos hallazgos de la informática y la producción audiovisual. Así, surgen piezas tan poderosas como *Sikka Magnum* (2012), expuesta en la Bitforms Gallery en Nueva York. La pieza semeja un gran mandala-lentejuela conformado por 360 DVD usados, sobre los que se proyectan fragmentos y sonidos de las películas que contienen. El espectáculo iridiscente que generan estas piezas descartadas suscita una actitud plenamente contemplativa y, a la vez, hipnótica, al recrear con rítmicos destellos cromáticos el fulgor que envuelve a las estrellas de cine.

Este breve recorrido por la obra de Canogar nos permite situar lo que consideramos un tema medular en su trabajo: el desecho industrial como símbolo de una identidad y una memoria perdidas, tema que deseamos explorar en profundidad en *Otras Geologías*.

Otras Geologías: en busca de la memoria perdida

Desde la década de los años setenta el mundo comenzó a reconocer los efectos de la catástrofe ambiental que azota el planeta: los agujeros en la capa de ozono, la desaparición de ecosistemas, el calentamiento global, la escasez de recursos naturales y un largo etcétera. Los intentos por revertir este proceso devastador han permeado diversas áreas de acción, entre las cuales se cuenta la correspondiente al campo artístico. Así, los artistas han restituido en la materialidad de sus creaciones una vía de diálogo para repensar la problemática relación del hombre con su medio. Ante esta preocupación también se sitúa el trabajo de Canogar en *Otras Geologías*.

Para comenzar un análisis sobre esta obra, valga recordar que la función más básica de la Geología, como disciplina, nos remite al estudio de “la historia del globo terrestre, así como a la naturaleza, formación, evolución y disposición actual de las materias que lo componen” (RAE), las cuales engloban los elementos en su estado natural: minerales, rocas, océanos, litorales, recursos energéticos, etc. La obra de Canogar nos invita así a la observación de los materiales artificiales que invaden el mundo de hoy, revelando la existencia e influencia de “otras geologías”, donde las piezas artísticas se convierten, a su vez, en piezas geológicas. Consecuentemente, si el trabajo de los geólogos tiene actualmente una gran importancia en la conservación de los recursos y en la búsqueda de soluciones a los problemas medio ambientales causados por el impacto que los seres humanos hemos generado, el artista, convertido en geólogo, explora esos nuevos paisajes del mundo moderno, aprovecha sus recursos y permite la confrontación del espectador con las nuevas realidades.

Otras Geologías se conforma de una serie de más de veinte murales fotográficos que incluyen imágenes sobre objetos encontrados en basureros: computadoras, juguetes, cables, cintas de video, sillas, bicicletas, bombillas de luz, latas, colchones, cámaras fotográficas, botes de aerosol, etc. Las fotografías tienen en común la presencia de cuerpos

humanos desnudos devorados por el exceso. En ellas, el artista “da vida” a los materiales industriales y tecnológicos que han muerto; en el contexto del museo, resucita la memoria y la huella de una función y, a la vez, sugiere en ellos un resquicio de la otredad de sus antiguos poseedores. El método es definido por el propio autor en estos términos: “fotografía pequeños grupúsculos de residuos que luego a través del *Photoshop* voy colocando uno al lado de otro como si fueran ladrillos, [...] La técnica es básicamente traer todos los residuos a mi estudio, trabajarlos con una luz muy uniforme para que el resultado de la composición sea una gran muralla” (Ibarz y Canogar).

Uno de los aspectos más notables en la obra de Canogar es la armonía en la composición que se encuentra en correlación directa con el objeto retratado en el que ya preexiste un diseño. Como sugiere Barry Allen, en lo “bien hecho” de la basura industrial nos impresiona la regularidad de las superficies que destacan por la perfección de las formas, por la calidad de sus materiales y sus novedosos modelos (196). Este aspecto es, justamente, lo que la obra de Daniel Canogar rescata y aprovecha, en la medida en que el artista extrae al deshecho ese rasgo de belleza propiciado por el diseño industrial y lo reordena en la fotografía. De este modo, la basura urbana industrial, que implica un diseño uniformado, se articula en fotografías que reproducen un mismo patrón estandarizado. El caos del vertedero encuentra reacomodo en la selección, agrupación y, por tanto, estetización de los objetos; piezas usadas, pero impecablemente limpias. La asepsia es otro modo del arte; la “estetización” nos remite a una ordenación enfáticamente artificial y artificiosa.

La fotografía en *Otras Geologías* se convierte en un artefacto que “recompone” la realidad de otro, del mismo modo que en el proceso industrial las máquinas engendran otras máquinas: fotos como artefacto que constituyen el recipiente purificador de otros objetos. Puesto que en la negación del realismo cotidiano estriba su potencia creadora, Canogar no expone sus llamadas *fotos safari* –las fotos primigenias sobre el estado bruto de los objetos, prueba real de la condición de los materiales–, en tanto no se conforma con un arte que reproduzca lo que nuestros ojos ven y desprecian en el círculo informe del basurero. En cambio, los selecciona y los ordena para que así pierdan su condición olvidada y desechable y se legitimen en el escenario ascético del museo. Esta operación es una maniobra de rescate, un intento de salvamento y reivindicación que ha de tener lugar inicialmente en el estudio. El artista no se conforma con registrar, se aproxima a los objetos y los manipula, los dignifica instantáneamente, ejerce una especie de “restauración” negándoles la muerte, el olvido total. Si la tecnología, destinada al rápido desecho, poco a poco ha olvidado el arte de la reparación, Canogar rehabilita los objetos para integrarlos en la nueva “utilidad” del arte, situación paradójica, en tanto se dirige a un fin no utilitario sino ideológico y estético. Así, Canogar es también un ecologista, con su arte se convierte en un reciclador de objetos, en la medida en que combate su olvido combate también su desecho definitivo. Tales objetos se incluyen dentro de lo que semánticamente pertenece al orden de la basura inorgánica (lo que en inglés se llama *trash*), que engloba lo obsoleto, lo que deja de funcionar. Los protagonistas son el plástico, el textil, el papel o el metal. La obra apela siempre a esa utilidad extinguida que no corresponde a la del desecho y el fragmento como meros residuos: aquí se convoca a la memoria y al pasado del objeto inerte cuya vitalidad antes residía en una función práctica: comunicar, recrear, iluminar, atomizar, sostener, contener, etc. La obra se construye como un monumento, un artefacto que rinde homenaje a otro. En la propia práctica artística se funde la doble artificialidad de la obra y

su fuente: basura “antinatural” (en tanto que no existe en la naturaleza), artefacto que se escenifica en el nuevo dispositivo fotográfico que no apela al uso sino a la contemplación y que, tarde o temprano, habrá de cumplir el mismo destino fútil de su modelo (Figs. 2 y 3).

El uso de los materiales de desecho en el arte contemporáneo conduce invariablemente a una reflexión sobre los sistemas de valor y el estatuto de los objetos en las sociedades modernas. Tal como señala Michael Thompson en su libro *Rubbish Theory*, en el reconocimiento de un sistema de valores establecido por la colectividad se advierte la impronta de un orden social. En este contexto, el autor describe la posición que se le ha adjudicado a los materiales a partir de tres categorías: bienes duraderos (*durables*), basura (*rubbish*) y objetos transitorios (*transients*). Tradicionalmente, los objetos valorados en los museos o las antigüedades pertenecerían al orden de lo duradero, ya que estos “increase with value over time” (9). En este sentido, la basura correspondería al desecho y los objetos transitorios a materias en circulación que no han completado un ciclo en una u otra categoría. Sin embargo, tales clasificaciones pertenecen a estados que pueden alterar su posición, transformarse. Esta idea presupone que el valor no es una propiedad intrínseca, sino intercambiable. En lo que se refiere a los objetos, su valor monetario, por ejemplo, se degrada al anularse su utilidad y convertirse en basura. La basura es considerada lo opuesto del valor. El objeto útil conlleva una inversión, mientras que su desecho o desperdicio involucra un gasto sin retribuciones. Así, para Thompson, los objetos circulan bajo distintos regímenes de valor que se transforman con el tiempo, por lo cual aun los objetos inútiles, sin valor de uso, podrán algún día convertirse en “invaluables”, si logran alcanzar, por ejemplo, la escala de lo clásico o lo antiguo, según el régimen de valor al que se incorporan. Esta perspectiva constituye un importante punto de partida para observar la manera en que los artistas que hacen uso de la basura en sus piezas modifican también los ciclos del valor y problematizan las jerarquías asociadas a los materiales.

Ahora bien, si el único medio de no convertir algo en basura es transformarlo en un recurso, Canogar lo logra en una instancia simbólica: más que transformar el objeto en uno nuevo, convierte nuestra idea de él. Si, como afirma Barry Allen, en todo aquello que consignamos a la basura se confrontan los límites de nuestra ingenuidad, de nuestro arte y nuestra economía técnica (206); el arte de Canogar es una defensa contra ese límite, su trabajo constituye una salida ingeniosa que reta a la destrucción negligente y al abandono. Su fuerza estriba en la capacidad de transformar nuestra percepción de aquello que se ha invisibilizado o despreciado; su obra conduce a la inteligibilidad de nuestra propia definición reflejada en cada objeto, lucha contra el borramiento de nuestra subjetividad implícita en las cosas que nos pertenecieron.

Las fotografías de Canogar no están hechas solo para la contemplación, sino para establecer un diálogo crítico y provocador con la apabullante realidad que retratan, donde se ponga de manifiesto la afectación del consumo y el exceso. Para Maite Zubiaurre, esta obra, al igual que la de otros artistas de la basura como Chris Jordan, HA Schult y Francisco de Pájaro, pone en discusión el estatuto de materiales que en el imaginario tradicional se desplazan del espacio de la utopía, el ideario recreado en la esfera del consumismo global, hasta el lugar de la distopía, representada comúnmente por el basurero. De ese modo, en el proceso de reciclaje artístico la obra de Canogar se constituye en una monumentalidad distópica, una *Trashtopia* –término acuñado por la autora– que nos remite a la peculiar simbiosis entre “fascinación y horror” que genera la obra de arte surgida del desecho (26-

34). El término, además, nos recuerda el título del cortometraje documental de Chris Marker *Junktopia* (1981), centrado en la grabación de una anónima instalación artística de figuras escultóricas de animales y máquinas hechas con desechos de la construcción y objetos recuperados del mar, situada en una zona abandonada de la costa del pacífico cerca de San Francisco. Esta *Junktopia*, utopía de chatarra, grabada por Marker, es una alusión al poder paradójico de la tecnología y a su promesa de futuro, un poder que conlleva también su destrucción. Ante la utilización de tales materiales residuales y polémicos, la obra permite transitar de una actitud contemplativa a una instancia combativa. Si la obra artística por tradición está inserta en el ámbito de la sacralidad y la distancia, en una *Junktopia o Trashtopia* el acto contemplativo exige ser transformado en una operación intelectual que permita comprender, comulgar –y, posiblemente, actuar– ante el influjo de esa confrontación con la ruina.

Las fotografías de Canogar son un crisol de signos en el que está en juego tanto el papel del arte como la política de los objetos que integra. Concilian la polaridad de los dos mundos: la obra artística como objeto único, frente a la producción masificada del utensilio idéntico. El objeto industrial se comprende a partir de su mera función utilitaria, a la vez que su diseño reiterado e impersonal se asienta en la geometría y en la perfección de la forma y su ensamblaje. Tales características se evidencian en la fotografía de Canogar, cuyos patrones se reiteran en el montaje repetitivo de las piezas, propiciado por la técnica del *Photoshop*. Así, las fotografías reflejan esa globalización de la técnica y su impersonalidad, que suprime todo rasgo de particularidad individual o local: basura industrial y anónima que pertenece a una geografía incierta, a geologías que escapan de la limitación territorial de una región. Productos estandarizados exentos de una peculiaridad local, uniformidad colectiva cuyo punto de contacto se reduce al ser humano que los controla y es, a la vez, controlado por ellos. La extirpación de la individualidad se refleja también en la homologación de los objetos, en la unificación de la técnica que los produce como reflejo de la masificación que devora a la humanidad: cuerpos desnudos y despojados son engullidos y confundidos en el maremágnum del desecho. La basura industrial, que comienza a ser mayor que la nueva producción y vida útil de los objetos, se convierte, así, en la propia tumba del cuerpo (Figs. 4-8).

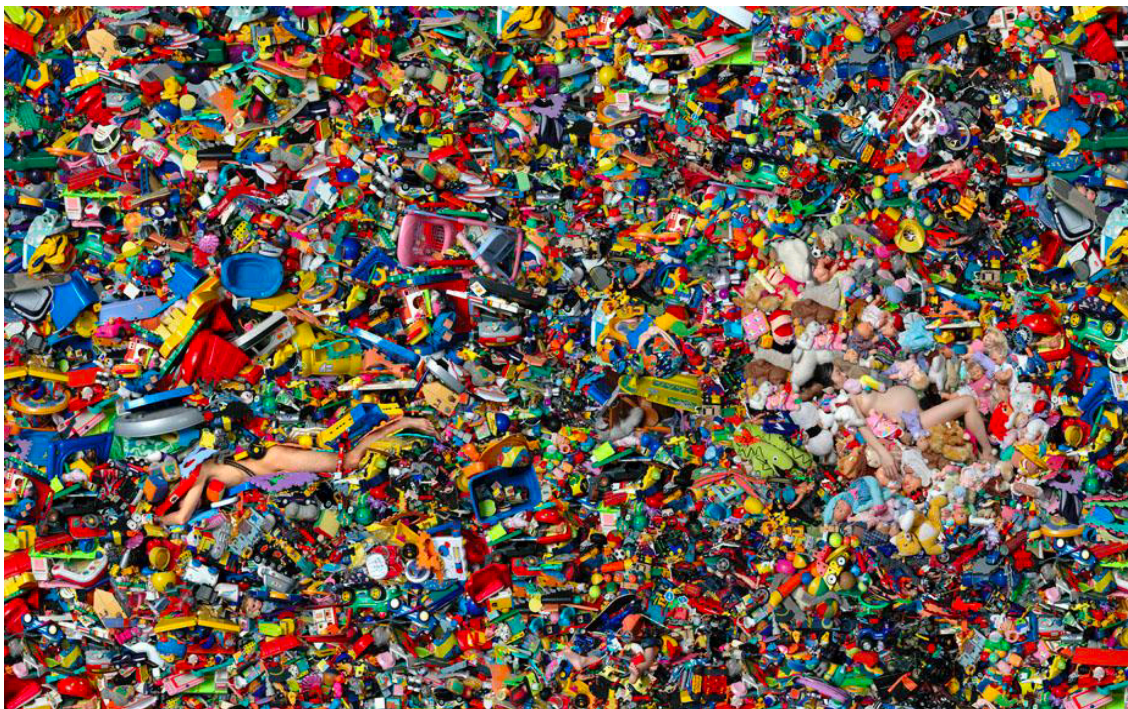


Fig. 4. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).

En las fotografías, los cuerpos humanos son un soporte visual estratégicamente colocado en el paisaje del desecho como contrapuntos de la materia inerte. La desnudez enfatiza la condición orgánica y biológica deglutida por los residuos. Por ejemplo, en una de ellas que agrupa una serie de juguetes, la presencia de la mujer embarazada refleja la renovación de un ciclo vital condicionado a la sujeción material: los muñecos afelpados que rodean su cuerpo imitan la delicada presencia del futuro bebé (Fig. 4). Los juguetes son el símbolo de ese primer instrumento que albergará el recuerdo de la infancia, el encuentro inicial con la simulación de un mundo de exceso infantilizado en la juguetería. La variedad de colores y texturas constituyen el principal estímulo del niño y, por añadidura, del contemplador adulto cuya infancia ha quedado atrapada en ese juguete ya olvidado. Así, esta fotografía se acerca a la estética del *arte povera*: particularmente, podríamos sugerir un diálogo entre el juego de formas y colores con la obra *Tutto*² de Alighiero Boetti. Los tapices de Boetti incluyen una multiplicidad de pequeños íconos y objetos dispuestos en un desorden aparente, como sucede en la fotografía de Canogar. Dentro del caos de las formas, la superabundancia de motivos logra neutralizar la independencia de cada elemento para observar el conjunto desde una perspectiva unidimensional, sin por ello olvidar la connotación política de cada objeto. En este ensamblaje repetitivo, se apela a una doble asimilación por parte del espectador, en la medida en que es posible centrar la atención en un solo elemento o en la obra como conjunto. La lucha por distinguir patrones o imágenes dentro de la acumulación desordenada se superpone a la visión de la masa como unidad: de allí que se apele al dinamismo de la percepción del espectador. Dicho de otro modo, la aparente ambigüedad exige del espectador un papel activo en la identificación y generación de asociaciones.

En contraposición a esa explosión de colores propiciada por el diseño y la funcionalidad de los juguetes infantiles, aparece la opacidad de los “juguetes” adultos: ordenadores que muestran su obsolescencia en la ceguera de las viejas pantallas, aparentemente intactas pero irreductibles ya a un nuevo uso. Los cables y tarjetas de información, enredados y desordenados, evidencian la disección de esa máquina inteligente ya inerte. Estas fotografías de la basura tecnológica, compuestas también por otras series que incluyen solo cámaras fotográficas o computadoras, se destacan por el carácter distintivo de la época contemporánea que reflejan y, en especial, por estar ligadas a las actividades de consumo de los países ricos, cuya abundancia de desechos reflejan la eclosión de la economía capitalista y el consiguiente proceso globalizador. Muchos de los artefactos ya inservibles conservan una apariencia física perfecta que nos remite a prácticas tan nocivas como la llamada “obsolescencia programada”, es decir, la planeada caducidad con que es diseñada la tecnología reduciendo deliberadamente su duración y motivando su reemplazo. En palabras de Luis I. Prádanos, esta es una práctica insostenible de las sociedades adictas al crecimiento económico que conduce a la producción, consumo y desecho masivos (191).³ Así, la representación de esa limpieza y perfección aparente de los objetos descartados que retratan las fotografías de Canogar crea narrativas distintas: por un lado, la que conduce a la crítica de la obsolescencia y, por otro, la que busca purificar su condición deplorable y la hace visiblemente aceptable, embelleciéndola.



Fig. 5. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).



Fig. 6. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).

Como se puede apreciar en las imágenes, la basura tecnológica ocupa un papel protagónico en tanto es también el eco simbólico de la comunicación silenciada y la memoria perdida. Millones de cintas magnetofónicas albergan la voz muda de una colectividad, voces interferidas, acalladas o interrumpidas parecen dispersarse en la enredada madeja del vinil (Fig. 5). No menos puede decirse del mural de las bombillas eléctricas: apilados bulbos transparentes y blanquecinos ya fundidos, signo del desperdicio energético y anuncio de otra oscuridad (Fig. 6). En las fotografías, los cuerpos son un elemento doblemente incómodo. Incómodos, por las posturas poco convencionales que adoptan entre objetos que casi los sepultan, así como también por irrumpir y desentonar, por su forma, color y textura, en la acumulación rítmica de los materiales en la composición; cuerpos desplazados, atrapados o fuera de lugar.

Si los residuos tecnológicos se prefiguran en las fotografías como señales del rezago de la inteligencia y del progreso acelerados, los nimios objetos de uso cotidiano no están exentos de representatividad. El retrato de las latas y tubos de aerosol, que acogen el trazo de la mercadotecnia reintegrada a la fotografía, esconden en su atractivo su nocividad: cilíndricas bombas pulverizadoras del ozono disfrazadas de afeites y perfumes. Así, en otro mural, una torre de viejos colchones alberga en sus intersticios el sueño, el insomnio y la entrega sexual de sus poseedores. El colchón, testigo de las separaciones y protagonista de las mudanzas, hogar de las plagas y los fluidos abyectos; espacio de la intimidad y el secreto sobre el que pasamos un tercio de nuestras vidas, se revela aquí como el lecho paradójico de la gestación y de la muerte (Fig. 7).



Fig. 7. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).

El mural fotográfico dedicado a la representación de una sola familia de objetos sugiere, a decir del autor, la misma idea de separación y reciclaje. En el bloque se conforma una unidad temática que trasciende la generalidad de la materia para reivindicar la repetida singularidad de las cosas que antes cumplieron un propósito especial. Cada mural es un contenedor dispuesto para la conservación simbólica de la particular utilidad de antaño. El caos del vertedero se transforma en una cajonera especializada, más cercana a la publicidad de las secciones de un almacén comercial: tal es la condición semi-nueva de esos desechos del primer mundo en que se refleja la exagerada forma de producción de la época actual.

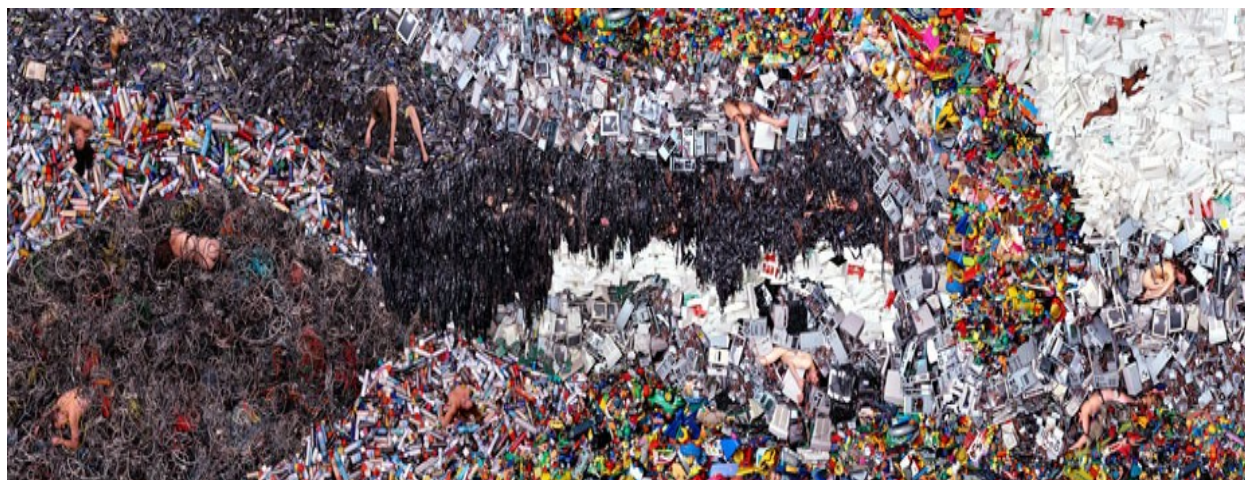


Fig. 8. Daniel Canogar, *Otras Geologías* (dimensiones variables, 2005).

Frente a la recurrente uniformidad de los motivos, cabe destacar las fotos *collage* que yuxtaponen y reordenan imágenes que corresponden a objetos de índole distinta (Fig. 8). Este acto de unificación instaaura una nueva coherencia para los elementos que, irreconciliables en la realidad, conviven ahora en el campo visual. Tal operación es producto del recorte y el ensamblaje que provoca una articulación no azarosa. La imagen recortada y ensamblada funda un orden insólito a partir de esa reintegración. De este modo, Canogar no solo nos enseña el arte de la separación, sino también el de la comunión, en la medida en que en sus conjunciones de objetos se acentúa el equilibrio plástico de la semejanza. El basurero madrileño, donde todo es desorden, precisó para su aprovechamiento los artilugios del artista, es decir, de un conservador capaz de valorar y resignificar esa materia inerte.

Si, como afirma Roland Barthes, la fotografía “repite mecánicamente” el objeto que retrata (29), el mural fotográfico de Canogar exagera este cometido: no solo repite el objeto que reproduce, el referente, sino que lo multiplica en el interior de la propia imagen. Dada la naturaleza técnica de la fotografía, se podría acceder a la duplicación infinita, a la reproducción en serie de la propia imagen; en suma, a la copia industrial, condición inherente al objeto que plasma. Esta repetición se consume en el espacio del mural fotográfico articulado a partir del montaje de la imagen digital reiterada, que consigue así unidad y ritmo. En el uso de la fotografía digital radica el verdadero carácter “artificial”, si en la fotografía tradicional el retrato alude a un referente, la fotografía digital, en cambio, es capaz de inventar uno o de transformarlo en función de la reconstrucción de la imagen. Ciertamente, la fotografía digital no abandona a su referente; sin embargo, este puede ser manipulado a tal punto que “deja de ser”. Aquí radica la paradoja del rescate de los objetos, pues su posibilidad de convertirse en arte existe en la medida en que han abandonado su condición de desecho. La basura, insertada en este nuevo diálogo estético e ideológico, pierde su naturaleza marginal, se acepta en tanto objeto artístico y como capital simbólico, pero no precisamente en su denigrada condición.

En la monumental representación de los murales es imposible no reconocer la magnánima expresión del desequilibrio social y ambiental producidos por el exceso. Sus dimensiones enfatizan la desafortada medida del problema, a la vez que su carácter desechable revela la misma fragilidad de lo retratado.⁴ La fotografía de gran formato semeja la monumentalidad del vertedero: desde una posición en la que se siente

minorizado, el espectador es impelido a experimentar el culto al objeto y al materialismo de nuestra sociedad contemporánea. Los artefactos, sublimados por el espacio fotográfico, se convierten nuevamente en objeto de contemplación. De este modo, la concepción excelsa que correspondía solo a la obra de arte se traslada hasta el objeto nimio. Tal elevación contrasta con su degradante naturaleza, referida por el propio Canogar como “paisaje excremental”: es decir, escenarios opuestos al del paisajismo vegetal saludable (Ibarz y Canogar). Así, sus paisajes enfatizan el carácter artificial y residual de lo que nos rodea. La imagen se expande espacialmente con la pretensión de coartar o asfixiar al espectador del mismo modo que a los cuerpos desnudos que allí perecen. La fotografía muestra la nueva condición de las ciudades contemporáneas bombardeadas por el exceso material e informativo imposible de asimilar. Tales paisajes no se corresponden con ninguna topografía, pero en esa generalización las comprende a todas: son, así, “otras geologías”, escenarios híbridos que se nutren de la tradición pictórica barroca tanto como de la fotográfica e informática. Por eso, el autor etiquetaría su estilo como una especie de “barroco electrónico”, en tanto su propia figuración de los cuerpos y el tratamiento del ornamento recargado seguirían las líneas del Barroco de finales del siglo XVI. En efecto, si los cuerpos propios del Barroco sorprendían por sus posturas vívidas, su fuerza y luminosidad, en el caso de Canogar, en cambio, se destaca su languidez y debilidad: se ponen en evidencia cuerpos cosificados y confundidos, ignorados en su condición animada. Tal filiación denota la condición selectiva de su arte fotográfico que, aunque está dirigido a las masas, no se reduce al efectismo, sino que surge de una aguda meditación. La obra se asienta, entonces, en un discurso teórico y filosófico en constante diálogo con la tradición, sin dejar de lado la dimensión social que implica.

En los últimos años el trabajo de Daniel Canogar se ha reorientado hacia el arte digital, convirtiéndose en uno de los máximos exponentes. Hoy en día es uno de los artistas visuales más reconocidos de España, a la vez que su trabajo ha tenido una notable proyección internacional en la última década, gracias a sus instalaciones artísticas expuestas en galerías y espacios públicos de renombre. En el 2014, su instalación de video *Storming Times Square* fue proyectada durante el mes de septiembre en diferentes vallas digitales publicitarias en el centro del distrito teatral neoyorkino. Las imágenes animadas de ese video de tres minutos de duración recogen la grabación de participantes (público en general) que formaron parte de una *performance*, deslizándose sobre una plataforma verde y reptando. El resultado se revela como un flujo infinito de siluetas, escalando y “asaltando” los edificios, apropiándose, así, de su ciudad. Este proyecto será replicado luego en ciudades como Durham, Toronto y Barcelona.

Otras instalaciones permanentes, hechas de pantallas digitales flexibles, son parte de grandes corporaciones. Su obra *Waves*, por ejemplo, se ubica desde 2012 en uno de los pasajes interiores de la torre del 2 Houston Center en Texas. Esta instalación de LEDS en forma curva –que, en su momento, fue la más grande de su tipo en Estados Unidos–, sería superada en longitud por *Tendrix* en 2017, otra pieza escultórica permanente de características semejantes situada en el Aeropuerto Internacional de Tampa. La obra, a manera de planta trepadora, se enrolla entre el andamiaje del techo proyectando imágenes animadas y abstractas de la flora local.

Estas esculturas gigantes, pletóricas de colores y figuras en movimiento, irrumpen en el ajetreado espacio público como una paradójica invitación al detenimiento y la contemplación, en medio del caos de la actividad moderna. El envolvente movimiento

rítmico de la luz, el sorprendente concierto de formas abstractas y colores logra ser una entrada al recogimiento y la meditación. En medio de un mundo plagado de signos digitales, de información que se crea incesantemente, que se decodifica, se digiere y desecha, estas obras proveen de descanso a un cerebro siempre activo y saturado de información y, a la vez, conducen al extrañamiento y a la reflexión sobre el objeto artístico que asalta el espacio cotidiano.

Si bien, a simple vista, las fotografías murales de *Otras Geologías* parecieran distantes de los proyectos contemporáneos de Canogar, basados fundamentalmente en la tecnología digital y sus proyecciones luminosas, es posible rastrear un discurso artístico y político consistente y contundente a lo largo de toda su obra. En las fotografías de *Otras Geologías*, la disposición de los cuerpos entre la basura remite metafóricamente a las “vidas desperdiciadas” de Zygmunt Bauman, cuerpos como residuos que constituyen hoy en día el efecto irreversible de la modernidad. En efecto, las imágenes colmadas de objetos nos dirigen a la siguiente afirmación del autor: “Nuestro planeta está lleno” (15). Bajo la nueva configuración capitalista del orden y el progreso se han producido los “residuos humanos”, imagen que engloba a los refugiados, los desplazados, los desempleados, y todos aquellos seres fuera de lugar en el orden social (*Vidas* 16). No es de extrañar, entonces, que la incorporación de cuerpos en las fotografías de Canogar haya surgido luego de la revelación de imágenes del abuso del ejército estadounidense contra los prisioneros en Abu Ghraib, en las que se observa la vulnerabilidad y degradación de cuerpos desnudos y apilados (Ibarz y Canogar).

Canogar referirá a Bauman en un proyecto muy posterior, relacionado con la exposición *Memorias líquidas* (2019) (Borrás y Canogar). Esta exposición de arte digital se centra en la discusión sobre la *big data* e implica una reflexión sobre los grandes flujos de información propiciados por las nuevas tecnologías y las redes sociales. La obra retoma imágenes de la red, surgidas de algoritmos matemáticos, que se presentan en grandes pantallas LED como animaciones abstractas “derretidas” o “líquidas”, recuperando el concepto “modernidad líquida” (1999) de Bauman que alude a la fluidez, transitoriedad e inestabilidad de nuestra época. Según esta noción, la “solidez” de las realidades del pasado (instituciones, trabajo, seguridad social, etc.) se han desvanecido en nuestra modernidad tardía. En este contexto, la desintegración de la sociedad conlleva a una pérdida de la solidaridad reforzada por las nuevas formas de comunicación virtual. La noción de “vidas desperdiciadas” está en estricta relación con el tratamiento del cuerpo en las fotografías de Canogar, pues como recuerda Bauman “La modernidad líquida es una civilización del exceso, la superfluidad, el residuo y la destrucción de residuos” (*Vidas* 126). Y, aunque Canogar alude a Bauman y a su lectura en este trabajo ulterior a *Otras Geologías*, la coincidencia temprana con las reflexiones del pensador polaco es una muestra de la consistencia en sus temas y preocupaciones a lo largo de su trayectoria artística.

En la preocupación del artista por el exceso de basura, de desecho electrónico y de chatarra anida también la ansiedad por la pérdida de la memoria, por la irremediable fatalidad de un mundo de superabundancia informativa, signos, datos y archivos que, de manera contraproducente, nos conducen al olvido. La desproporción de la *data* que nos rodea es también esa memoria infinita, información consumible y desechable, que paradójicamente solo genera “memorias líquidas.” El exceso de información, que trae consigo la incapacidad de abstraer o de singularizar algo, implicará también la incapacidad de reconocer y, con ello, de individualizar al otro.

En su credo estético, Daniel Canogar ha definido en estos términos su quehacer:

La memoria y su pérdida son un tema central en mi trabajo. Si no tuviéramos recuerdos, estaríamos condenados a un presente amnésico, carente de perspectiva temporal. Mi obra más reciente trata estos temas desde diferentes perspectivas. Me he sumergido en chatarrerías y mercadillos en busca de ejemplos de tecnologías obsoletas que definieron nuestra existencia en un pasado no muy lejano, ya que los objetos de los que nos despojamos son un preciso retrato de lo que hemos sido. (“Statement”)

Su propuesta constituye una reflexión sobre la civilización contemporánea y su memoria, al tiempo que sus piezas artísticas son una cápsula del tiempo que se reinventa. Cabría recordar aquí un acto performático realizado por la NASA en 1977, cuando se envió la nave *Voyager* a galaxias distantes y en ella se compendió información que caracterizaría a la humanidad, en caso de que algún día la cápsula pudiera entrar en contacto con otras civilizaciones. La información se incluyó en los *Voyager Golden Records*: audios con saludos en más de cincuenta idiomas, fragmentos de música clásica, descripciones de flora y fauna, sonidos ambientales, etc. La grabación también contenía una gran variedad de fotografías con escenas tan distintas como un óvulo fecundado, una madre amamantando, un árbol de narcisos, un salón de clases, una radiografía, un avión en vuelo, un radio telescopio y una puesta de sol con aves, entre otras imágenes. En el propósito de la cápsula del tiempo anidó la idea de que esos objetos que nos representan nos sobrevivirían, darían testimonio de nuestra forma de vivir y se convertirían en el único vestigio de nuestra existencia. La destrucción de los objetos, su obsolescencia y desecho implican así nuestro propio olvido. El interés arqueológico de una cápsula del tiempo radica en la posibilidad de interpretar en su contenido los signos de una existencia, una memoria, una forma de vivir y de interactuar en el mundo. De este modo, los viejos controles de televisión, los teléfonos celulares, las pantallas analógicas, las cintas de VHS o los CDs, se sitúan en la obra de Canogar como una cápsula del tiempo, una pieza arqueológica que da cuenta de la vertiginosa transformación de nuestro mundo, de la distancia en los usos y prácticas de las cosas que definen no solo a una civilización, sino a una generación y a un individuo. Traer a escena esos materiales es restablecer una conexión, restituir una memoria colectiva.

Paradójicamente, nos encontramos también ante un reacomodo transitorio, pues, a excepción de las instalaciones permanentes, la mayoría de las obras de Canogar son en su mayoría obras de arte efímero cuyo objetivo se consume en el acercamiento interactivo de los espectadores. La instalación artística, grabada y fotografiada, solo permanece en el archivo infinito de la red, único medio accesible al gran público. Más allá de esta condición, interesa destacar uno de los aspectos más relevantes que se constata en su obra como lo es la individualización de la experiencia ante un objeto. De este modo, la obra de Canogar reitera el lugar que aún tiene el arte en tanto vivencia irreductible.

El arte fotográfico de Daniel Canogar transgrede tanto la ley de la funcionalidad y desechabilidad del objeto industrial, como la de la exclusiva eternización de la obra de arte. Si, tradicionalmente, el destino de la obra de arte es el museo, mientras que el de la obra industrial es el basurero, su trabajo revierte esa circunstancia: por un lado, el desecho se sostiene en ese espacio contemplativo y elitista de la galería anunciando la posibilidad de su eternización, y, por otro, la obra artística exalta su propia condición instantánea en la anticipación de su destrucción. La fotografía pasa por los diversos estadios de su referente:

su utilidad como objeto de reflexión se limita al diálogo inmediato con el espectador, hasta terminar en el destino inexorable del vertedero. Los murales de *Otras Geologías* dejan así de cumplir su función para integrarse al círculo infinito del reciclaje, nos recuerdan que la obra de arte en tanto objeto tampoco es eterna, en algún momento, su materialidad también perece. Sin embargo, ni la basura ni la fotografía han muerto del todo, se reciclan en las miradas y en las palabras de quienes la contemplaron y, por un instante, transformaron su percepción sobre todo aquello que, como la vida misma, tarde o temprano, perecerá.

NOTAS

¹Todas las obras artísticas citadas en este trabajo pueden encontrarse en la página de Daniel Canogar [www.danielcanogar.com]. Las reproducciones son en todos los casos cortesía del artista.

²Véase la obra de Alghiero Boetti en el siguiente sitio web: www.archivioalghieroboetti.it.

³Luis I. Prádanos analiza el documental *Tirar, comprar, tirar* (2011), donde se explora el tema de la obsolescencia programada y diversos ejemplos de ello.

⁴Recordemos el destino efímero de las fotografías: “Las fotografías son encoladas directamente en la pared y al acabar la exposición se arrancan de los tabiques y entran en el ciclo de la basura, quería que el proceso fuera este, son obras efímeras con un carácter de autodestrucción programado desde su existencia” (Ibarz y Canogar).

OBRAS CITADAS

- Allen, Barry. "The Ethical Artifact: On Trash". *Trash*. Edited by J. Knechtel. MIT Press, 2017, pp. 196-213.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, 1989.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias*. Translated by Pablo Hermida Lazcano. Paidós, 2005.
- . *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Borrás, Mit and Daniel Canogar. "Daniel Canogar, tecnología líquida y color. Entrevista", *Neo2*. 23 July, 2019. www.neo2.com/daniel-canogar-tecnologia-liquida-y-color-entrevista. Accessed 02, January, 2020.
- Boyer, M. Ch. *CyberCities: Visual Perception in the Age of Electronic Communication*. Princeton Architectural Press, 1996.
- Canogar, Daniel. "Obra". *Studio Daniel Canogar*. www.danielcanogar.com/es/obr. Accessed 05 September, 2019.
- . "Statement". *Studio Daniel Canogar*. danielcanogar.com/es/manifiesto. Accessed 5 September, 2019.
- Ibarz, Vanessa y Daniel Canogar. "Entrevista a Daniel Canogar. Proyecto *Otras Geologías*". *Disturbis* vol.5, 2009. www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/VIbarz.html, Accessed 5 December, 2019.
- Prádanos, Luis I. *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool University Press, 2018.
- Paz, Octavio. "El uso y la contemplación". *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Edited by Alberto Paredes. Siglo XXI, 2008, pp. 354-366.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. dle.rae.es. Accessed 10 January, 2020.
- Smith, Virginia. "Evacuation, Repair & Beautification: Dirt and the Body". *Dirt: The Filthy Reality of Everyday Life*. Edited by R. Cox et al. Profile Books & Welcome Collection, 2011, pp. 8-36.
- Thompson, Michael. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford University Press, 1979.
- Zubiaurre, Maite. "Trashtopia: global garbage/art in Francisco de Pájaro and Daniel Canogar". *Global Garbage. Urban imaginaries of waste, excess, and abandonment*. Edited by Ch. Lindner and M. Meissner. Routledge, 2015.

Received Sept 1, 2020.
Accepted Dec 31, 2020.