

**Sabine Flach**

## “Qué significa hacerse una idea...”

**Apuntes sobre la obra de Andreas M. Kaufmann**

El final del siglo XX se destaca por la conciencia de una profunda crisis cultural originada por la pérdida de una visión complaciente del mundo. La heterogeneidad, que se ha transformado en una característica de nuestro tiempo, se produce a partir de la crisis global de los medios económicos, políticos y sociales, así como a partir de la inestabilidad en la que se encuentra la colectividad por causa de la desaparición de sistemas sociales, narraciones lineales y experiencias vividas. El desarrollo provoca un desplazamiento acelerado, de suerte que el *tránsito* se transforma, en la actualidad, en una experiencia típica.

La deconstrucción de la imagen de mundo tradicional y lineal es uno de los rasgos de la sociedad orientada hacia los media y la tecnicidad progresiva. La creciente efimerización y la cultura marcada por la ausencia conducen a una fragmentación de la imagen del mundo. El ámbito sociocultural está cada vez más determinado por los medios electrónicos y digitales, lo que provoca necesariamente un cambio de los modelos de percepción tradicionales. Las ideas existentes y las “formas de experiencia del mundo” (Nelson Goodman) desaparecen. (1) No obstante, la progresiva tecnicidad de nuestro entorno trae consigo, de forma paradójica, el almacenamiento de una inmensa cantidad de datos prácticamente inabarcables. Y este hecho es el resultado de un proceso cada vez más potente de igualdad de valores en la información, que ya no puede ser asimilada de manera selectiva. De este modo, los parámetros de la interacción social se vuelven inestables. Es especialmente la sociedad de la información occidental la que se encuentra inmersa en un constante proceso de selección y segmentación, de forma que “la tecnicidad de la capacidad de memoria (...) ha forzado los automatismos de la conservación. Aparecen nuevos campos de fuerza. Los que pueden navegar a través de los campos y bordes de selección disponen de una ventaja de poder. Al mismo tiempo, la masa de información transforma las representaciones digitales en territorios políticos.” (2)

La dificultad para definir las relaciones entre lo local y lo global, entre la unidad y la diversidad queda patente en las producciones artísticas que se ocupan de temas muy complejos, y que conducen al arte hacia “un amplio campo de la cultura, en un espacio que hasta poco era ocupado exclusivamente por la antropología.” (3)

La práctica cultural subraya sobre todo la mezcla creciente entre la conciencia humana y la realidad del mundo como una “tecno-transformación” (Peter Weibel) cada vez más inflacionaria. Así, el arte se presenta como el territorio en el que se destacan las categorías concienciadoras de tiempo, espacio y, lo que es necesario para la experiencia de éstos, movimiento; el territorio en el que sobresalen las estrategias de percepción y las capacidades de memoria como condiciones esenciales del ser humano para su autopoicionamiento.

El artista Andreas M. Kaufmann viene reflexionando, desde el inicio de su carrera, sobre la estética de la experiencia de una “sociedad del espectáculo” (Guy Debord) y las, empero, inequívocas constantes de la percepción del mundo. Kaufmann hace un detenido análisis de la identidad del sujeto a partir de proyecciones de diapositivas, collages lumínico-cinéticos e instalaciones audiovisuales en espacios públicos, pero también en museos. Los modelos humanos de percepción y el posicionamiento de las personas en el contexto social adquieren especial relieve. La mirada esencial sobre la cultura de la civilización europea que Kaufmann fija y transmite a través de su trabajo se traduce en una concepción que enfatiza las funciones y las bases antropológicas regulativas.

Todos sus trabajos muestran *in situ* los contenidos de conocimiento y logran, así, alcanzar un significado propio en la compleja estructura de la obra. De la misma manera se distinguen parámetros que apuntan a las cuestiones culturales introducidas en el contexto de la obra.

### **Estrategias artísticas mnémicas**

En una cultura dominada por lo visual, como es la europea, la visión es el medio central del recuerdo. La capacidad de recordar es una constante antropológica, al igual que su conformación social en archivos, ritos y textos. (4) Así, se entremezclan los símbolos y metáforas del proceso cultural, transmitidos a través de las prácticas históricamente variables y determinadas de manera cultural. Las finalidades y los objetos del recuerdo son cambiables y están estigmatizados para períodos que se diferencian socio-culturalmente. En tanto que, para Walter Benjamin, “de la misma manera que cambia, con todo, el modo de existencia de la colectividad humana, el modo de percepción, también la manera en que la percepción humana se organiza –el medio en el que se produce– está condicionada no sólo de forma natural, sino también histórica.” (5)

Así, las distintas formas de archivo de la percepción marcan un tratamiento alterado del proceso de reminiscencia. En sus complejas instalaciones con proyectores de diapositivas, Andreas M. Kaufmann investiga las funciones y los cambios de valores del recuerdo, así como las diferentes formas y los tipos de capacidad de memoria del conocimiento humano. En su obra *Machina Encyclopaedica* (1995) el artista proyecta sobre el Pabellón Wewerka, en Münster, 1.620 reproducciones en constante movimiento, provenientes de una enciclopedia en cinco volúmenes sobre la conversación. En su trabajo *Zwang und Wiederholung (Coacción y repetición)*, de 1994, reflexiona sobre la densidad de la información mediante la instalación de innumerables pilas de periódicos, sobre las cuales proyecta imágenes siempre cambiantes. Las transformaciones de la tecnicidad en el mundo laboral constituyen el tema de su obra *Ortlos (Sin lugar)*, de 1996.

En Barcelona, Kaufmann presenta *Die große Kunstgeschichtsmaschinerie (La gran maquinaria de la historia del arte)*, de 1992-93. En esta instalación, siete aparatos proyectan en el espacio series idénticas de 40 diapositivas. Cinco proyectores están en constante movimiento, de modo

que todo el espacio está repleto de diferentes imágenes, marcadas por distorsiones anamórficas producidas según el ángulo de rotación. Todas las series empiezan con una obra de Giotto. No obstante, como cada serie está condicionada a un tiempo de proyección distinto, durante el proceso de cambio automático de diapositivas se produce una progresiva asincronicidad. Kaufmann crea en esta obra un arsenal de imágenes que, al constituirse como momento transmisor de identidad e identificación con una cultura, se aprecia como “memoria colectiva” (Aby Warburg). Pero no sólo esto, sino que también presenta en esta obra, a través del cambio permanente y de la superposición de las proyecciones como en un collage, la imagen de una base cultural cada vez más inflacionaria, ya que cada espectador podrá percibir un ciclo de imágenes individualizado. Se produce, así, una continua coincidencia entre los preceptos individuales y sociales.

Simultáneamente el artista permite al público, mediante las representaciones en movimiento de la historia del arte europea, identificar la diferencia entre el reconocimiento y el recuerdo, ya que el observador tiene siempre obras presentes, mientras en otros momentos recuerda de modo asociativo las imágenes. Las superposiciones cambiantes de imágenes en el espacio corresponden de forma metafórica a la idea de la capacidad de la memoria y de las conexiones constantemente nuevas entre segmentos del recuerdo, pero además Kaufmann logra una notable presentación de la conciencia de nuestra época. Si seguimos la definición de Michel Foucault, según la cual la época actual es la del espacio, entonces la representación de los procesos de almacenaje simultáneos como memoria cultural consiste en la superposición. En la medida en que se constituye un espacio cultural abierto e infinito, “nos hallamos en la época de lo simultáneo, en la época de la yuxtaposición, en la época de lo cercano y de lo distante, de lo paralelo, de lo dividido. (...) El mundo es experimentado como una red que enlaza sus puntos y entrecruza su maraña.

(...) La acumulación sustituye a la expansión.” (6) El tiempo asume un significado esencial en las obras del artista, ya que éstas hacen referencia a bibliotecas y museos imaginarios, a transcurros históricos, creando –en el sentido de Foucault– una “heterotopía”, un no-lugar.

### **Pero, ¿qué es el tiempo? (7)**

Dado que la heterotopía implica la acumulación del tiempo de forma indefinida, incurre entonces en una paradoja, ya que el tiempo tanto queda suspendido como vuelve a sobrevenir. La no-diferenciación de la organización del tiempo y del espacio en el contexto de un espacio de vivencia autoestimulante está en la base de las experiencias actuales. Este desarrollo conduce automáticamente a una percepción intensiva de esta cualidad de espacio. En este sentido, Andreas M. Kaufmann crea las *Videopaintings*, como por ejemplo *Videopainting n° 3*, de 1996, cuyo sentido consiste en afectar a las percepciones espacio-temporales cotidianas. El artista muestra en una cinta de vídeo continua una mano que abre los dedos y vuelve a cerrarlos muy lentamente. La grabación de este gesto (8) significativo fue manipulada por ordenador, de modo que el espectador no puede acompañar el proceso de apertura de la mano de forma activa. El vídeo se proyecta sobre la pared y también sobre una parte del suelo. La mano sólo aparece ante el espectador de manera no distorsionada cuando éste se sitúa justo al lado del aparato. La

proyección se constituye como una anamorfosis y, si la persona intenta moverse por el espacio, ello dificulta aún más su percepción del cambio del gesto.

Las *Videopaintings* transcurren en un tiempo inferior al de la percepción del ser humano, y por eso es imposible captar el gesto en movimiento, lo que provoca irritación en el espectador, acostumbrado a sus modelos de percepción. El ser humano sólo puede percibir sistemas autopoieticos en el presente; por lo tanto, es importante para la organización temporal adaptar el modelo temporal de pasado, presente y futuro, a la capacidad de percepción. “El *presente* desempeña el papel especial de poder ser vinculado a la perceptibilidad de los impulsos sensoriales; donde falta la percepción, nosotros operamos con el *pasado* y el *futuro*. El presente es asociado, por consiguiente, al concepto de *conciencia*.” (9)

Dado que es imposible, en *Videopaintings*, advertir definitivamente un cambio en el proceso del gesto, Kaufmann construye para el observador “una enorme densidad en el plano actual” (Götz Großkaus). El espectador experimenta espacio-temporalmente esta densidad como una expansión confusa del presente. Con la temporalización consecuente del espacio, el artista suspende la división vital entre pasado, presente y futuro, y la condensa en un estado permanente e inmutable de duración. El observador experimenta la desaparición de la sensación de tiempo como una actualización progresiva. Puesto que la temporalidad de las *Videopaintings* es presentada sin una medida objetiva, asume la condición de un presente expandido, vivido como duración: duración –entendida en el sentido de Henri Bergson como “durée”– se contrapone al tiempo, “temps”.

### **Perspectiva y conocimiento**

La condición del presente duradero se relaciona, en los trabajos de Kaufmann, con la posición del espectador, que asume un significado esencial en las obras. A la posición del espectador se asocia de forma automática su posicionamiento respecto a la obra, y así su percepción en perspectiva. La perspectiva, que determina la dirección de la mirada de las personas, y que además aparece limitada por un marco específico, es, en nuestras experiencias cotidianas, un código de percepción familiar, que se considera reiteradamente como un presupuesto natural de todas las visiones. (10) No obstante, Kaufmann muestra cómo la elección de la perspectiva de lo observado es determinante, en la medida en que él hace que el público se vea enfrentado al hecho de que el trabajo artístico sólo puede ser percibido en fragmentos o como anamorfosis. Así ocurre, por ejemplo, en la proyección lumínica *Die Erschaffung der Welt (La creación del mundo)*, de 1993.

En la ciudad de Urawa, en Japón, Kaufmann instaló una serie de proyecciones sobre la arquitectura del templo de Gyokozouin y sobre diversas partes del parque que está enfrente. La imagen consistía en el contorno de las figuras de la pintura de Miguel Ángel *La creación del sol, la luna y los planetas*. La figura de Dios del fresco de Miguel Ángel sólo era reconocible desde la perspectiva del proyector. Según la dirección en la que se movía el público al observar la obra, la proyección se transformaba en “destrozos visibles” (Andreas M. Kaufmann), fragmentarios o anamórficos. El artista plantea la función de la percepción desde una única perspectiva. Además,

la distorsión asume un significado esencial en su obra, ya que el encuentro de dos culturas – representado por la proyección de un fresco occidental sobre el pabellón asiático– plantea de forma clara la cuestión sobre el punto de vista del espectador en el acercamiento cultural.

En sus obras artísticas, Andreas M. Kaufmann emplea a menudo reproducciones, y de esta manera plantea críticamente el tratamiento de la repetición que aparece en la memoria y la percepción. En la medida en que aborda de forma incisiva el desarrollo cultural y rompe irónicamente con los constituyentes del significado, el artista pone en evidencia la fragmentación de la condición de nuestra realidad exterior. En su obra, recuerdo y percepción no significan, en relación con la posición del espectador, una pérdida de realidad, sino la instauración de una nueva manera de ver.

(traducido del alemán por Claudia Giannetti)

---

#### Notas

1. Cfr. Flach, Sabine. “Die documenta X als >manifestation culturelle<“. In: *Kunst + Unterricht*, Heft 213, 1997, p. 12 s.
2. Reck, Hans Ulrich. “Transitorische Turbulenzen - Kunstruktionen des Erinnerns”. In: *Kunstforum International*, Bd. 127, 1994, p. 83
3. David, Catherine. “Undurchsichtige Räume oder die Prozesse kultureller Konstruktion”. In: *Neue Bildende Kunst*, 4/5, 1995, pp. 18-21
4. Cfr. Reck, Hans Ulrich. op.cit. p. 87 s.
5. Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M., 1963, p. 17
6. Foucault, Michel. “Andere räume”. In: Barck, Karl-Heinz, et.al. (ed.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 1991, p. 34 s.
7. Augustinus. “Confessiones.” In: Bernhart, Joseph (lat. y ale.). Munich, 1955
8. La mano dirigida hacia delante y abierta representa la mano “de la pasión” y es una actitud que alude a Cristo en su dolor. Apunta, asimismo, en el contexto cultural, a la representación de la inocencia.
9. Schmidt, Siegfried J. “Gedächtnis - Erzählen - Identität”. In: Assmann, Aleida, et. al. (ed.). *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt/M, 1991, p. 378 s.
10. Cfr. Gabriele/Schlemmer, Gottfried. “Zur Geschichtlichkeit des Blicks”. In: Blümlinger, Christa (ed.). *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Viena, 1990, p. 15 s.