

N I E B L A  
MARTÍNEZ BELLIDO





**N I E B L A**  
MARTÍNEZ BELLIDO

Noviembre 2015 · Enero 2016  
Sala Santa Inés, Sevilla



## JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura:  
Rosa Aguilar Rivero

Viceconsejera:  
María del Mar Alfaro García

Secretario General de Cultura:  
Eduardo Tamarit Pradas

Director General de Innovación Cultural y del Libro:  
Antonio José Lucas Sánchez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte  
en Sevilla:  
Manuel González Lora

### PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión Valoración de Proyectos en Sevilla:  
Sebastián Rueda Ruiz, Eva González Lezcano, Montserrat  
Caraballo Caro, Sema D'Acosta, Mar García Ranedo,  
Isabel López Delgado y Edouard Weber

### EXPOSICIÓN

Sala Santa Inés  
Servicio de Instituciones y Programas Culturales  
Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en  
Sevilla

### PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales  
Manuela Pliego Sánchez  
Eva González Lezcano  
Eva López Clavijo

### MONTAJE

BNV Producciones S. L.

## CATÁLOGO

EDITA  
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

TEXTO  
Dionisio González

TRADUCCIÓN  
Judith Wilcock

DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
Departamento Gráfico  
Francisco José Romero Romero



PRODUCCIÓN  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales  
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

FOTOGRAFÍA  
Martínez Bellido




IMPRIME  
Servigraf Artes Gráficas, S.L.

© de los textos: sus autores  
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de  
Cultura  
© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-203-9  
Depósito legal: SE 1725-2015

**ecoedición**  

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

<b>Impacto ambiental</b> por producto impreso	 <b>Agotamiento de recursos fósiles</b> 0,51 kg petróleo eq	 <b>Huella de CO<sub>2</sub> carbono</b> 1,51 Kg CO <sub>2</sub> eq	 JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO reg. n.º: 2015/128 Más información en <a href="http://www.ecoedicion.eu">www.ecoedicion.eu</a>
por 100 g de producto	0,07 kg petróleo eq	0,23 Kg CO <sub>2</sub> eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	11,14 %	4,93 %	

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	5
Rosa Aguilar Rivero, Consejera de Cultura	
MILAGROS COMO OBJETO DE TESTIMONIO .....	6
Dionisio González	
OBRAS .....	15
BIOGRAFÍA .....	60
TRADUCCIONES / TRANSLATIONS.....	61



José Manuel Martínez Bellido reconstruye en la exposición *Niebla* aquellos recuerdos familiares que no vio ni vivió pero que le han llegado mediante antiguas fotos e historias narradas. El artista construye su propio archivo familiar recomponiendo los fragmentos de la palabra, el recuerdo narrado y la imagen dibujada.

Martínez Bellido es el artista seleccionado en la convocatoria de 2014 del programa Iniciarte de la Junta de Andalucía, un proyecto surgido en 2006 como apoyo a la creación contemporánea y al tejido de las industrias culturales en nuestra comunidad. El objetivo de este programa es también el nuestro: apoyar a los jóvenes artistas visuales andaluces mediante un programa de exposiciones y actividades que pongan en valor a este sector.

Rosa Aguilar Rivero  
Consejera de Cultura  
Junta de Andalucía

# MILAGROS COMO OBJETO DE TESTIMONIO

Dionisio González

## INQUISICIONES

6 Rudy Kousbroek<sup>1</sup>, en *El secreto del pasado*, analiza con una prosa de gran belleza e instrucción recuerdos autobiográficos a partir de breves ensayos sobre diferentes fotografías en blanco y negro que él define como foto-síntesis. Este recorrido por un tiempo pretérito, elidido y a su vez impresionado, no hace sino constatar el valor de la imagen como elemento descriptor, como lenguaje, como frasis, en este caso, indagada a través de una información contenida. A pesar de ello, al pensador holandés no se le escapa que detrás de toda imagen fija hay un principio de negación del relato. Una ocultación que procede de la reflexión histórica y su polisemia, también de la convicción de que no hay inocencia en la palabra pues elabora en todo momento un espacio de sustitución. Si la palabra es un medio y la comunicación una finalidad, esta última, como indica David Le Breton, *pretende ser utilitaria, eficaz, urgente, productora de saturación*<sup>2</sup>.

José Manuel Martínez Bellido procede de este modo: escoge imágenes fotográficas del álbum familiar como modelos para la interpretación autobiográfica, para el análisis, el recogimiento y la traducción en lenguaje. Lo sorprendente es que elige el dibujo para constatar lo fotográfico, para subrayar su *fotograficidad* y para emprender el camino del relato. En este caso, realiza la representación de una representación pero no

*refotografía* a la manera de Sherrie Levine o Richard Prince sino más bien elabora un proceso (no fotográfico) cuya impresión es fotográfica. Por tanto, deberíamos hablar de imágenes de precisión fotográfica modeladas desde la *regrafía*. Desde el momento que se elige el grafito como instrumento para la representación de una fotografía (acontecimiento congelado, fijado, muerto) estamos estableciendo un principio de antagonismo, de alteridad irremediable que le garantiza la promesa de la emancipación. Estamos observando una imagen que representa una fotografía, a la manera de una fotografía, pero con independencia del aparato fotográfico si bien no del dispositivo; *llamaré dispositivo*; dice Agamben, *a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes*<sup>3</sup>.

De este modo, el modelo aquí no es la fotografía, pues el autor no se sirve de ella para alcanzar un grado de verosimilitud que la semeje, sino el propio registro fotográfico. Lo que se representa no niega su modelo, ni siquiera lo suplanta; lo interpreta desde la familiaridad del formato, el encuadre, el papel y sus propiedades. Anima lo fotográfico no ya desde el concepto de animación como ilusión óptica sino como incremento de actividad e intensidad en una empresa. Las fotografías, una vez *regrafiadas* mediante el dibujo, se animan desde

---

1 KOUSBROEK, Rudy: *El secreto del pasado*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.

2 BRETON, Philippe y LE BRETON, David: *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2011, (p. 30).

3 AGAMBEN, Giorgio: *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona, Anagrama, 2015, (p. 23).



el momento que se introducen en un plano de significación ulterior. Alteran el registro y la veridicción para dotarlos de simbolismo e intención conceptista. Lo que vemos no es necesariamente lo que observamos, pues la observación es incompleta, más bien es lo que recreamos mediante la sugerencia. Lo planteado inicia un proceso de alteración que cuestiona el modelo y lo modifica a conveniencia.

La sugerencia provee a lo observado, el dibujo, de una indicación indirecta, que no es indeterminación sino símbolo. La sugerencia elimina el precinto, la sujeción. El contenido no queda encartado, subordinado a un plano de significación indicado o tácito. El contenido sugerido es presupuesto, es supositivo, es admisible pero puede ser infundado. El conjunto de imágenes dibujadas, pero de suplección fotográfica, es decir, que pretenden cumplir o integrar lo que falta en algo o remediar la carencia de ello y que, naturalmente, dado su soporte inicial, se dan por ciertas, adquieren en el dibujo sorpresa, desconcierto y turbación; dado que lo visto ahora resulta imprevisto.

Entendido el papel de la sugerencia, habría que ahondar en otros dos conceptos que sostienen el trabajo de Martínez Bellido: la evocación y la nostalgia.

La evocación no es exactitud (en este caso fotográfica) que indica precisión y apuración, no es fidelidad (al modelo) ni proporción, ni ponderación que indican cuidado e intención, es más bien la proyección de conjeturas e hipótesis sobre el futuro del perceptor a partir de una construcción ficcional. En cierto modo, estas imágenes evocativas resuelven, tomando el título del ensayo de Thomas de Quincey, *milagros como objeto de testimonio*<sup>4</sup>. Es decir, lo extraordinario se vuelve

ordinario. Una simple modificación de la imagen que suele tener que ver con la desfiguración, que no es sino una fuchina, una elusión, pero no una mentira, nos recuerda que, como decía Remý de Gourmont<sup>5</sup>, dos elementos son necesarios para formar una verdad: un hecho y una abstracción.

En cuanto a la nostalgia, aparece siempre por sustitución pues es un anhelo de retorno. En esta serie las imágenes, que son nucleares, domésticas, y casi todas alejadas en el tiempo familiar, nos dicen que los lugares que habitan, que las miradas que tejen, son ya idos. Irremediamente inencontrables más allá del archivo. Lo inencontrable es raro, y aunque lo raro es lo poco común o frecuente, y estos archivos fotográficos suelen ser habituales en todas las familias, la rareza, aquí, se entiende como destreza para la perturbación ¿Porqué cómo volver a un estado del que se ha perdido todo recuerdo claro? Toda fotografía es elegiaca, pertenece a la muerte, nada en ella es recuperable salvo la rememoración que es consecuencia del dolor de la privación y la ausencia. En suma, el archivo es la constatación del tiempo abolido, algo primario y elemental, que encierra algún modo de reposición de lo absoluto.

## LA IMAGEN BORRADA

*Deshacer el rostro no es nada sencillo. Se puede caer en la locura. ¿Acaso es un azar que el esquizofrénico pierda al mismo tiempo el sentido del rostro, de su propio rostro y del de los demás, el sentido del paisaje y el sentido del lenguaje y de sus significaciones dominantes? La organización del rostro es muy sólida. Se puede decir que el rostro incluye en su rectángulo o en su círculo todo un conjunto de rasgos, rasgos de rostridad que va a englobar y poner al servicio de la significancia y de la subjetivación*<sup>6</sup>.

---

4 DE QUINCEY, Thomas: "Los milagros como objeto de testimonio", en *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. Barcelona, Hyspamérica, 1987.

5 DE GOURMONT, Remý: *Pasos en la arena*. Cáceres, Periférica, 2006.

6 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2002, (p. 192).

Si introduces “imagen borrada” en el buscador de Google accedes a miles de links que te indican los diversos métodos para intentar recuperar los archivos borrados por error o accidente de nuestros dispositivos: Android, Iphone, cámara digital, Mac, PC, disco duro, tarjeta SD o Compact Flash. Estos incluyen imágenes perdidas lógicamente en las redes sociales, o fotos de perfil que algún diletante desea recuperar a pesar de la voluntad de omisión de su usuario.

Nuestra sociedad ha creado nuevas generaciones cinéticas. Individuos que se desplazan desde la aceleración y cuyas narrativas son asimiladas y elaboradas desde la pantallización en términos absolutos. Puesto que la velocidad de las transmisiones es total podría haber una alteración del orden cronológico de los sucesos en el relato, en definitiva, una anacronía. Un desfase en el entendimiento que desplazase el movimiento hacia delante o hacia atrás generando un lapso, un intervalo entre dos realidades. E incluso una prolepsis, es decir, una anticipación con respecto al presente de la historia. Estamos, sin duda, ante un momento único donde estos recursos expresivos podrían dejar de ser re/cursos para segmentar el propio curso real de los acontecimientos.

Parece que nuestra época camina ciega hacia la producción de imágenes preocupada de su almacenamiento y recuperación, “ocupada” por un autoritarismo integrista larvado por la anarquía visual. La sociedad opera desde el *selfie* (esa necesidad imperiosa de datar la autofoto, el autorretrato *retuiteado* o compartido a través de la plataforma de Twitter y la mediología más abrupta) entregada a las imágenes tecnográficas que invaden entonces la signópolis, que combinan la lucha contra la imagería spam y el media-activismo, con el muro de imágenes y el tiempo visual. Es esta necesidad de almacenamiento, de ampliación de memoria para la base de datos,

la que nos hará entrar en lo que Régis Debray<sup>7</sup> define como una *ecología cognitiva*. De esta forma, entre prácticas de exposición de los sujetos, de participación lúdica, *lo importante ya no es lo ideológico o la posición en la escala social, sino lo reactivo, lo apreciativo y la estética, que aparecen como polos privilegiados de la expresión de la identidad hiperindividualista*<sup>8</sup>. El estilo es un imperativo. Estamos dominados por un ejercicio transnacional de banalización estética, de yacimientos excesivos; es la retoricidad de la antífrasis. La vida está finalmente novelada por los estetas del transformismo. De tal modo, que el sujeto (nauta) naufrago de la compulsión comunicativa busca la gratificación y la aprobación irrefragables como modelos de situación, no de estación, desde la movilidad imaginal de su yo trivializado y expuesto.

Ante esta evaporización de lo real es lógico que se genere la “computación en la nube” o “servicios en la nube”. Nuestras circunstancias, lo circunstante del yo, y nuestra identidad se mueven en una nube de conceptos que alojan nuestras conexiones y nuestro patrimonio en la red. Un paradigma en el que la información se almacena de manera permanente en servidores de Internet y se envía a cachés temporales de clientes. Esta tendencia tecnológica, basada en la escalabilidad y la elasticidad, nos infiere como sujetos elásticos e intangibles. *Salvar los phainomena*<sup>9</sup>, o sea, salvar las apariencias, es la frase que Derrida atribuye a Aristóteles, pero ¿cómo salvar el pensamiento en el arte, ante el traslado de la rentabilidad de la industria de la mirada si todo es apariencia?

Sorprende que José Manuel Martínez Bellido lejos de recuperar el álbum familiar, digitalizarlo y almacenarlo, lo altere, desde el dibujo minucioso y pericial, en un gran número de imágenes borradas, veladas, pero no anuladas. Ezra Pound citaba a Remy de Gourmont cuando decía que una idea no es más que

7 DEBRAY, Régis: *Introducción a la mediología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.

8 LIPOVETSKY, Gilles y SEROY, Jean: *La estetización del mundo*. Barcelona, Anagrama, 2015, (p. 314).

9 DERRIDA, Jacques: *La voz y el fenómeno: Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia, Pre-Textos, 1993.

una sensación marchita, una imagen borrada. Martínez Bellido, fundamentalmente, establece una gnosis, un conocimiento que resulta paradójicamente de la iluminación del rostro o el conjunto de ellos por borrado, por difuminación, por ocultación. Una especie de magismo donde lo ocultado (el rostro) nos destina a su adivinación. A la comprensión de que la carencia de *rostridad* es una forma de acercarse a la imprudencia del recuerdo y a la construcción de un mundo de sustituciones y modificaciones del relato ¿Qué información concluye, finalmente, un conjunto de rostros fotografiados en blanco y negro, que ya es otra alteración, a la conformación identitaria del duelo o la memoria familiar? Debemos saber, como nos indica Deleuze, que los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes<sup>10</sup>. Esta afirmación nos sitúa en la creencia de que hay un rostro público, que incluso el poder se “ejercita” para “apropiarse” de la “ocupación” de un rostro “encubierto” por un valor teosófico. A este respecto, podemos analizar lo que Hito Steyerl refleja en *Los condenados de la pantalla cuando nos relata que en 2008, el grupo hacker Anonymous se apropió de la máscara de Guy Fawkes para hacerla su rostro público en una protesta contra la Cienciología. Desde entonces se ha extendido como un símbolo visual viral de disenso contemporáneo. Pero prácticamente se desconoce que se trata de la apropiación del rostro de un mercenario*<sup>11</sup>.

El rostro es construcción de una imagen aprehendida que proviene de los otros, del mundo exterior, del eidos. Cuanto más se simplifica el rostro, menos necesaria es la memoria eidética, es

decir, la capacidad de recordar lo oído o lo visto con un nivel de detalle muy preciso. Dice Deleuze: *Sí, el rostro tiene un gran futuro, a condición de que sea destruido, deshecho. En camino hacia lo asignificante, hacia lo asubjetivo*<sup>12</sup>. Esto nos explicaría la imposibilidad de construir el rostro contemporáneo; la imposibilidad, en suma, del rostro baconiano que se retuerce, se desfigura, se borra, a la espera de una descripción improbable dada la planitud de su modelo publicitario. Al fin y al cabo, tras la mundialización y el recorte de las distancias todos estamos expuestos a la confrontación. Marc Augé define esto como *etnología participante* expresión que *no tiene otra significación y no presupone ninguna especie de fusión mística con los demás. Se puede penetrar en las razones de un individuo o de una colectividad sin confundirse con ellos*<sup>13</sup>. Quizá el análisis pase por esta confrontación, por este encuentro sin interiorización, sin internalización, que nos convierte a todos en rostros, en espejos no psicologizados: planos y asignificantes.

Según Levinas *el rostro está presente, es presente, en su negativa a ser contenido. En este sentido, no cabe que sea comprendido, o sea, englobado; no cabe que sea visto ni tocado, porque en la sensación visual o táctil la identidad del yo envuelve la alteridad del objeto, el cual, justamente, se vuelve contenido*<sup>14</sup>. Si convenimos con Levinas que el rostro se presente a partir de esta fugitividad, de esta irradiación que por otra parte se llena de contenido por su imposibilidad de configurararlo de darle forma cerrada y trazabilidad, los dibujos de Martínez Bellido cobran un especial sentido. Si el rostro se desparrama es porque su emplazamiento, su espacio o su limitación vienen dados por la no presencia.

---

10 DELEUZE: *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. (p. 174).

11 STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014, (p. 138).

12 DELEUZE: *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. (p. 177).

13 AUGÉ, Marc: *Las Formas del olvido*. Barcelona, Gedisa, 1998, (p. 53).

14 LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e Infinito*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2012, (p. 215).

Durante la guerra civil y la posguerra españolas, para salvar la vida, era imprescindible el borrado del rostro de determinadas fotos, pertenecieran al bando que pertenecieran, pues evitaban los paseos, las checas, las torturas y el fusilamiento. De este modo, se puede decir que el rostro, su figuración pueden ser comprometidos. Es así que el rostro se des-comprime, su velado anula al figurante y lo introduce en un significativo incógnito; lo aparta del lugar y la memoria. Los rostros eran borrados con ácido de las fotografías para evitar la represión que les hubiese recludo y posteriormente llevado a las sacas (la *extracción masiva* y sistemática de presos de las cárceles con la finalidad de ser asesinados o trasladados). Es perturbadora la conexión, la relación siempre “viva” de la fotografía y la muerte. Pues si las personas cuyos rostros no vemos en la fotografía, dado el tiempo transcurrido hasta hoy, ya están muertas, estamos hablando de cadáveres de rostro borrado, de muertos-nadie. Son, dada su presencia mutilada en las fotografías, sugerencias de un hombre-ninguno, cuya intuición es nada.

Una comunidad, indica Maurice Blanchot, es la *presentación a sus miembros de su verdad mortal (lo que es tanto como decir que no hay comunidad de seres inmortales)*. Es la *presentación de la finitud y del exceso irrecuperable la cual funda el ser finito*<sup>16</sup>. La idea de infinito encerrado en lo más reducido, lo finito (el rostro cognitivo) nos inquiera que su expansión a la comunidad convoca una superposición de efigies que anulan la copia y abolen la semejanza. Se podría decir que la suma de enunciados, por exceso, se traduce en transparencia, en velo. Levinas insistirá en que *no es lo impersonal en mí lo que la razón instaura en un Yo-mismo capaz de sociedad, surgido en el disfrute como separado, pero cuya separación fue necesaria para que lo infinito (y su infinidad se cumple como el “de cara”) pueda ser*<sup>17</sup>. Para Levinas, la relación con el rostro no puede ser cognitiva, ni sensitiva, cualquier relación con el rostro está condenada a ser ética. El rostro es la primera acción del lenguaje, es la comunicación y, a su vez, el inicio de ésta.

Para Martínez Bellido la lectura del rostro, su desfiguración, pasa por un proceso ético, la constatación de que todo rostro fijado en imagen, configurado, en su caso, como recuerdo, nos indica que la memoria es selectiva y que, por tanto, la memoria es inmoral. Su expresabilidad se afianza en la interpelación de un lenguaje (fotográfico) y la comprensión del desmoronamiento de éste por imposibilidad de transmitir, de comunicar, de aproximarse a lo real. De esta forma, si el rostro es el inicio del discurso, su sentido se encuentra en la responsabilidad que crea el otro de cara al yo. Y en esta dirección, el rostro fotográfico es incapaz de resolverse en el otro, pues es figurado, estático, contingente. Su capacidad de suscitar el discurso se mantiene pero no su aproximación a la verdad. De ahí que, en ocasiones, aparezca borrado.

10

Si finalmente el rostro es apariencia (aunque no sólo es semblante también es esencia) se compondrá de rasgos, facciones que determinarán la imagen. ¿Pero cuál es la imagen del no rostro, es decir, su apariencia? Si finalmente el rostro no se contiene, si es la suma de muchos rostros, su superposición, su saturación, serán finalmente otro no rostro, una adición engañosa de rasgos y significantes por enunciar. *La idea de infinito, subraya Levinas, lo infinitamente más contenido en lo menos, se produce en concreto bajo las especies de una relación con el rostro*<sup>15</sup>. Es la presencia del rostro en el prójimo lo que le introduce en lo abierto de una comunidad, lo confronta con la exigencia del afuera que es su territorio no dirigente y por ello lo revela partido, ausente, emigrado, o sea, no contenido.

---

15 Ibid., (p. 217).

16 BLANCHOT, Maurice: *La comunidad inconfesable*. Madrid, Arena Libro, 2002, (p. 27).

17 LEVINAS. *Totalidad e Infinito*. (p. 233).

Siguiendo un ejemplo de construcción de contenidos de su- puesta verificabilidad: Wikipedia tiene una política de borra- do que, según sus fuentes, establece la manera en que se iden- tifican y eliminan los contenidos que no cumplen los criterios de relevancia o calidad enciclopédica. Hay métodos de borra- do que se emplean en artículos que aparentan tener conteni- do genuino pero que el proponente cree que no es adecuado. Por otra parte, todos sabemos que a pesar de su configuración neutral la enciclopedia de contenido libre que todos pueden editar es modificada por la CIA o la Iglesia, no de modo abru- mador pero sí de modo adoctrinador. Es esta no adecuación la que Martínez Bellido advierte en las fotos familiares: esta falla, esta carencia de autenticidad a pesar de que la apariencia resuelve el conflicto con decisión. Y en sus dibujos, lo difu- minado, lo desdibujado, lo deleble, son las formas propuestas para organizar lo genuino.

Borrar es ocultar, es negar una relación con el hecho escrito o la imagen. De todo borrado queda una huella, un esquema de la presencia anterior, alterada e imperceptible, pero no por ello asinificante. Los restos tras lo borrado entablan una conversa- ción con el perceptor como lo harían las tachaduras, los pixeles o la niebla. Nos indican que aquello que se sustrae mantiene una relación conflictiva con el que borra pero también con el ob- servador que anhela recuperar lo omitido. Borrar es censurar, es una mítica, un miembro argumental elidido al relato para que su lectura sea difluente. George Didi Huberman señala que *hay innumerables fotografías, innumerables secuencias tele- visivas donde “la gente” se expone, es cierto, pero “borrosa”, como suele decirse. Algún día, continúa, habrá que cuestionar la simetría que, vista desde lejos, reúne las censuras originadas en sistemas políticos que se proclaman opuestos: por un lado, los rostros velados; por otro, los rostros borrosos. Por un lado, los rostros en guerra santa destinados a la explosión y la llama; por otro, los rostros en santa apatía destinados a la implosión, la ceniza de los pixeles o de la nieve electrónica*<sup>18</sup>.

Hay casos en que la resolución de una imagen se baja inten- cionadamente para provocar la pixelación. Bajar la resolución significa comprometer la definición. En tiempos de hiperre- presentación la imagen se pervierte alterando su calidad (no su cualidad) de forma deliberada para proteger y protegerse de la sobrexposición. Este efecto, usado comúnmente en los te- lediarios, anula la rostridad y censura la desnudez o los gestos vulgares. La obscenidad no es sino la explicitación de aquello que debía ser sobrecogido y oculto. Sin ir más lejos, *Youtube* incorporó una nueva herramienta que permite a sus usuarios garantizar su anonimato tras clicar en una opción que automá- ticamente difumina los rostros. Si el psicoanálisis determinó que la aparición de sujetos sin rostro en los sueños indicaba una anomalía identitaria ¿Qué pensar de una sociedad que sugiere que los semblantes subvertidos establecen un dialo- go moral con la tibieza? Que los sujetos deban protegerse tras una máscara cacotópica no es sólo un medio para el control de la imagen, es la prevención ante la aparición de la violencia. De este modo, como subraya Belén Altuna, *la contradicción que subyace al rostro, parece tremenda: por un lado, es lo que nos prohíbe matar, pero al mismo tiempo es lo que está ex- puesto, amenazado*<sup>19</sup>.

Sin duda, atravesamos el monopolio de la imagen del rostro plano, simétrico, postproducido, cirugiado, posthumano. Al punto que parece que, en el mundo propietario, haya una conspiración de rostros veintenarios que socaba la integridad del sujeto en su alejamiento del modelo lábil, fugitivo. No sa- bemos con claridad si este proceso calipédico de superación de la falla y la asimetría se puede legislar o, al menos, se puede deliberar si la ilimitación de imágenes y su desprecio al rostro psicológico: al rostro perturbado, señalado, ajado, se puede mitigar desde nuevos modelos de representatividad. Sí parece que en esta sociedad, cuyo rostro tiene un modelo, que es de donde se parte (la empresarización) pero no un sujeto, que es hacia donde se debe encaminar (como, por ejemplo, lo hacía el

18 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014, (p. 15).

19 ALTUNA, Belén: *Una historia moral del rostro*. Valencia, Pre-Textos, 2010, (p. 256).

retrato fotográfico burgués del siglo XIX), hay una confusión entre el modelo y el tema que conforman un correlato lineal. El rostro contemporáneo no es testimonial, no es documental. Sólo hay muestras de esta representación en círculos venales o comerciales reducidos, cuya empresa es el tiempo y su compromiso la documentación del drama de la devastación de los significados plurales.

Es cuanto menos significativo que en las últimas fechas, donde la dinámica es hacerse un selfie y subirlo a instagram cada media hora, algún fenómeno idolomórfico como la cantante y compositora australiana Sia decida no mostrar su rostro más y cancelar las entrevistas promocionales. En medio de toda esta obsesión por los detalles del rostro de las celebridades Sia ha descubierto un nuevo filón: la ausencia de uno, la disonancia cognitiva o, como ya mencionamos anteriormente, la ecología cognitiva. Si la epifanía de las celebridades es proyectiva con el espectador mediante procesos psicoafectivos ¿Cuál es el mensaje que Sia envía a sus millones de seguidores cuando se muestra de espaldas o con su rostro cubierto por su melena rubia? Quizá esté, deliberadamente, desprendiéndose de su yo social, por medio de un borrado fisionómico, para tener el control de su imagen. Quizá sea un desistimiento, una dimisión o, por el contrario, asume la incapacidad de los medios de trasmisión masiva para trasladar ideas en lugar de imágenes y se reconstruye igualmente con un mensaje inacabado, incompleto o sugerente para un lector perezoso.

David Bowie (uno de los rostros más camaleónicos del mundo) publicó en el año 2013 el disco *The Next Day* para el cual no dio una sola entrevista promocional y en cuya portada su cara aparecía cubierta tras un cuadrado blanco. El artista conquistó en 2013 el Victoria & Albert Museum con una muestra, ahora en La Philharmonie de París, titulada *David Bowie Is y anunciada en los medios como los mil rostros de Bowie: Hay muchísimos David Bowies uno para cada uno de nosotros*, apuntaba

Victoria Broackes, una de las comisarias de la exposición. ¿Qué sugiere este cambio de rumbo, esta actitud disolvente del rostro, para quién parece haber promovido durante su carrera un estudio visceral de la facialidad, una preocupación radical de la patognomía caracterológica que buscaba más el afecto recíproco no en la mimesis sino en la metamorfosis? Parece una correlación *morfopsicológica*<sup>20</sup>, empleando el término acuñado por el psiquiatra francés Louis Corman, que establece la relación entre la forma y el psiquismo. Es complejo comprender como a través de las trans-formaciones que el cantante ha ido experimentando en diferentes épocas, y más tarde hábilmente asumidas por artistas como lady Gaga, éste ha ido encontrando la proyección en sus seguidores. Pero esta última piroeta hacia la negación del rostro indica que no se encuentra en régimen de visitas, que elude el “cara a cara”, la reciprocidad, la proyección. Se introduce en la desconfianza, rebasa la forma plástica por un deseo de subexposición, pues el rostro, que es lo que se significa, se resta, se detrae, evita el contacto y su narcosis no por saciedad sino por vulnerabilidad.

Todo esto nos indica que ciertamente hay un conflicto en torno al rostro contemporáneo, incluso habría que preguntarse, a la manera de Serge Daney<sup>21</sup>, ¿Porqué esta extraña retirada del rostro humano, porqué este deseo de homogeneización, porqué el rostro se ha visto amenazado, desprovisto de sentido y de valor? ¿Porqué se ha desrostrificado el rostro? No es fortuito que en la quinta temporada de juego de tronos Jaquen H’gar le diga a Arya Stark *Los rostros son para nadie tú aún eres alguien*.

Hay también en la obra de José Manuel Martínez Bellido unas pocas imágenes que se significan no ya por la ausencia de rostro sino por la ausencia (el borrado integral) de sus protagonistas. Así en *Inquisición XXIX* observamos una vista seccionada de un salón donde se ve parcialmente, en primer plano, una mesa y tras ella un sofá desnudo de skay negro. Una

20 CORMAN, Louis: *Rostros y Caracteres. Tratado de Morfopsicología*. Barcelona, Guid Publicaciones, 2013.

21 DANNEY, Serge: *Cine, Arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004.

ventana al fondo con un amplio cortinaje y una consola con un jarrón y un conjunto de marcos fotográficos. En la pared blanca, sobre el sofá, enmarcada, sorprendentemente, se reproduce miméticamente la imagen del salón en toda su exactitud de encuadre, pero ahora sí en el negro sofá, sentadas, se encuentran las personas eclipsadas de la escena principal. El autor parece querer indicarnos que la representación dentro de la representación acusa la reparación, la corregibilidad del acontecimiento de supresión. Este guiño al *metarrelato* infiere que las imágenes carecen de valor, carecen de cierta capacidad de interpretación, de presencia cerrada. Nos indica que el lugar de la representación nunca está finalizado en su orden y es, por tanto, inesencial.

Quizá por esta reflexión sobre la desustanciación de la imagen el autor, en *Inquisición XLIV*, nos muestre, desde una vista trasera, un aula donde un buen número de alumnos de espaldas y de cara a la pizarra, alineados en sus pupitres, reproducen, dibujan sobre un tablero, con una disciplina marcial, la nada. Escrito con tiza sobre la superficie de la pizarra se lee: *Tema 1: Lo que no (v)es*. Y ciertamente esa es la consulta, esa es la búsqueda del artista; lo que es, lo que se significa, lo esencial es finalmente aquello que no queda recogido, testimoniado, expuesto. Lo que no se ve está en un nivel de realidad discrepante.

## MICRORRELATOS E INDISPOSICIONES

*El retrato tiene relación con la verdad. No es que prometa forzosamente decir la del sujeto retratado, sino que siempre dice que hay una verdad. El hecho mismo de intentar un retrato quiere decir que se cree en la posibilidad de una verdad. Además, retrato no implica rostro. Hay retratos sin rostro y rostros sin retrato*<sup>22</sup>.

En su serie *Indisposiciones*, formada por 9 imágenes, José Manuel Martínez Bellido abandona el dibujo. De una forma más directa se apropia de retratos fotográficos analógicos de familiares en blanco y negro. Los digitaliza y posteriormente

mapea la geografía de la fotografía posicionando notaciones numéricas, como balizas, que se relacionan con un apéndice textual a pie de foto.

Analicemos una de estas imágenes *Indisposiciones VIII*: La fotografía muestra un retrato completo de un hombre de mediana edad bajo un árbol en un día luminoso. Viste americana, pero sus brazos están fuera de las mangas, se cruzan entrelazando sus manos. Este gesto junto con la expresión de su rostro reflejan timidez, moderación. Sus ojos dependientes, obedientes miran a cámara probablemente a una presencia conocida, cercana. Su sonrisa es también insinuada, dócil, entumecida. La imagen está centrada, al igual que el tronco del árbol que lo protege, tras él un camino de tierra y, al fondo, una larga empalizada blanca, con dos torretas, se fuga en la misma dirección que la travesía. Las sombras arrojadas se proyectan sobre la calzada sin pavimentar e indican que el sol está bajo, que es media tarde. Parece una foto de recuerdo, conmemorativa, de un lugar y un momento; es un rostro-tiempo.

Sin embargo sobre ella se rescribe otra imagen no formalizada sino emplazada mediante el texto y las *metanarrativas*. Sobre la fotografía se sitúan once registros numerados. El primero se corresponde con un pie de foto que nos indica *Cielo gris*; lo cual es coincidente con la verdad figurada, dado que el blanco y negro nos da una tonalidad gris, si bien, su realidad interpretada es que el cielo es azul. El registro número 2 parece cierto, veraz, indica *Camino* y se posiciona sobre el camino. El registro 3 *Césped* coincide con lo expuesto en la fotografía pero a partir de aquí la relación de números y textos difieren de la imagen fotográfica: 4. *Quienes le amaban*, 5. *Quienes simulan haberlo hecho*, 6 *Quienes lloran*, 7. *Quienes no aceptan lo ocurrido*, 8. *Quienes se sienten incómodos y gastan bromas*, 9. *Quienes deberían sentir pena y no la sienten*, 10. *Quienes han venido a charlar*, 11. *Quienes no han venido*.

Sin duda el texto nos traslada a otro escenario, queremos encontrar alguna pista de esta nueva imagen que se rescribe, que

---

22 AUMONT, Jacques: *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, (p. 27).

se dibuja sobre el original a partir del texto pero éste nos sugiere una jornada de duelo, un funeral. Quienes le amaban: quienes fingían hacerlo, los que afectados lloran, los incrédulos, los desafectados, los que socializan y los que no están, no han venido, no han sido llamados, no son figurantes, no son accesorio de humanidad. *Camino con dificultad a través del duelo. Vuelve sin cesar, inmóvil, el punto ardiente: las palabras que me dijo en el aliento de la agonía, hogar abstracto e infernal del dolor que me sumerge*<sup>23</sup>. Escribe Roland Barthes en el Diario de duelo que comienza el 25 de octubre de 1977, al día siguiente de la muerte de su madre.

El duelo, sin duda, nos traslada a esta dificultad del velo. Volar al muerto afianzados por la comunidad simetrizada del dolor, purgar en torno a la plegaria, la petición, el rezo, las rogativas ¿Dónde en la imagen dedicatoria y neutra que nos presenta Martínez Bellido se encuentra la monda, la sepultura, la comitiva? ¿Cómo interpretar, cómo reconducir esta descripción del duelo sobre una imagen que nos transporta a otro emplazamiento significativo? ¿Cómo introducimos ese accesorio de humanidad en una imagen campestre, en una tarde ensoñada y autónoma? ¿Quién es el personaje de la fotografía, con su equilibrio, su discreción, su parquedad? ¿Qué de él fue placeado, predicado verificativo? Esto forma parte de la memoria familiar y para el observador, ajeno a este vínculo, queda omitido porque para el autor no es primordial, no es necesario, proyectar este conocimiento.

¿Estamos, pues, ante una escritura defectuosa, ante una cacografía, o, por el contrario, hay una correspondencia esencial entre las palabras y las imágenes que nos proveen de un conocimiento anticipado de algo, una prolepsis? Sencillamente nos encontramos ante la imposibilidad de conclusión. Entre las palabras y las imágenes existe un vacío que nos impide la certeza. Nada fotografiado, fijo, en su contingencia (no sabemos que aconteció antes del instante congelado, ni que sucederá después) es concluyente. Sólo permutando la apoyatura textual reescribimos, resignificamos, por una red de asociaciones, el contenido de la imagen.

*Vemos, pues, dirá Foucault, que la experiencia del lenguaje pertenece a la misma red arqueológica que el conocimiento de las cosas de la naturaleza. Conocer las cosas es revelar el sistema de semejanzas que las hace ser próximas y solidarias unas con otras; pero no es posible destacar las similitudes sino en la medida en que un conjunto de signos forma, en su superficie, el texto de una indicación perentoria. Ahora bien, estos signos mismos no son sino un juego de semejanzas y remiten a la tarea infinita, necesariamente inacabada, de conocer lo similar*<sup>24</sup>.

¡Y si finalmente se trata de esto! Y si toda imagen no es más que una minúscula estructura de significación que busca entablar un diálogo con lo similar. Es una carta abierta, un manifiesto, un esquizo que requiere correspondencias, analogías, afinidades, conexidades con una red global del parentesco.

---

23 BARTHES, Roland: *Diario de Duelo*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2009, (p. 50).

24 FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2006, (p. 49).



OBRAS

# INDISPOSICIONES

Págs. 17-21:

*Indisposición VIII*

29,7 x 42 cm

Fotografía digital sobre papel

*Indisposición I*

29,7 x 42 cm

Fotografía digital sobre papel

*Indisposición III*

29,7 x 42 cm

Fotografía digital sobre papel

*Indisposición VII*

29,7 x 42 cm

Fotografía digital sobre papel

*Indisposición IX*

29,7 x 42 cm

Fotografía digital sobre papel



1. Cielo gris, 2. Camino, 3. Césped, 4. Quienes le amaban, 5. Quienes simulan haberlo hecho, 6. Quienes lloran, 7. Quienes no aceptan lo ocurrido, 8. Quienes se sienten incómodos y gastan bromas, 9. Quienes deberían sentir pena y no la sienten, 10. Quienes han venido a charlar, 11. Quienes no han venido



1.Domingo, 2. Vecino curioso, 3. Puerta forzada, 4. Mobiliario ausente, 5. Objetos que permanecen secos, 6. Objetos que flotan, 7. Objetos de una conversación, 8. Suelo anegado, 9. Juez, 10. Temerosos que fingien temer, 11. Personas que de cerca parecen montañas, 12. Montañas que de lejos parecen personas 13. 9 que finge ser 2



1. Terraza de una tasca, 2. Vía empedrada, 3. Construcciones vecinas, 4. Basa, 5. Acanaladuras con ángulos rematados, 6. Capitel compuesto, 7. Cuerpo original, 8. Cuerpo restaurado según testimonio recogido en un manuscrito hallado en las inmediaciones de la ruina, 9. Tambores revestidos con mármol, 10. Piedra desnuda, 11. Nube de cristal, 12. Lluvia de sal, 13. Gota n° 1, 14. Gota n° 2, 15. Desagüe



1. Presencia inesperada, 2. ¡Corre!, 3. Cama deshecha, 4. Superficie aún caliente, 5. Ambiente cargado, 6. Indicio principal, 7. Búsqueda obsesiva y meticulosa, 8. Todos los rincones, 9. Todas las cavidades cubiertas, 10. Todos los lugares en penumbra



1. Juego de cucharones, 2. Mala copia de La incredulidad de Santo Tomás, 3. Bulto sospechoso, 4. Cosas que se ven con los ojos cerrados, 5. Gato que parece un ratón, 6. Ratón que mira impasible a 5, 7. Argumentación estéril, 8. Palabras susceptibles de ser comidas por un pez de plata, 9. Olor a dama de noche, 10 Luz de día, 11. Todas las anteriores a excepción de 11

# INQUISICIONES

Págs. 23-59:

*Inquisición XLV* (2015)  
17,4 x 11,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XV* (2014)  
10,3 x 7 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XXVII* (2015)  
13 x 8,4 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición V* (2014)  
6 x 7 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición IV* (2014)  
9 x 5,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XVI* (2014)  
10,3 x 7 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XXVIII* (2015)  
13 x 8,4 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XVII* (2015)  
9,3 x 7 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XIII* (2014)  
10 x 5,6 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XLIX* (2015)  
7,9 x 6 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XLI* (2015)  
11,5 x 8 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XLIV* (2015)  
14 x 10 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XXV* (2015)  
8,5 x 5,9 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XLIII* (2015)  
13,5 x 10,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XLVIII* (2015)  
14,5 x 8,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XLVI* (2015)  
14,5 x 10,2 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XLVII* (2015)  
14 x 9,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición IX* (2014)  
7,8 x 5,6 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XXXV* (2015)  
12,5 x 8 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XX* (2015)  
11 x 6,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición VI* (2014)  
8 x 5,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición L* (2015)  
12,7 x 7,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XXXVIII* (2015)  
13 x 8 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XXIX* (2015)  
11,8 x 7,6 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XI* (2014)  
9,5 x 6,3 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición LII* (2015)  
10 x 6,3 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XVIII* (2015)  
9,5 x 7 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición VIII* (2014)  
9,5 x 6,3 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición LIV* (2015)  
9,8 x 6,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XXVI* (2015)  
7,5 x 7 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición III* (2014)  
8,3 x 5,8 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XXXVI* (2015)  
9 x 12,5 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XIV* (2014)  
8,5 x 8 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición LI* (2015)  
9,7 x 6,2 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición XLII* (2015)  
11,7 x 8,3 cm  
Grafito sobre papel

*Inquisición II* (2014)  
6 x 7 cm  
Grafito sobre papel

























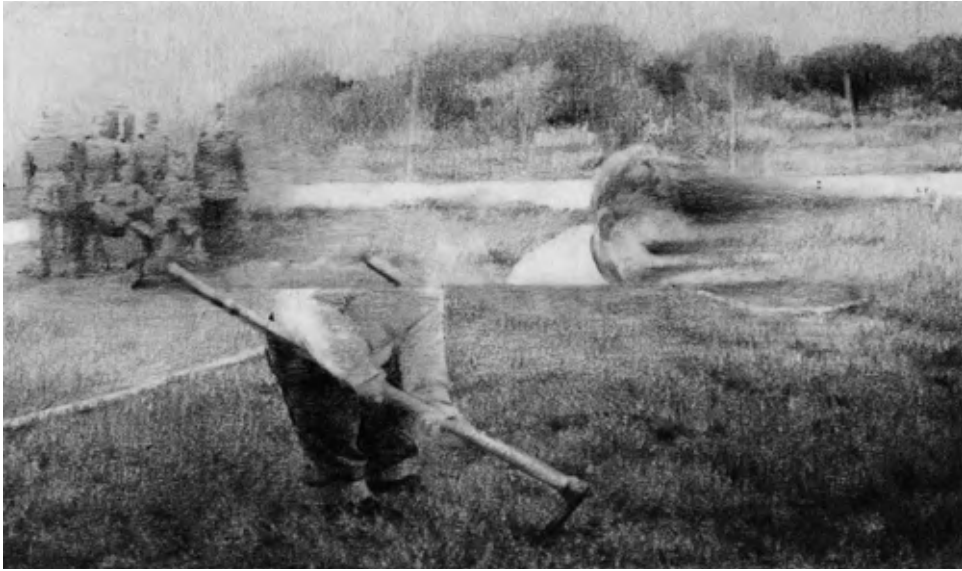














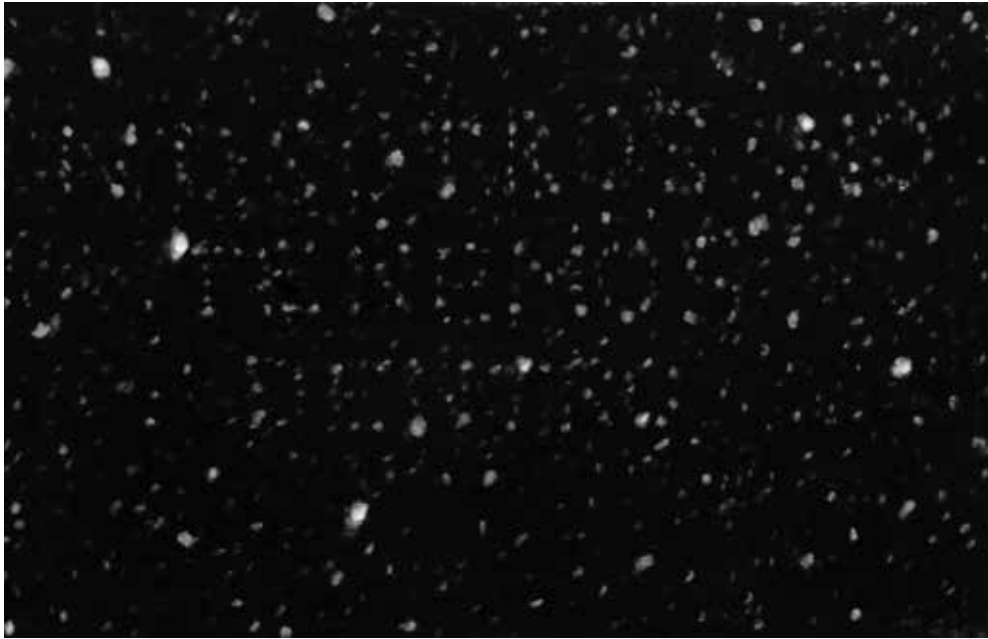








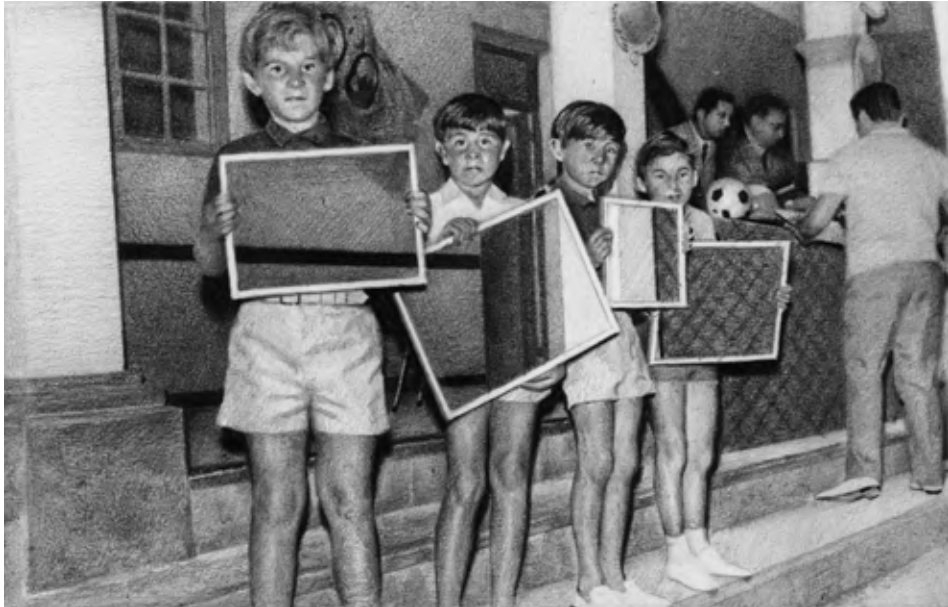


















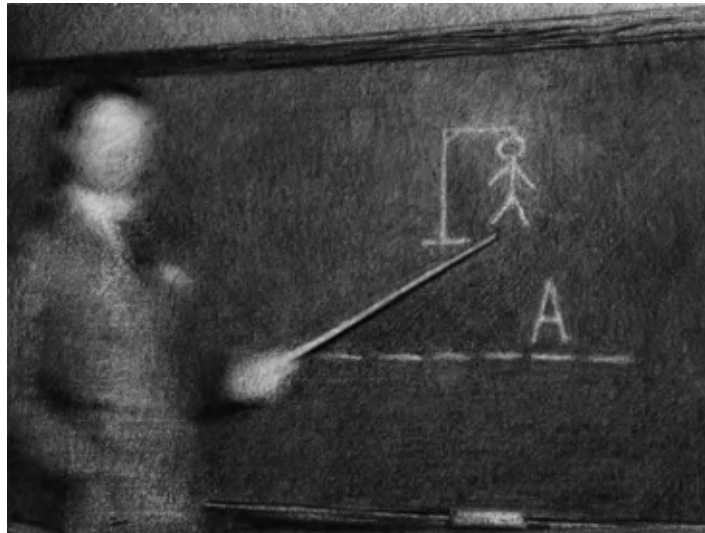


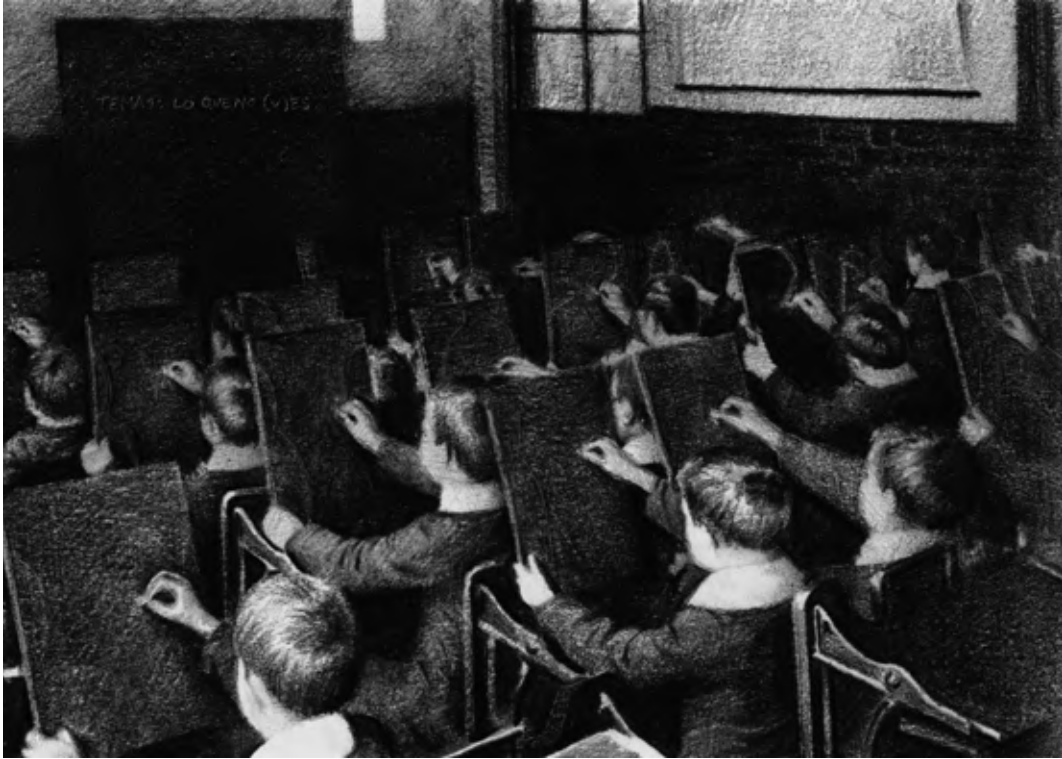


















# BIOGRAFÍA



## MARTÍNEZ BELLIDO

|60

José Manuel Martínez Bellido (Cádiz, 1992).

Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 2014.

La producción plástica de José Manuel Martínez Bellido pretende explorar las relaciones entre la imagen, la palabra y la memoria. En este sentido en su obra, la cual se vale principalmente del dibujo como medio analítico, se pregunta por la representación a la vez que trabaja sobre lo narrativo y sobre los recuerdos.

Ha participado en diversas exposiciones colectivas destacando: *BIUNIC* y *De lo efímero y lo perdurable* en la Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla, 2015), *La Caja: Sobre lo colectivo y el caos* en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla (Sevilla, 2014) y *Creamos intercambios* en la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo (Sevilla, 2013). Así mismo ha recibido distintas becas entre las que figuran: *Beca de Paisaje* de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (2014), *Beca Sevilla es Talento* del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (2014) y *Beca Creamos Intercambios* de la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo de Sevilla (2013).

TRADUCCIONES  
TRANSLATIONS

# MIRACLES AS AN OBJECT OF WITNESS

Dionisio González

## INQUISITIONS

In *The Secret of the Past*, in his wonderful, erudite prose, Rudy Kousbroek<sup>1</sup> examines autobiographical memory in a series of short essays on various black-and-white photographs which he defines as photosynthesis. This journey through an earlier, bygone and yet printed time serves to illustrate the value of the image as descriptor, language, idiom—in this case, explored through a contained piece of information. Even so, the Dutch essayist is well aware that behind every still image lies a principled negation of the story, a concealment that stems from historical reflection and its polysemy but also from the conviction that there is no innocence in the word because it always creates room for substitution. If the word is a means and communication is an end, then the latter, as David Le Breton has pointed out, *aims to be utilitarian, efficient, urgent, a producer of saturation*<sup>2</sup>.

José Manuel Martínez Bellido proceeds thus: he selects photos from the family album as models for autobiographical interpretation, for analysis, quiet meditation and translation into language. Curiously, he chooses drawing to illustrate the photographic image, to underscore its *photographicity* and embark on the path of narrative. In this case, he represents a representation, but rather than *rephotographing* it in the manner of Sherrie Levine or Richard Prince, he subjects it

to a (non-photographic) process whose end result is a photographic print. Consequently, these are images with a photographic precision modelled from the *regraph*. From the moment graphite is chosen as an instrument for representing a photograph (a frozen, fixed, past event), we are establishing a principle of antagonism, of irremediable otherness that guarantees the promise of emancipation. We are looking at an image that represents a photograph, as if it were in fact a photograph but separate from the photographic device, if not from the apparatus; *I will call an apparatus*, writes Agamben, *literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control or secure the gestures, behaviours, opinions or discourses of living beings*<sup>3</sup>.

Thus, the model here is not the photograph, because the author does not use it to achieve a similar degree of authenticity, but the photographic record itself. The subject represented does not deny or even supplant its model; it interprets it from the familiarity of the format, the frame, the paper and its properties. It animates the photographic not from the concept of animation as optical illusion but as heightened activity and intensity in an undertaking. Once they have been *regraphed* though drawing, the photographs are animated the moment they enter an ulterior plane of meaning. Their record and truthfulness are altered as they are imbued with symbolism

---

1 KOUSBROEK, Rudy: *El secreto del pasado*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013. Translated into English as: *The Secret of the Past*.

2 BRETON, Philippe & LE BRETON, David: *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011, (p. 30).

3 AGAMBEN, Giorgio: *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona, Anagrama, 2015, (p. 23). Translated into English as: *What Is An Apparatus?*.



and conceptist intentions. What we see is not necessarily what we observe, because observation is incomplete; rather, it is what we recreate through suggestion. What is presented initiates a process of alteration that questions and adapts the model to its own purposes.

Suggestion provides the subject observed—the drawing—with an indirect indication, which is not a lack of definition but a symbol. Suggestion removes the seal, the anchor. The content is not inserted in or subordinated to an indicated or tacit plane of meaning. The suggested content is presupposed, supposable, admissible, but it may be unfounded. The set of images, drawn as supplements to the photographs—in other words, they aim to make good or supply something that is missing or remedy a shortage, and which, naturally given their initial support, are taken as true—acquire through the drawing an element of surprise, confusion and bewilderment, because what we see is now unexpected.

Having understood the role of suggestion, let us now examine two other concepts that underpin Martínez Bellido's work: evocation and nostalgia.

Evocation is not exactness (in this case, photographic), which indicates precision and investigation; it is not fidelity (to the model), proportion or deliberation, which indicate thoughtfulness and intention. Rather, it is the perceiver's projection of conjectures and hypotheses about the future based on a fictional construct. To a certain extent, and to borrow from Thomas de Quincey's essay, these images turn *miracles into an object of witness*<sup>4</sup>. In other words, the extraordinary becomes ordinary. A simple modification of the image that usu-

ally has to do with distortion, that is none other than a fleeing, an elusion, but not a lie; it reminds us, as Remy de Gourmont said<sup>5</sup>, that two elements are necessary to create a truth: a fact and an abstraction.

As for nostalgia, this always appears as a substitution because it is a yearning to return. This series of images, which are nuclear, domestic and nearly all distant in family time, tell us that the places they inhabit, the visions they weave, are all in the past. Irremediably unfindable outside the archive. The unfindable is rare, and although the rare is uncommon or infrequent, and these photographic archives are usually found in every family, rarity here is understood as a gift for distress. Because how does one return to a state that one no longer clearly remembers? Every photograph is an elegy, it belongs to death. Nothing in it is retrievable, except for reminiscence, which is the consequence of the pain of privation and absence. In short, the archive is the illustration of time that has gone, something primeval and elemental, that holds some way of replacing the absolute.

## THE DELETED IMAGE

*Dismantling the face is no mean affair. Madness is a definite danger: Is it by chance that schizos lose their sense of the face, their own and others, their sense of the landscape and the sense of language and its dominant significations all at the same time? The organisation of the face is a strong one. We could say that the face holds within its rectangle or circle a whole set of traits, faciality traits, which it subsumes and places at the service of signification and subjectification*<sup>6</sup>.

---

4 DE QUINCEY, Thomas: "Los milagros como objeto de testimonio", en *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. Barcelona, Hyspamérica, 1987. Published in English as: *On Miracles*.

5 DE GOURMONT, Remy: *Pasos en la arena*. Cáceres, Periférica, 2006.

6 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix: *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2002 (p. 192). Translated into English as: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.

If you enter “deleted image” in the Google search engine, it will take you to thousands of links describing different methods for retrieving files deleted by mistake or accident from your device, be it Android, iPhone, digital camera, Mac, PC, hard drive, SD card or Compact Flash. The links naturally include images lost in social media sites, or profile photos that some amateur is trying to retrieve even though their user wants to remove them.

Our society has created new kinetic generations. Individuals whose movements are propelled through acceleration and whose narratives are assimilated and created from screen shots in absolute terms. Since the speed of transmission is total, this can alter the chronological order of the events in the narrative, leading, in short, to an anachronism. A time difference in understanding that propels the action forwards or backwards, generating a lapse or interval between two realities. Or even a prolepsis—in other words, the anticipation of an event with respect to the present moment in the story. We are undoubtedly at a unique moment in time in which these expressive recourses may well cease to be re/courses in order to segment the actual real course of events.

Our era would appear to be heading blindly towards a manner of image production that is preoccupied with the storage and retrieval of those images, “occupied” by a fundamentalist authoritarianism simmering beneath a visual anarchy. Society operates on the premise of the selfie (the irresistible urge to date that photo of oneself, the self-portrait retweeted or shared through Twitter and the most abrupt mediology), in thrall to technographic images which then invade the signopolis, which combine the fight against visual spam and media activism with the wall of images and visual time. It is

this need to store, to expand the database memory, that will compel us to enter what Régis Debray<sup>7</sup> defines as a *cognitive ecology*. Thus, in the exposure of subjects or playful participation, *ideology or position on the social scale are no longer important; what are important are reaction, appreciation and aesthetics, which emerge as privileged poles of the expression of ultra-individualist identity*<sup>8</sup>. Style is an imperative. We are dominated by a transnational exercise in aesthetic trivialisation, in excessive sites; it is the rhetoric of antiphrasis. Life is ultimately fictionalised by aesthetes avid for transformation, to the extent where the subject (mariner) adrift in this communicative compulsion seeks irrefutable gratification and approval as models of his situation, not station, through the imaginal mobility of his trivialised, exposed ego.

With such an evaporation of reality, it is only natural that “cloud computing” or “cloud services” should have emerged. Our circumstances, that which surrounds the ego, and our identity float in a cloud of concepts that host our connections and our heritage on the internet. A paradigm in which information is permanently stored in online servers and sent to users’ temporary caches. This technological trend, based on scalability and elasticity, construes us as elastic, intangible subjects. *Saving the phenomena*<sup>9</sup>, that is, saving appearances, is the phrase that Derrida attributes to Aristotle, but how are we to save thought in art in the face of shifting profitability in the industry of the image if everything is appearance?

What is curious about José Manuel Martínez Bellido is that far from retrieving, digitising and storing the family album, he alters it, using meticulous, highly skilled drawings to turn it into so many deleted images, blurred though not entirely cancelled out. Ezra Pound quoted Remy de Gourmont as saying that an

7 DEBRAY, Régis: *Introducción a la mediología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.

8 LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean: *La estetización del mundo*. Barcelona, Anagrama, 2015, (p. 314).

9 DERRIDA Jacques: *La voz y el fenómeno: Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia, Pre-Textos, 1993. Translated into English as: *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl’s Phenomenology*.

idea is merely a sensation that has faded, a deleted image. Basically, Martínez Bellido establishes a gnosis, a knowledge that is paradoxically obtained from highlighting the face or group of faces through deletion, through blurring, through concealment. A type of magic in which the thing concealed (the face) determines our divination of it, our realisation that the absence of *faciality* is a way of understanding the carelessness of recollection and building a world of substitutions and modifications of the story. What type of information ultimately turns a set of faces photographed in black and white, which is yet another alteration, into the identifier of grief or a family memory? We should be aware, as Deleuze tell us, that *faces are not, basically individual; they define zones of frequency or probability, delimit a field that neutralises in advance any expressions or connections unamenable to the appropriate significations*<sup>10</sup>. This statement reaffirms our belief that there is a public face, that even power is “exercised” to “appropriate” the “occupation” of a face “covered” by a theosophical value. In this connection, we would do well to examine Hito Steyerl’s postulates in her essay *The Wretched of the Screen*, where she describes how in 2008 the Guy Fawkes mask was appropriated by the hacker group Anonymous as its public face for a protest against Scientology. Since then it has spread as a viral visual symbol of contemporary dissent. But it is virtually unknown that this is the appropriation of the face of a mercenary<sup>11</sup>.

The face is the construction of an image that has been seized from others, from the outside world, from the eidós. The simpler the face, the less it requires an eidetic memory; that

is, the ability to remember in precise detail what one has heard or seen. As Deleuze says: *Yes, the face has a great future, but only if it is destroyed, dismantled. On the road to the asignifying and asubjective*<sup>12</sup>. This explains the impossibility of constructing the contemporary face; in short, the impossibility of the Baconian face which is twisted, disfigured, deleted, as it awaits a description rendered improbable by the flatness of its advertising model. After all, globalisation and ever-shorter distances have exposed all of us to confrontation. Marc Augé defines this as *participatory ethnology*, an expression that has no other meaning and does not presuppose any kind of mystical fusion with others. It is possible to penetrate the reasons of an individual or collective without becoming fused with them<sup>13</sup>. Perhaps analysis involves this type of confrontation, this type of encounter without internalisation, which turns all of us into faces, into non-psychologised mirrors: flat and asignifying.

According to Levinas, *the face is present in its refusal to be contained. In this sense it cannot be comprehended, that is, encompassed. It is neither seen or touched – for in visual or tactile sensation the identity of the I envelops the alterity of the object, which becomes precisely a content*<sup>14</sup>. If we agree with Levinas that the face is present because of this fleetingness, this radiation that is filled with content because of its inability to configure it, to give it a closed form and traceability, then Martínez Bellido’s drawings acquire a special significance. If the face is dissolved, it is because its position, its space or its limitation are derived from its lack of presence.

10 DELEUZE: *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. (p. 174). Translated into English as: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.

11 STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014, (p. 138). Translated into English as: *The Wretched of the Screen*.

12 DELEUZE: *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (p. 177). Translated into English as: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.

13 AUGÉ, Marc: *Las Formas del olvido*. Barcelona, Gedisa, 1998, (p. 53).

14 LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e Infinito*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2012, (p. 215). Translated into English as: *Totality and Infinity*.

During the Spanish Civil War and the post-war period, to save a person's life it became imperative to delete their face from certain photographs, irrespective of the band to which they belonged, because this was the only way to avoid the walks, the secret police committees, the tortures and the firing squads. We might say, then, that the face and its figuration can sometimes be incriminating. Thus, the face is de-compressed, its blurring cancels out the model and renders it meaningless; it is removed from place and from memory. Faces were deleted with acid from photographs to avoid the repression that would have led to the person's imprisonment and then to the *sacas* (the mass and systematic removal of prisoners to be shot or taken elsewhere). The connection, that inevitable "living" relationship between photography and death, is disconcerting. Because if the people whose faces we do not see in the photograph are now dead, given the time that has elapsed, we are looking at corpses with deleted faces, at dead nobodies. Given their mutilated presence in the photographs, they evoke the no-man, whose intuition is nothing.

If the face is ultimately appearance (though it is not only countenance but essence), then it must be composed of traits, features that determine the image. But what is the image of the non-face; what does it look like? If ultimately the face is not contained, if it is the sum of many faces, its superimposition, its saturation must ultimately be another non-face, a deceptive accumulation of traits and significations waiting to be uttered. *The idea of infinity*, Levinas points out, *the infinitely more contained in the less, is concretely produced in the form of a relation with the face*<sup>15</sup>. It is the presence of the face in the other which introduces him into the openness of a community, which forces him to confront the demands of an outside world that is his non-ruling territory, and which therefore reveals him as broken in two, absent, emigrated, that is, not contained.

A community, says Maurice Blanchot, *is the presentation to its members of a mortal truth (which amounts to saying there is no community of immortal beings). It is the presentation of finitude and of irretrievable excess which establishes the finite being*<sup>16</sup>. The idea of the infinite enclosed within the tiniest space, the finite (the cognitive face), poses the question of whether its extension to the community summons a superimposition of effigies that render the copy null and voice and abolish the likeness. We might say that the sum of statements, through excess, is translated into transparency, into a veil. Levinas insists *that it is not the impersonal in me that Reason would establish, but an I myself capable of society, an I myself that has arisen in enjoyment as separated, but whose separation would itself be necessary for infinity to be – for its infinitude is accomplished as the "facing"*<sup>17</sup>. For Levinas, the relationship with the face cannot be cognitive or sensitive; any relationship with the face is doomed to be ethical. The face is the first action of language. It is communication and simultaneously the beginning of communication.

For Martínez Bellido, reading the face, disfiguring it, involves an ethical process, the realisation that every face frozen as an image, configured, in his case, as a memory, tells us that memory is selective and, therefore, that memory is immoral. Its expressiveness is reaffirmed in the interpellation of a language (photographic) and the recognition of its breakdown due to its inability to convey, communicate, to resemble reality. Thus, if the face is where discourse begins, its meaning lies in the responsibility which the other creates when confronted with the ego. And in this sense, the photographic face can never be reconciled with the other because it is represented, static, contingent. Its capacity to prompt discourse remains intact but not its resemblance to reality. And this explains why it sometimes appears to have been deleted.

---

15 Ibid., (p. 217).

16 BLANCHOT, Maurice: *La comunidad inconfesable*. Madrid, Arena Libro, 2002, (p. 27). Translated into English as *The Unavowable Community*.

17 LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e Infinito*. (p. 233). Translated into English as: *Totality and Infinity*.

Continuing with an example of the construction of supposedly verifiable content, Wikipedia has implemented a deletion policy which, according to its sources, establishes the way in which content that does not meet the criteria of relevance or encyclopaedic quality is identified and removed. There are deletion methods for use in articles with seemingly genuine content but which the proposer believes to be inappropriate. Meanwhile, we all know that in spite of its neutral configuration, the free-content encyclopaedia that everyone can edit is modified by the CIA or the Church, not overwhelmingly but certainly with an indoctrinating intent. It is precisely this inappropriateness that Martínez Bellido observes in family photos: this flaw, this lack of authenticity even if the appearance resolves the conflict decisively. And in his drawings, the softened, blurred, erasable lines are suggested ways of organising what is genuine.

To delete is to conceal, to deny a relationship with the written fact or image. Every deletion leaves a trace, an outline of a former presence, which although altered and imperceptible is not asignifying. The remains left by a deletion converse with the perceiver in the same way as crossings-out, pixels or fog. They tell us that what is removed has a troubled relationship with the deleter but also with the observer, who yearns to retrieve that which has been removed. To delete is to censor, to cut, to omit part of the plot to make the final narrative more readable. Georges Didi-Huberman states that *there are innumerable photographs, innumerable television sequences in which "people" are exposed, certainly, but in what is usually referred to as a "blurred" way. One day, he continues, we will need to question the symmetry which, viewed from a distance, brings together the parts censored by political systems that proclaim to be opposed: on the one hand, foggy faces; on the other, blurred faces. On the one hand, the faces in a holy war doomed to an explosion or flames; on the other, the faces in holy apathy doomed to an implosion, the ash of the pixels or electronic snow*<sup>18</sup>.

---

18 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014, (p. 15). Translated into English as: *Peoples Exposed, Peoples as Extras*.

19 ALTUNA, Belén: *Una historia moral del rostro*. Valencia, Pre- Textos, 2010 (p. 256).

There are cases in which the resolution of an image is deliberately lowered to provoke pixellation. Lowering the resolution compromises the definition. In these times of hyper-representation, the image is perverted by purposely altering its quality (though not its attributes) to protect and protect oneself from overexposure. This effect, which is commonly used in TV news programmes, cancels out the faciality and censors nudity or vulgar gestures. Obscenity is merely rendering explicit that which should be mitigated and concealed. In fact, *YouTube* has introduced a new tool that lets users guarantee their anonymity by clicking an option that automatically blurs the faces. If psychoanalysis determined that the appearance of faceless people in dreams indicated an identity issue, what should we make of a society that suggests that subverted countenances establish a moral dialogue with lukewarmness? That people should protect themselves behind a cacotopian mask is not only a means for controlling images but is prevention before violence appears. Thus, as Belén Altuna points out, *underlying the face is a tremendous contradiction: on the one hand, it is what forbids us from killing, and yet it is what is exposed, threatened*<sup>19</sup>.

We are undoubtedly immersed in a monopoly of the image of the flat, symmetrical, post-produced, surgically altered, post-human face. To the point where, in the proprietary world, there appears to be a conspiracy of twenty-year-old faces that undermine the integrity of the subject in their distance from the labile, transient model. We cannot know with any certainty whether this callipedic process of remedying flaws and asymmetry can be legislated or, at least, whether the limitless images and their disdain for the psychological face, the troubled, marked, worn face can be mitigated through new representational models. It would appear, however, that in this society, whose face has a model, which is the point of departure (entrepreneurisation), but not a subject, which

should be our destination (as was the case, for example, of the bourgeois photographic portrait in the 19th century), there is a confusion between the model and the topic that creates a linear co-narrative. The contemporary face is not a witness or a document. The only examples of such representation occur in narrow legal or commercial circles, whose undertaking is time and whose commitment is to document the tragedy of the destruction of plural significations.

It is quite significant that in recent times, when the dynamic is to take a selfie of oneself every half hour and upload it to Instagram, an iconic or ideal phenomenon like the Australian singer-songwriter Sia should have made the decision not to show her face any more and to cancel all her promotional interviews. In the midst of this obsession with the details of celebrities' faces, Sia has discovered a new gold mine: the absence of oneself, cognitive dissonance or, as we have mentioned earlier, cognitive ecology. If a celebrity's epiphany can be projected on to the spectator through psycho-emotional processes, what message is Sia sending to her millions of fans when she presents her back to the camera or covers her face with her long blond hair? Perhaps she is deliberately shedding her social I, by deleting her face, in order to maintain control of her image. Perhaps it is a renunciation, a resignation. Or the opposite: perhaps she accepts the mass media's inability to convey ideas instead of images and has reconstructed herself with an equally unfinished, incomplete or suggestive message for the lazy reader.

In 2013 David Bowie (one of the world's most chameleonic faces) released the album *The Next Day* but he didn't give a single promotional interview and, on the album cover, he hid his face behind a white square. That same year, the artist triumphed at the Victoria & Albert Museum with an exhibition, currently at La Philharmonie in Paris, that was entitled *David Bowie Is* and was announced in the media as *The Many Faces of David Bowie. There are so many David Bowies, one for each of*

*us*, said Victoria Broackes, one of the exhibition curators. What does this change of course, this dissolution of the face, suggest for someone who appears to have promoted a visceral study of faciality during his career, a radical preoccupation with characterological pathognomy that sought reciprocal affection not in mimesis but in metamorphosis? It appears to be what French psychiatrist Louis Corman called *morphopsychological correlation*<sup>20</sup>, which establishes a relationship between form and psyche. It is difficult to understand how the transformations the singer has undertaken at different times in his career, skilfully imitated by artists like Lady Gaga, have enabled him to project himself on to his followers. But this latest twist in the negation of the face indicates that he is not open to visitors, that he shuns "face-to-face encounters", reciprocity, projection. He has become suspicious, transcending the plastic form out of a desire for underexposure, because the face, which is what signifies, is taken away, removed; he avoids contact and its narcosis not out of satiation but vulnerability.

All of this clearly points to the existence of a conflict surrounding the contemporary face. We might even ask ourselves the same questions that Serge Daney<sup>21</sup> has posed: Why this strange removal of the human face, why this desire for standardisation, why has the face been threatened, stripped of meaning and value? Why has the face been de-faced? It is no coincidence that in the fifth season of *Game of Thrones*, Jaqen H'ghar tells Arya Stark, *The faces are for no one. You are still someone.*

In José Manuel Martínez Bellido's work there are also a few images that draw their signification not so much from the absence of the face but from the absence (complete deletion) of their protagonists. Thus, in *Inquisición XXIX* a cut-off view of a living room reveals a partial view of a table and, behind it, an empty black imitation leather sofa. In the background, a heavily draped window and a console table with a vase and a set of photograph frames. What catches our eye is a framed

20 CORMAN, Louis: *Rostros y Caracteres. Tratado de Morfopsicología*. Barcelona, Guid Publicaciones, 2013.

21 DANNEY, Serge: *Cine, Arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004.

picture on the white wall above the sofa, which replicates the exact same view of the living room, except that the people eclipsed from the main scene now sit on the black sofa. The author seems to want to tell us that the representation inside the representation repairs or corrects the act of elimination. This wink at the meta-narrative infers that images lack value, that they lack a certain capacity to read the situation, the closed presence. It tells us that the scene of the representation is never completely finished and is therefore inessential.

Perhaps because of this reflection on the desubstantiation of the image, in *Inquisición XLIV* the author presents us with a view, taken from the back, of a classroom in which a large number of pupils, facing the blackboard in their rows of desks, and therefore with their backs turned to us, draw nothingness on a board with military discipline. Written in chalk on the blackboard, we read: *Tema 1: Lo que no (v)es* (Topic 1: What is not/you do not see). And this is clearly the artist's question, his quest; what it is, what is signified, the essence is ultimately that which is not recorded, witnessed, exposed. That which is not seen occupies a divergent dimension of reality.

## MICRO STORIES AND INDISPOSITIONS

*The portrait bears a relation to the truth. It is not that it necessarily promises to tell the truth of the subject portrayed, but it does always tell a truth. The very fact of attempting a portrait means that one believes in the possibility of a truth. Besides, portrait does not imply face. There are portraits without faces and faces without portraits<sup>22</sup>.*

In his *Indisposiciones* series, which comprises nine images, José Manuel Martínez Bellido abandons drawing. Appropriating analogue black-and-white photographic portraits of family members more directly, he digitises them and then maps the photos' geography, inserting numerical annotations, like markers, that refer to a textual appendix in the caption.

Let us look more closely at one of these images. *Indisposiciones VIII* shows the full-length portrait of a middle-aged man under a tree on a sunny day. He is wearing a jacket, but his arms hang outside the sleeves, crossed over, and the hands are clasped. This gesture and the expression on his face reflect shyness, moderation. His dependent, obedient eyes gaze at the camera, probably at a known, familiar presence. His smile is also insinuated, docile, numb. The image is focused, like the tree trunk that protects it, on the dirt track behind and, in the background, a long white fence with two turrets vanishes in the same direction as the track. The shadows cast are projected over this dirt track, indicating that the sun is low, that the afternoon is well advanced. It looks like a souvenir photo, taken to commemorate a place and time; it is a time-face.

However, it is overwritten by another image, not a formal one but an image positioned between the text and the meta-narratives. Above the photograph are eleven record numbers. The first one corresponds to a caption that reads *Cielo gris* (*Grey sky*), which coincides with the truth depicted because the black and white produces a grey shade although the reality portrayed is a blue sky. Record 2 seems true, genuine; it reads *Camino* (*Path*) and is positioned on the path. Record 3, *Césped* (*Lawn*) coincides with what it indicates in the photograph, but after that the relationship between the numbers and texts differs from the photographic image: 4. *Quienes le amaban* (*Those who loved him*), 5. *Quienes simulan haberlo hecho* (*Those who pretend to have done*), 6. *Quienes lloran* (*Those who cry*), 7. *Quienes no aceptan lo ocurrido* (*Those who don't accept what has happened*), 8. *Quienes se sienten incómodos y gastan bromas* (*Those who feel uncomfortable and play jokes*), 9. *Quienes deberían sentir pena y no la sienten* (*Those who should feel pity and don't*), 10. *Quienes han venido a charlar* (*Those who have come to chat*), 11. *Quienes no han venido* (*Those who haven't come*).

The text clearly transports us to a different scene. We strive to find a clue to this new image that is rewritten, that is drawn

---

22 AUMONT, Jacques: *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, (p. 27).

on the original image through the text, that suggests a day of mourning, a funeral. Those who loved him: those who pretended to, the ones who are moved to tears, the sceptical ones, the ones who are unmoved, the ones who socialise and those who aren't there, who haven't come, haven't been called, are not extras, are not accessories to humanity. *I limp along through my mourning. Constantly recurring, the painful point: the words she spoke to me in the breath of her agony, the abstract and infernal crux of pain that overwhelms me*<sup>23</sup>, writes Roland Barthes in his Mourning Diary begun on 25 October 1977, the day after his mother's death.

70 Mourning undoubtedly transports us to this difficulty of the wake. Watching over the deceased shored up by the symmetrised community of grief, purging through prayer, plea, entreaty, supplication. Where in Martínez Bellido's dedicatory, neutral image do we see the exhumation, the burial, the funeral cortege? How are we to interpret or reconcile this description of mourning with an image that transports us to another signifying place? How are we to introduce that accessory of humanity into a pastoral image, into a dream-like, isolated afternoon? Who is the figure in the photograph, with his equilibrium, his discretion, his frugality? What part of him was proclaimed, verifiably preached? This belongs to a family memory and for the spectator, who does not share this bond, it is omitted, because for the author it is not vital, there is no need to project this knowledge.

Does this therefore mean that what we see is a flawed, poorly spelt script? Or is there an essential correspondence between the words and images that provides us with an advance knowledge of something, a prolepsis? We are simply confronted with the impossibility of conclusion. Between the words and the images there is a void that prevents our certainty. Nothing photographed, fixed, in its contingency (we do not know what happened before the moment that was frozen, or what will happen next) is conclusive. It is only by exchanging the textual support that we can rewrite, resignify, through a web of associations, the content of the image.

As Foucault says, *It will be seen that the experience of language belongs to the same archaeological network as the knowledge of things and nature. To know those things was to bring to light the system of resemblances that made them close to and dependent upon one another; but one could discover the similitudes between them only in so far as there existed, on their surface, a totality of signs forming the text of an unequivocal message. But then, these signs themselves were no more than a play of resemblances, and they referred back to the infinite and necessarily uncompleted task of knowing what is similar*<sup>24</sup>.

So finally this is what it is about! Perhaps every image is nothing more than a tiny structure of signification that seeks to strike up a dialogue with what is similar. It is an open letter, a manifesto, a sketch that requires correspondences, analogies, affinities, connections with a global network of relationships.

---

23 BARTHES, Roland: *Diario de Duelo*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2009, (p. 50). Translated into English as: *Mourning Diary*.

24 FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2006, (p. 49). Translated into English as: *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*.



# BIOGRAPHY

## MARTÍNEZ BELLIDO

71 |

José Manuel Martínez Bellido (Cádiz, 1992).

Obtained a degree in Fine Arts from the University of Seville in 2014.

The artistic output of José Manuel Martínez Bellido explores the relationships between images, words and memory. Using drawing as its principal analytical medium, his work simultaneously questions representation, narrative and recollections.

He has participated in various group shows, most notably: *BIUNIC* and *De lo efímero y lo perdurable* at Fundación Valentín de Madariaga (Seville, 2015), *La Caja: Sobre lo colectivo y el caos* at the Seville Faculty of Fine Arts (Seville, 2014), and *Creamos intercambios* at Fundación Tres Culturas del Mediterráneo (Seville, 2013). He has also received several grants, including the *Beca de Paisaje* awarded by Fundación Rodríguez-Acosta in Granada (2014), the *Beca Sevilla es Talento* from the Institute of Culture and Arts of Seville (2014), and the *Beca Creamos Intercambios* from the Seville-based Fundación Tres Culturas del Mediterráneo (2013).





ISBN 978-84-9959-203-9



9 788499 592039