



### **Marina Abramović**

*Holding Emptiness (II)*, 2012

De la serie *With Eyes Closed I See Happiness*

En *Holding Emptiness (II)*, Marina Abramović sitúa la fotografía en un umbral expandido donde deja de operar como superficie de inscripción de lo visible para convertirse en un dispositivo de condensación de experiencia. Lejos de toda lógica representacional, la imagen se articula en torno a un gesto mínimo —sostener aquello que no tiene forma— que activa una tensión entre presencia y ausencia, entre lo que se muestra y lo que permanece radicalmente inaccesible a la mirada.

La obra prolonga las preocupaciones centrales de la artista en torno al cuerpo como lugar de tránsito energético y perceptivo, trasladando al campo fotográfico la dimensión duracional y meditativa propia de la performance. En este sentido, la imagen no documenta una acción previa, sino que funciona como extensión conceptual de una práctica que entiende el acto de percibir como una forma de producción de realidad. El vacío, lejos de constituirse como carencia, se afirma aquí como espacio activo, como materia sensible que puede ser sostenida, habitada e incluso compartida.

Abramović propone así una inversión radical del régimen visual contemporáneo: en lugar de saturar la imagen, la vacía; en lugar de ofrecer contenido, convoca una experiencia. El cierre de los ojos —implícito en la serie— desplaza la autoridad de la visión hacia otros registros de conciencia, sugiriendo que la verdadera imagen no se agota en lo óptico, sino que emerge en la intersección entre cuerpo, mente y percepción expandida.

En el contexto de la fotografía contemporánea, *Holding Emptiness (II)* afirma que el medio puede operar como un espacio de interioridad y no solo de exterioridad, como un campo donde lo invisible adquiere estatuto de forma. La obra no representa el mundo: lo suspende, lo ralentiza y lo reconfigura como experiencia perceptiva, invitando al espectador a confrontar no lo que ve, sino aquello que, en el acto de mirar, permanece inevitablemente fuera de campo.



### **Tacita Dean**

*In Pursuit of Transparency (diptych), 2014*

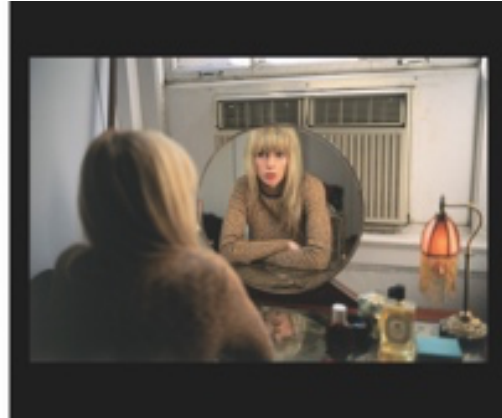
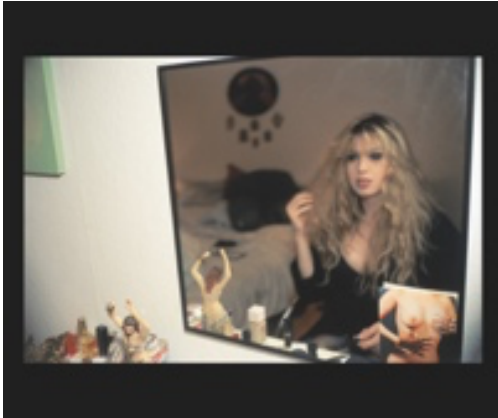
En *In Pursuit of Transparency (diptych)*, Tacita Dean problematiza una de las aspiraciones históricas más persistentes de la imagen fotográfica: la ilusión de transparencia como acceso directo a lo real. Lejos de asumir la fotografía como un medio neutro o transparente, la artista descompone esta promesa para revelar la densidad material, temporal y técnica que subyace a toda imagen.

El formato de díptico introduce una lógica de desdoblamiento que impide cualquier lectura unívoca, situando al espectador ante una imagen que se resiste a estabilizarse. Esta duplicidad no actúa como mera repetición, sino como un desplazamiento sutil que evidencia las fisuras en la percepción y en la construcción de sentido. La transparencia, en este contexto, deja de ser una cualidad inherente a la imagen para convertirse en una búsqueda siempre incompleta, mediada por procesos, soportes y decisiones formales.

Dean, cuya práctica ha insistido en la materialidad de los medios analógicos en una era dominada por lo digital, sitúa aquí la atención en la superficie misma de la imagen: sus veladuras, sus opacidades, sus accidentes. La fotografía se afirma así no como ventana, sino como objeto, como estrato donde se inscriben tanto el tiempo como las condiciones de su propia producción. La supuesta inmediatez de lo fotográfico se diluye en favor de una experiencia más lenta, en la que mirar implica reconocer la resistencia de la imagen a ser plenamente atravesada.

En este sentido, la obra tensiona el deseo de ver con la imposibilidad de acceder completamente a aquello que se presenta. La transparencia se revela como una construcción cultural más que como una propiedad técnica, y la imagen como un espacio de negociación entre visibilidad y ocultamiento.

En el marco de la fotografía contemporánea, *In Pursuit of Transparency* afirma que toda imagen es, en última instancia, opaca: un campo donde lo visible está siempre atravesado por lo que se sustrae. Dean no ofrece claridad, sino conciencia de los límites de la visión, invitando al espectador a habitar esa zona intermedia donde mirar es también enfrentarse a lo que no puede ser del todo revelado.



## Nan Goldin

*Joey in My Mirror, 2002*

(*Joey in My Mirror, Berlin 1992; Joey in My Vanity Mirror, NYC 1999*)

En *Joey in My Mirror*, Nan Goldin desplaza la fotografía hacia el terreno de la intimidad radical, donde la imagen deja de ser un acto de observación distanciada para convertirse en un espacio de relación, complicidad y construcción afectiva. A través de la reiteración del motivo —el cuerpo de Joey reflejado en el espejo en distintos tiempos y contextos— la obra se articula como una constelación de instantes que desestabilizan la noción de identidad fija y revelan su carácter performativo, mutable y profundamente situado.

El uso del espejo introduce una doble mediación que complejiza la estructura de la mirada: lo que vemos no es solo el cuerpo fotografiado, sino su reflejo, filtrado por la presencia implícita de la artista. Esta operación subvierte la idea de transparencia fotográfica, evidenciando que toda imagen es el resultado de una relación —entre quien mira, quien es mirado y el dispositivo que los vincula. En este sentido, el espejo no actúa únicamente como recurso formal, sino como metáfora de la construcción del yo en diálogo con otros.

Goldin, cuya práctica ha estado marcada por la documentación de comunidades íntimas y marginales, transforma aquí la fotografía en un archivo emocional donde el paso del tiempo se inscribe en los cuerpos, los gestos y los espacios. Las variaciones entre Berlín y Nueva York, entre 1992 y 1999, no funcionan como simples coordenadas geográficas o cronológicas, sino como capas de experiencia que dan cuenta de la fragilidad, la resistencia y la transformación de la identidad.

Lejos de cualquier idealización, la imagen se presenta con una crudeza afectiva que rehúye la distancia estética. La cercanía no es solo física, sino ética: Goldin fotografía desde dentro, implicándose en aquello que muestra. Esta implicación desactiva la jerarquía tradicional entre sujeto y objeto, proponiendo una práctica en la que la cámara no captura, sino que participa.

En el contexto de la fotografía contemporánea, *Joey in My Mirror* afirma que la imagen puede ser un espacio de memoria encarnada, donde lo personal adquiere dimensión política. La obra no solo registra una presencia, sino que construye un relato de identidad en tránsito, invitando al espectador a confrontar la inestabilidad del yo y a reconocer la fotografía como un lugar donde la vida, en su vulnerabilidad y complejidad, se hace visible sin mediaciones idealizantes.



### William Kentridge

*Studio Life: Third Angle Projection / Studio Life: Exercise 2, 2021*

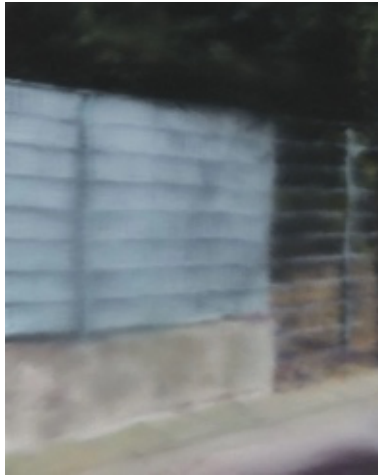
En *Studio Life: Third Angle Projection / Studio Life: Exercise 2*, William Kentridge desplaza la fotografía hacia un territorio expandido donde la imagen se configura como un campo de pensamiento en proceso más que como un resultado cerrado. Inscrita en su investigación sostenida sobre el dibujo, la animación y la puesta en escena, la obra propone el estudio como un espacio activo de producción de sentido: un lugar donde ver, hacer y pensar se entrelazan de manera inseparable.

La noción de “tercer ángulo” introduce una fractura en la lógica perspectival tradicional, desestabilizando la idea de un punto de vista único y coherente. En su lugar, Kentridge articula una visualidad fragmentada, en constante desplazamiento, que obliga al espectador a reconsiderar su posición frente a la imagen. La fotografía, lejos de fijar una realidad, se convierte aquí en un dispositivo que revela la inestabilidad de toda representación.

A través de estrategias que remiten al montaje, la repetición y la variación, la obra insiste en la temporalidad como elemento constitutivo de la imagen. Cada “ejercicio” no es una iteración secundaria, sino una instancia autónoma de exploración, donde el error, la corrección y la transformación adquieren valor productivo. En este sentido, la imagen no oculta su proceso de construcción, sino que lo expone, haciendo visible el pensamiento en acto.

El estudio —tradicionalmente entendido como espacio privado del artista— se convierte aquí en escenario y materia de la obra. Esta autorreferencialidad no busca afirmar una identidad autoral, sino descomponerla: el artista aparece como operador entre múltiples sistemas de signos, imágenes y gestos. La fotografía, en este contexto, deja de ser un medio de registro para funcionar como un nodo dentro de una red más amplia de prácticas intermediales.

En el marco de la fotografía contemporánea, *Studio Life* afirma que la imagen no es un objeto estable, sino un evento: algo que ocurre en el cruce entre disciplinas, tiempos y modos de producción. Kentridge propone una fotografía que piensa, que ensaya, que duda, situando al espectador no ante una imagen concluida, sino ante un proceso abierto que exige ser recorrido más que simplemente observado.



**Gerhard Richter**

*Fence, 2015*

Diasec-mounted chromogenic print on aluminium

En *Fence*, Gerhard Richter insiste en una de las tensiones fundamentales de su práctica: la inestabilidad de la imagen entre figuración y abstracción, entre reconocimiento y disolución. La cerca — motivo aparentemente simple y cotidiano— se convierte aquí en un umbral visual y conceptual que interroga las condiciones mismas de la visibilidad. Más que representar un límite físico, la imagen encarna un sistema de separación que opera tanto en el espacio como en la percepción.

La superficie fotográfica, montada con precisión técnica sobre aluminio mediante Diasec, intensifica esta ambigüedad al dotar a la imagen de una nitidez casi clínica que, paradójicamente, no conduce a la claridad, sino a una mayor indeterminación. Las líneas de la cerca, repetitivas y rítmicas, funcionan como una trama que interfiere en la lectura, generando una vibración óptica que obstaculiza la posibilidad de una mirada transparente. Lo que debería permitir ver —la estructura abierta de la cerca— se convierte en aquello que impide una visión plena.

Richter, cuya obra ha oscilado constantemente entre la pintura y la fotografía, activa aquí un espacio intermedio donde ambos lenguajes se contaminan. La imagen fotográfica adquiere cualidades pictóricas en su tratamiento de la superficie y la percepción, mientras que la aparente objetividad del motivo se ve socavada por una estrategia visual que desestabiliza cualquier certeza interpretativa. La fotografía no se presenta como evidencia, sino como problema.

En este sentido, *Fence* puede leerse como una reflexión sobre los límites —no solo físicos, sino también epistemológicos— que estructuran nuestra relación con las imágenes. Ver se convierte en un acto mediado, atravesado por barreras que no siempre son visibles de inmediato. La cerca no solo delimita un espacio exterior, sino que señala las fronteras internas de la mirada.

En el contexto de la fotografía contemporánea, la obra afirma que toda imagen contiene su propia resistencia: un punto en el que la visibilidad se interrumpe y el significado se vuelve inestable. Richter no ofrece acceso, sino fricción; no propone una lectura, sino una experiencia en la que mirar implica enfrentarse a los límites mismos de lo que puede ser visto.



**Gerhard Richter**

*Landschaft mit Wolke, 1969–2025*

5-farbiger Druck im Hybrid-Verfahren auf 260g Rives-Bütten

En *Landschaft mit Wolke (1969–2025)*, Gerhard Richter reactiva uno de los géneros más cargados de historia de la tradición visual occidental —el paisaje— para someterlo a un proceso de desplazamiento temporal y técnico que desestabiliza cualquier lectura nostálgica o idealizada. La obra, extendida entre una fecha de origen y una de reactivación contemporánea, no se presenta como una imagen fija, sino como un campo de traducciones sucesivas donde la fotografía, la pintura y la reproducción técnica se entrecruzan.

La nube, motivo central y a la vez evanescente, funciona como metáfora de la inestabilidad de la imagen: una forma en constante transformación que resiste ser fijada y que, sin embargo, ha sido históricamente codificada como signo de lo sublime. Richter tensiona esta tradición al someterla a un régimen de producción híbrido que enfatiza la mediación técnica, desplazando la experiencia directa del paisaje hacia una imagen que es siempre ya segunda, derivada, reproducida.

El uso de un procedimiento de impresión contemporáneo sobre papel de alta calidad no busca restaurar una supuesta autenticidad, sino evidenciar las capas de interpretación que constituyen la imagen. La materialidad del soporte —su textura, su densidad— entra en fricción con la inmaterialidad del motivo representado, generando un espacio donde lo tangible y lo fugitivo coexisten sin resolverse. La imagen no captura un instante natural, sino que construye un tiempo complejo, acumulativo, donde pasado y presente se superponen.

A lo largo de su práctica, Richter ha cuestionado de manera sistemática la capacidad de la imagen para ofrecer verdad o certeza. En esta obra, esa duda se desplaza hacia el propio estatuto histórico de las imágenes: ¿qué significa volver a una imagen de 1969 en 2025? ¿Se trata de una recuperación, una repetición o una transformación? La obra no responde, sino que mantiene abiertas estas preguntas, situando al espectador en un espacio de incertidumbre productiva.

En el contexto de la fotografía contemporánea, *Landschaft mit Wolke* afirma que toda imagen es, en última instancia, un proceso en devenir, atravesado por tecnologías, memorias y decisiones que la reconfiguran constantemente. El paisaje deja de ser un lugar para convertirse en una construcción, y la fotografía en un medio que no preserva el mundo, sino que lo reescribe incesantemente a través del tiempo.



**Gerhard Richter**

*Küchenstuhl, 1965–2025*

5-farbiger Druck im Hybrid-Verfahren auf 260g Rives-Bütten

En *Küchenstuhl (1965–2025)*, Gerhard Richter retoma un motivo cotidiano —una silla de cocina— para someterlo a un proceso de reinscripción temporal y técnica que desactiva cualquier lectura inmediata de familiaridad. Lejos de presentarse como un objeto doméstico reconocible, la imagen se configura como un campo de mediaciones donde la memoria, la reproducción y la historia de la imagen se entrelazan.

La elección de un objeto banal no es inocente: Richter ha recurrido de manera recurrente a imágenes encontradas o aparentemente insignificantes para cuestionar la jerarquía de lo representable. En este caso, la silla funciona como un vestigio, una huella de lo cotidiano que, al ser desplazada de su contexto original y reactivada décadas después, pierde su función utilitaria para adquirir una dimensión espectral. No vemos una silla, sino la persistencia de su imagen a través del tiempo.

El arco temporal que une 1965 y 2025 introduce una discontinuidad que impide entender la obra como documento. Más bien, se trata de una imagen que ha sido sometida a procesos de traducción: de lo fotográfico a lo impreso, de lo analógico a lo contemporáneo, de lo inmediato a lo reconstruido. El procedimiento híbrido de impresión no oculta estas transformaciones, sino que las intensifica, haciendo visible que toda imagen es el resultado de múltiples decisiones técnicas y conceptuales.

En este sentido, la obra se sitúa en el núcleo de la investigación de Richter sobre la relación entre fotografía y pintura. La imagen conserva una apariencia de objetividad, pero su tratamiento introduce una distancia que la acerca a lo pictórico: la superficie se vuelve un espacio de interpretación más que de registro. La nitidez no garantiza verdad, y la familiaridad del motivo no asegura su legibilidad.

*Küchenstuhl* plantea así una reflexión sobre la memoria visual y su fragilidad. ¿Qué permanece de una imagen cuando es reactivada décadas después? ¿Qué se pierde, qué se transforma, qué se inventa en ese proceso? La obra no busca responder a estas preguntas, sino sostenerlas, evidenciando que la imagen no fija el pasado, sino que lo reconfigura continuamente desde el presente.

En el contexto de la fotografía contemporánea, esta pieza afirma que incluso los motivos más ordinarios pueden convertirse en lugares de complejidad crítica. La fotografía deja de ser un medio de captura para convertirse en un espacio de reconstrucción, donde lo cotidiano se revela como una construcción inestable, atravesada por el tiempo, la técnica y la mirada



**Thomas Ruff**

*h.i.k. 02, 2000*

Copia en color montada con Diasec Face

En *h.i.k. 02*, Thomas Ruff lleva la fotografía a un límite en el que la imagen deja de ser un registro del mundo para convertirse en una construcción mediada por sistemas tecnológicos de visión. Procedente de imágenes de origen militar y tratadas digitalmente, la obra desactiva la noción de autoría directa y desplaza la práctica fotográfica hacia un territorio donde ver implica necesariamente interpretar dispositivos, códigos y filtros.

La estética característica de la imagen —marcada por su baja definición, su paleta restringida y su textura pixelada— no es un defecto, sino una condición estructural que evidencia la distancia entre la realidad y su representación técnica. Ruff no busca mejorar la calidad de la imagen, sino exponer sus limitaciones, haciendo visible que toda visualidad contemporánea está atravesada por procesos de compresión, traducción y reconstrucción digital.

El montaje con Diasec intensifica esta tensión al presentar la imagen con una superficie pulida, casi impecable, que contrasta con su contenido visual degradado. Esta fricción entre soporte y representación subraya una de las paradojas centrales de la obra: cuanto más sofisticado es el dispositivo de presentación, más evidente se vuelve la precariedad de la imagen que sostiene.

En este trabajo, la fotografía se aleja definitivamente de cualquier aspiración documental para situarse en el ámbito de la imagen operativa: aquella que no está hecha para ser contemplada, sino para cumplir una función dentro de sistemas de control, vigilancia o análisis. Al recontextualizar este tipo de imágenes en el espacio artístico, Ruff las despoja de su función original y las somete a una nueva lectura, donde lo que está en juego no es lo que muestran, sino cómo lo muestran.

En el contexto de la fotografía contemporánea, *h.i.k. 02* afirma que la imagen ya no pertenece exclusivamente al ámbito humano de la percepción, sino que circula dentro de redes tecnológicas que la producen, procesan y distribuyen. Ruff no representa el mundo: representa las condiciones bajo las cuales el mundo se vuelve visible hoy, invitando al espectador a confrontar una mirada mediada, fragmentaria y profundamente condicionada por la tecnología.



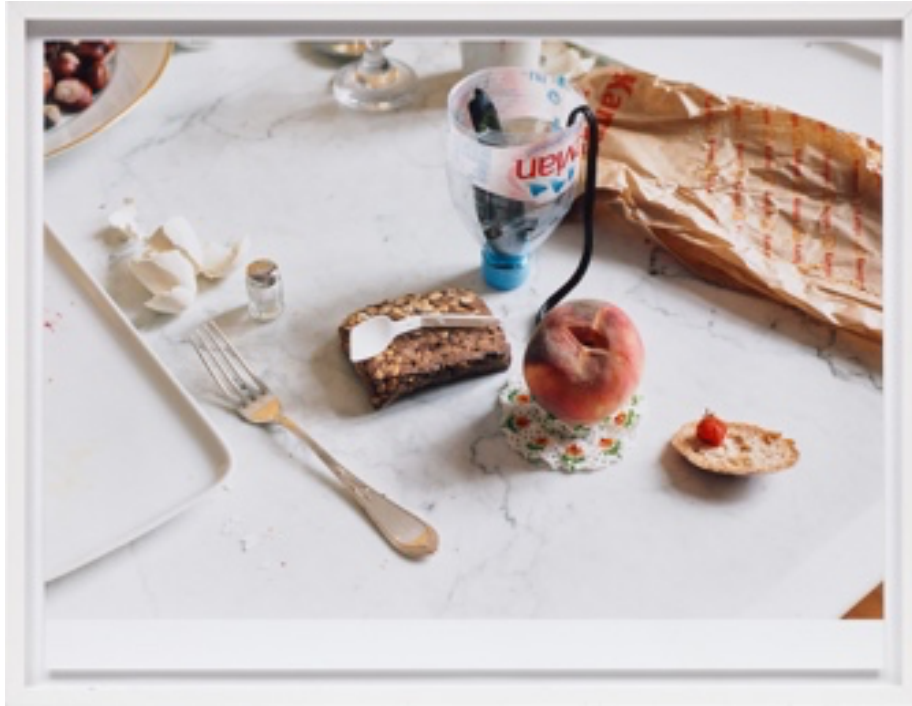
**Wolfgang Tillmans**  
*Ushuaia Lupine (a), 2010*

En *Ushuaia Lupine (a)*, Wolfgang Tillmans traslada la fotografía a un terreno donde la observación científica y la percepción poética coexisten, desafiando la separación entre naturaleza y representación. La imagen de la flor silvestre —capturada en la región austral de Ushuaia— no se limita a documentar un motivo botánico: cada detalle, cada textura y cada matiz cromático revela la atención sostenida del artista hacia la forma, la luz y la temporalidad de lo natural.

La obra resalta la tensión entre objetividad y subjetividad: aunque la fotografía parece inmediata, el encuadre, la elección del color y la disposición de la planta en el plano inscriben decisiones estéticas que subrayan que toda representación es también construcción. Tillmans, reconocido por su capacidad para transformar lo cotidiano en experiencia visual intensa, propone aquí una forma de mirar que conjuga registro científico, emoción y contemplación poética, situando al espectador en un espacio donde lo bello y lo efímero adquieren igual peso.

El título mismo, que alude a un lugar específico y a un detalle botánico concreto, vincula la obra a la geografía y la temporalidad, mientras que la delicadeza de la imagen revela la fotografía como medio capaz de capturar tanto la fragilidad de la naturaleza como la persistencia de la percepción humana. La planta se convierte así en un punto de encuentro entre lo visible y lo sentido, entre la forma física y su resonancia afectiva.

En el contexto de la fotografía contemporánea, *Ushuaia Lupine (a)* afirma que la imagen no solo documenta, sino que también genera experiencia y reflexión. Tillmans convierte lo microscópico y lo cotidiano en un motivo de contemplación, recordando que la fotografía puede ser a la vez objetiva y profundamente subjetiva, científica y poética, concreta y abierta a la interpretación. La obra invita a detenerse y a percibir lo aparentemente trivial como un evento visual cargado de significado.



**Wolfgang Tillmans**  
*Eneckenstilleben, 2024*

En *Eneckenstilleben*, Wolfgang Tillmans retoma la tradición del bodegón para desplegarla en clave contemporánea, transformando la fotografía en un espacio donde la materialidad de los objetos y la sutileza de la luz construyen significados que trascienden la mera representación. Los elementos seleccionados por el artista — dispuestos con precisión y al mismo tiempo con una sensación de espontaneidad — crean un equilibrio entre lo cotidiano y lo poético, entre la objetividad de lo capturado y la subjetividad de la percepción.

La obra enfatiza la temporalidad de lo observado: los objetos, inmóviles en la superficie fotográfica, adquieren una presencia que oscila entre la inmediatez y la contemplación prolongada. Tillmans, a través de la delicadeza de su encuadre y la vibración cromática de la imagen, subraya que la fotografía no solo registra, sino que reconfigura el espacio y la relación del espectador con los elementos que observa. Cada detalle se convierte en un signo abierto a interpretación, una invitación a experimentar la mirada como un acto activo y sensorial.

El título, *Eneckenstilleben*, sugiere una proximidad a lo íntimo y lo doméstico, recordando que lo monumental también puede surgir de lo pequeño y lo cotidiano. La obra establece un diálogo con la tradición pictórica del bodegón, pero lo hace desde la sensibilidad contemporánea de la fotografía, donde la superficie, la textura y la luz son tan importantes como el contenido mismo.

En el contexto de la fotografía contemporánea, *Eneckenstilleben* reafirma la capacidad del medio para crear espacios de contemplación, donde lo familiar se vuelve excepcional y lo observado se convierte en un territorio de experiencia estética. Tillmans demuestra que la fotografía puede ser a la vez testigo, memoria y creación poética, uniendo lo físico con lo perceptivo en una forma que invita a la inmersión y al descubrimiento pausado.



**Wolfgang Tillmans**  
*Wohnung Köln, 1998*

En *Wohnung Köln*, Wolfgang Tillmans convierte un espacio doméstico en un laboratorio de percepción, donde la fotografía funciona como instrumento para revelar tanto la estructura física como la carga afectiva de la vida cotidiana. La imagen del apartamento en Colonia no se limita a documentar un lugar: captura la intimidad de un entorno habitado, las huellas del tiempo y la disposición de los objetos que, en su aparente trivialidad, constituyen la trama de la existencia humana.

Tillmans desplaza la fotografía de la simple observación al acto de empatía: mirar la imagen implica reconocer la presencia de cuerpos ausentes, la historia de la vida que se desarrolla dentro de esos muros y la temporalidad de lo doméstico. La luz, el encuadre y la composición se combinan para transformar lo familiar en un espacio que exige atención y contemplación, donde cada detalle contribuye a un relato tácito sobre la vida, el orden y el desorden.

La obra dialoga con la tradición de la fotografía de interiores, pero lo hace desde una sensibilidad contemporánea que privilegia la experiencia perceptiva sobre la documentación objetiva. La vivienda no es escenario de un evento específico, sino espacio de resonancia: lo que importa es cómo la mirada del espectador interactúa con la configuración de la imagen y cómo lo cotidiano se vuelve extraordinario bajo la lente de Tillmans.

En el contexto de la fotografía contemporánea, *Wohnung Köln* reafirma que la imagen puede capturar no solo la forma, sino también la presencia ausente, la memoria de un lugar y la relación íntima entre espacio y vida. Tillmans demuestra que la fotografía no se limita a representar: construye mundos, invita a detenerse y permite que lo cotidiano se vuelva poéticamente significativo.



## VALIE EXPORT

*Fingerspiel mit zwei Bäumen und zwei roten Linien – mit Berührung gleichzeitig offen, 2024*

En *Fingerspiel mit zwei Bäumen und zwei roten Linien – mit Berührung gleichzeitig offen*, VALIE EXPORT lleva la fotografía y el video contemporáneo hacia un espacio donde lo performativo, lo conceptual y lo corporal se entrelazan. La obra articula una tensión entre lo simbólico y lo sensorial: los dos árboles, las líneas rojas y el gesto de la “berührung” (el toque) no solo configuran la composición visual, sino que activan un campo de interacción entre materia, cuerpo y percepción del espectador.

La presencia de elementos geométricos y naturales en el encuadre crea un equilibrio dinámico entre control y contingencia, entre estructura y fluidez. La obra no se limita a mostrar, sino que genera un espacio de relación donde la mirada se convierte en un acto performativo: ver implica ser implicado, percibir la acción y registrar simultáneamente su potencial simbólico y físico. VALIE EXPORT cuestiona así la idea de la imagen como objeto pasivo y la transforma en un dispositivo activo de experiencia.

El título de la obra subraya esta simultaneidad de opuestos: apertura y contacto, corporalidad y abstracción, presencia y distancia. Cada gesto y cada línea no solo señalan, sino que establecen relaciones que permiten que la fotografía funcione como un espacio híbrido, en el que la interacción, la interpretación y la sensibilidad del espectador son componentes inseparables de la obra.

En el contexto de la fotografía contemporánea, *Fingerspiel mit zwei Bäumen...* confirma que la imagen puede operar más allá del registro documental: es un campo donde la acción, la materia y el concepto se encuentran, invitando al espectador a experimentar la fotografía como práctica relacional, performativa y profundamente corporal. La obra de VALIE EXPORT demuestra que la imagen puede ser simultáneamente abierta y provocadora, intelectual y sensorial, estimulando una percepción activa y participativa del arte contemporáneo.