



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

“FIGURAR / DESFIGURAR.

DESAPARICIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

APARICIÓN DE LA IMAGEN LITERARIA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

CYNTHIA GRANDINI OCHOA

DIRECTORA DE TESIS

LAURA GONZÁLEZ FLORES

MÉXICO D.F., ENERO 2012





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la **Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM** por la *Beca para Estudios de Posgrado* misma que me permitió dedicar tiempo completo a los estudios de Maestría; y por la beca del *Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes* para la realización de una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid durante el último semestre de la maestría.

Al **sínodo de esta tesis** por la lectura del borrador y los comentarios recibidos para su corrección.

Especialmente a mi tutora la **Dra. Laura González** por aceptar dirigirla y acompañar generosamente este proceso con su conocimiento, experiencia, lucidez y energía, e igualmente por el apoyo en todo lo relacionado con la estancia de investigación en Madrid.

También agradezco enormemente a la **Dra. Elia Espinosa** por las interesantísimas e invaluables conversaciones que tuvimos, en las cuales me compartió tanto de sus ideas, reflexiones y entusiasmo.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Dedico esta tesis a mis hermanos, mi hija y mis amigos, por toda su calidez y solidaridad inigualables, así como por su amor incondicional en los mejores y peores momentos.

También a todos los que ya no están cerca, porque toda presencia es irremplazable.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Sobre la elección del tema y del enfoque	9
Sobre el contenido de los capítulos	11

1. PALABRA E IMAGEN

1.1 Primera fisura. Relación palabra/realidad e imagen/realidad.....	15
1.2 Segunda fisura. Relación imagen / texto	19
1.3 El difícil lugar de en medio. Imagen y/o palabra.....	22
1.4 La crítica como encrucijada común. Algo de historia	26
1.5 Medios mixtos. La inevitable imbricación de imagen-texto	35
1.6 Una bisagra. Écfrasis / Diferencia	37

2. AFUERA DE LA IMAGEN Y DE LA PALABRA. ESTRATEGIAS 'LEVES'

2.1 El pensamiento débil / Lo <i>inframine</i> (infrave) / La anomia	41
2.2 Silencio / Vacío / Ausencia	46
2.3 El arte como lazo	48

3. LA FOTOGRAFÍA ANTE LA LITERATURA

3.1 El programa de la fotografía	57
3.2 Fotografía e introyección de la realidad	59
3.3 El borramiento y lo fantasmal en la imagen	61

4. LOS FOTÓGRAFOS CONTRA EL PROGRAMA DE LA CÁMARA

4.1 La falta transferida a la imagen. Josef Sudek e Ignasi Aballí	66
4.2 Fuera de foco. Francesca Woodman y Bill Jacobson	75
4.3 Una imagen sin soporte. Alain Fleischer	84
4.4 Capa sobre capa. Rosángela Rennó y Wojciech Prazmowski	88
4.5 Los ojos en la imagen. Annette Messager e Ignasi Aballí	98
4.6 Violentar el soporte. Vladimír Židlický y Tibor Hajas	104

CONCLUSIONES

115

BIBLIOGRAFÍA

Catálogos	119
Libros	121
Conferencias, Recursos electrónicos y Audiovisuales.....	126

ÍNDICE DE IMÁGENES

129

INTRODUCCIÓN

Sobre la elección del tema y del enfoque

Como sabemos, buena parte de los textos teóricos sobre fotografía que se han vuelto referencias relevantes o canónicas, por decirlo de algún modo (sobre todo aquellos que están traducidos al español y son citados con mayor frecuencia) fueron escritos por personas que en su mayoría no se dedicaban a la fotografía. El panorama de las disciplinas que han alimentado la teoría de la fotografía es múltiple, lo cual en cierta medida responde a la naturaleza del medio fotográfico que, tal como dice Victor Burgin, “no pertenece a ningún espacio cultural único [y] se dirige al espectador no como simple espectador de arte, sino como un espectador de publicidad, información, documentales y cine”¹.

En los inicios de este trabajo, la tentación —que casi llamaría ataque de delirio enciclopédico— era elaborar una suerte de genealogía de las fuentes teóricas y críticas de las que hemos abrevado quienes nos dedicamos a la producción fotográfica, lo cual implicaba pasar por las voces de diversos autores que van de la historia del arte a la semiótica² (y las ciencias del lenguaje en general), de la filosofía, a la sociología, sin olvidar el psicoanálisis y los *Cultural Studies*. Naturalmente, ante este vasto panorama de disciplinas y enfoques, tal genealogía —por somera que intentase hacerla— me resultaba inabarcable, de modo que había que elegir sólo una de las ramas y me decidí por el vínculo y tensión entre lenguaje y fotografía.

Había tres razones para esta elección, la primera era el hecho de que de los dos modelos más atendidos por la teoría, uno es aquel que analiza la fotografía como huella o como índice, es decir un modelo basado en el lenguaje³;

¹ Victor Burgin. Introducción del libro: *Ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

² “Solía denominarse ‘semiología’ a nuestra ciencia en los ámbitos europeos y del estructuralismo; en cambio, ‘semiótica’ era usado por los pragmatistas y analíticos; pero, a partir de un congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, en 1969, se acordó usar el nombre ‘semiótica’, con fines de unificación”, en: Mauricio Beuchot, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 161.

³ Según Joan Fontcuberta, el otro modelo sería el de la fotografía como muerte, al cual yo llamaría más bien como memoria o como temporalidad, en: Joan Fontcuberta (ed.) (2003), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 8-9.

la segunda razón venía de la profusión y diversidad de fuentes en las que uno u otro autor establecía cierto símil entre lenguaje y arte (lenguaje-arte, literatura-arte, lenguaje-fotografía, literatura-fotografía); la tercera razón —más personal— era la gran cantidad de textos literarios que venía coleccionando desde hacía varios años en los que se reunían referencias más o menos directas a la fotografía.

Para ir cercando el tema comencé por darme a la tarea de responder unas preguntas muy generales: ¿Desde dónde se extiende la convención de referirse a la fotografía con términos propios de lo literario? ¿Cómo llegó a establecerse el frecuente paralelo con la literatura o el lenguaje escrito? Lo primero que estaba claro era que existía una fascinación compartida entre fotografía y literatura, un diálogo de constante ida y vuelta en el que se había venido jugando —sin distinguirse entre sí— la realidad, el deseo, el amor, y a la par una intención persistente de representación, así como de darle la vuelta tanto al mecanismo literario como al fotográfico, de explorar el límite entre ambos, muchas veces intentando cruzarlo. De estas premisas arrancó el proyecto original.

Hemos mencionado la palabra *representación*, y ahora que apenas comenzamos este trabajo debemos abrir un paréntesis para decir qué entendemos por esto. Es importante precisarlo de una vez ya que usaremos esta palabra indistintamente para las imágenes y para los textos, y en ningún caso queremos adjudicarle un parecido con lo que refiere. Acerca de cómo entender una representación sin parecido Nelson Goodman hace puntualizaciones bastante claras, mismas que son de suma relevancia para nosotros porque de todas las cualidades de la fotografía no es la de su parecido con la realidad la que más nos interesa. Según Goodman, la idea más ingenua de representación es la de que ‘A representa B si, y sólo si, A se asemeja notablemente a B’:

[puesto que] ninguno de los automóviles de una cadena de montaje es un cuadro de uno cualquiera de los demás [y] una pintura del castillo de Marlborough realizada por Constable se parece mucho más a otra pintura cualquiera que al castillo, y no obstante es el castillo lo que aquella representa, no a otro cuadro (...) un cuadro para que represente a un objeto, tiene que ser símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él (...) un cuadro que represente a un objeto —así como un pasaje que lo describa— se refiere a él; más concretamente lo denota [podemos concluir que] la denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza.⁴

Cierro el paréntesis y continúo explicando cómo fui desarrollando el espacio de trabajo que constituye esta tesis. Al decidir que deseaba hablar sobre fotografía y literatura, todavía estaba pendiente decidir el modo en el que abordaría dicha relación, para lo cual pasé por muchas metodologías, clasificaciones y categorizaciones (estudio comparativo, diagnóstico de un «espíritu de época», historización de los problemas de las disciplinas, análisis formales). Al final, —tras a la lectura de William J. Thomas Mitchell, Victor Stoichita, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, y Gianni Vattimo, entre otros que se irán citando— escogí apostar más por un

⁴ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 21-23.

trabajo donde se tomen en cuenta las relaciones estructurales, los dispositivos (como los llaman algunos autores) y los procedimientos de producción y —en menor medida— los motivos representados⁵, aunque también por momentos me ha parecido productivo estudiar unas piezas en relación a otras resaltando las analogías que se reconocen a partir de esos motivos compartidos.

Sobre el contenido de los capítulos

Del complejo entramado de relaciones entre fotografía y literatura surgen varios asuntos fuertemente entrelazados que será necesario ir desmenuzando. Partiremos por un lado de que la fotografía, como considera Paul Hanson, es el tropo metafórico que identifica el siglo XX por lo cual nos resulta importante estudiarla no ya (o no sólo) como técnica o disciplina artística, sino como modo de pensar la realidad del siglo⁶ —o de introyectarla como diría Serge Tisseron. Por otro lado trataremos de mostrar que ese modo fotográfico de pensar se extendió a otras artes, entre ellas a la literatura. De esa contaminación —así como del cambio de paradigma que esto supuso— vamos hablar en los primeros apartados donde plantearemos muchas de estas imbricaciones en relación con la crítica de la fotografía hecha por los escritores (cómo se comenzó a hacer y por quiénes).

Tras esto tendremos una serie de apartados menos históricos y un tanto más teóricos en los que observaremos el lenguaje y la imagen desde su calidad de representaciones del mundo, lo cual implicará tocar las relaciones palabra/realidad, imagen/realidad, palabra/imagen. Esto a su vez se conectará con el vínculo entre lenguaje y artes visuales como disciplinas artísticas (interartisticidad, arte y literatura, *ut pictura poesis*, *écfrasis*). Si bien en apariencia esto se nos presenta como demasiado general —considerando el tema central del trabajo— ocupará de lleno la primera parte del mismo pues es el soporte histórico y teórico del resto, su explicación, y su condición previa, por lo cual no podemos obviarlos.

Hacia la segunda parte tenemos dos grandes secciones: una relativa a cambios en el pensamiento de lo contemporáneo, y otra que tocará los temas específicos que responden a tales cambios. Aunque el argumento del ‘espíritu de los tiempos’ no explica del todo las relaciones entre piezas y artistas, y es bien sabido que hay un sinnúmero de elementos anacrónicos que intervienen en la formación de una obra, vamos a tratar de señalar

⁵ A grandes rasgos, siguiendo a Mitchell, diremos que entendemos **Forma** como colores, líneas, texturas, planos y volúmenes; como **Motivo** aquellos patrones formales que identificamos como objetos convencionales nombrables: sombrero, flor, hombre, etc., la **Imagen** sería el significado primario de ese objeto, contenido intrínseco, y el **Símbolo** sería el lugar que ese objeto ocupa como ‘síntomático’ de una filosofía o bagaje cultural específico, valores. William J. Thomas Mitchell (1994), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, traducción de Yaiza Hernández Velázquez (*Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*), Madrid, Akal-Estudios Visuales, 2009, pp. 31-32.

⁶ Paul Hanson, *Literary Modernism and Photography*, Westport Connecticut, Praeger, 2002, p. xiv.

el modo en que un momento de la historia (largo a decir verdad) y sus nuevas concepciones han dado por resultado un cierto tipo de obras con afinidades más que casuales y rasgos en común.

Una vez allanado este terreno hablaremos de esos temas recurrentes —que cruzan tanto los relatos literarios como los trabajos de fotógrafos— y cómo han sido tratados en algunos casos de modo similar, con lo cual elaboraremos una suerte de encuentro de argumentos usando casos concretos de piezas. Los temas a los que aludimos son: la ausencia, la muerte, el vacío y el silencio, todo ello tanto en su condición de existencia como en la necesidad de los artistas de hacerles frente; también están incluidas aquí ciertas estrategias de producción de la obra como el borramiento, la tachadura, y la desaparición de la imagen, la superposición de capas, el trabajo con lo efímero, con la duración, con el tiempo y con la idea de lo fantasmal.

Si he optado por aquellos artistas entre los que encuentro constantes temáticas, es porque a la par de intuir procedimientos afines intuyo preocupaciones comunes en torno a lo que no es el arte sino la vida, lo cual en primera instancia no representa un problema salvo porque los cruces son mayores: por un lado entre fotografía y literatura y por otro entre éstas dos y ciertos aspectos sociales, históricos, sensibles, o subjetivos.

En este punto es importante decir que las piezas seleccionadas no son piezas híbridas, donde texto e imagen actúen de modo simultáneo, esto es, que no se trata ni de fotografías con textos, poesías visuales, *comics* o fotonovelas, ni de trabajos multimedia, sino de obras centradas en la naturaleza de su propio medio. No trataré la fotografía en su relación general con el texto, o el lenguaje, por ello no están presentes ninguno de los artistas conceptuales que usan las palabras en sus obras (fotografías) puesto que la relación que intento trabajar es la relación entre estrategias: la fotográfica y la literaria, y no la relación con el texto (la tipografía) en su aspecto formal ni en tanto mensaje político.

Sobre los fotógrafos diremos por el momento que tienen en común elaborar su producción procediendo de modo contrario a lo que se espera de ellos (que sería usar la fotografía como ventana) y optan por subvertir el funcionamiento del dispositivo para señalar mejor lo que está en juego en la fotografía. Se diría que ‘dejar ver los cables’ es la manera que eligen para lanzar la reflexión hacia el espectador y a partir de ahí lanzar una suerte de estrategia de subversión de su medio. Para explicar estos procedimientos trabajaremos con los conceptos desarrollados por Vilém Flusser de ‘programa’ y ‘aparato’⁷

Acerca de la influencia literaria en la fotografía hay que decir que parece mucho menos evidente y rastreable que en el caso contrario. A diferencia del escritor, que menciona explícitamente la fotografía o alguna de sus formas de operación —de tal suerte que a partir de ahí avanzamos sobre sus ideas al respecto— suele ser difícil

⁷ Vilém Flusser (1983), *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis-Colección El espíritu y la letra, 2001. En este libro se desarrolla extensamente el tema del ‘aparato’ y el ‘programa’ en relación a la fotografía, en el capítulo 3 lo abordaremos con detalle y nos basaremos en esto repetidamente cuando hablemos de ‘poner en jaque’ al medio fotográfico.

encontrar dichas influencias en el fotógrafo pues, quizá por la naturaleza de la imagen, éstas aparecen veladas y muchas veces sólo podemos intuir las o debemos recurrir a algún comentario o explicación independiente de la imagen, ya sea por parte del autor o de algún crítico. Con todo, trataremos de esbozar las formas de trabajo que comparten y ciertos asuntos que las implican porque creemos que los procedimientos de la fotografía y de la literatura no sólo se relacionan entre sí sino en el modo de llevar a cabo su propia práctica.

Mientras hablamos de los fotógrafos cruzaremos ocasionalmente al otro lado del espejo para ocuparnos también de algunos literatos en cuyos textos claramente la fotografía tiene un lugar importante como detonador de la narración, pero especialmente como figura alegórica de los temas ya citados. Nos concentraremos en el modo en que el escritor en cuestión (Cortázar, Duras, Bioy Casares, Proust) hace de los mismos temas que el fotógrafo su centro de reflexión y cómo los resuelve a su manera completando el panorama. En ambos casos veremos trabajos cuyas estrategias, modos de ver, y procedimientos se tocan, y cuyas lecturas –desmitificadoras de la realidad– y ciertos lenguajes se comparten. Esta tesis sería pues un asunto de similitud en el sentido de Michel Foucault. La literatura y la fotografía serían similares (aun cuando sus formas son diferentes). Este terreno de lo similar, del ‘como sí’ es el punto de encuentro entre ambas.

No he asumido que el desarrollo las artes de la imagen y las del texto va de un punto donde se encontraban separadas a otro donde se unen, sino que trato de mostrar que la unión entre ellas siempre ha existido y que ha sido una preocupación constante en muchos de los implicados en su estudio y realización. Igualmente busco hacer evidente que la contaminación de disciplinas e intereses forma parte del arte desde siempre, y en esto se basa también la selección de artistas que, como se verá, no está hecha en función de un criterio temporal sino de las estrategias de producción, es decir que no se trata de artistas contemporáneos entre sí, pues han realizado su obra en diferentes momentos del siglo XX, más bien su punto de unión es anacrónico y se basa en intereses comunes.

Se trata de un tipo de fotografía que no trata de hacer esfuerzos miméticos de semejanza (que por otro lado caen en un asunto resumidamente ilustrativo) sino que trabaja con las ‘similitudes dispersas’⁸. El trabajo de los fotógrafos que veremos es el que trataría de compartir con la literatura su literariedad⁹, por ello nos centraremos en los temas y no en los motivos. Todavía hay que decir algo más acerca de los criterios de elección de unos y otros. Los artistas mostrados no son el recuento del siglo, no se muestran como el resultado de una “evolución”; considerando que estos modos mixtos de hacer han sido una constante en el arte, los artistas aquí presentados funcionan como casos particulares de un cierto tipo de uso de la imagen que ha existido antes que ellos y existirá

⁸ Michel Foucault (1968), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1989.

⁹ “Según una célebre formulación de Roman Jakobson en 1919: ‘El objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad, es decir, la respuesta a la pregunta: ¿qué es lo que hace de una determinada obra una obra literaria?’ citado por Nora Catelli. “Literatura y literariedad”, en: Llovet Jordi et. al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, p.44.

también después. Son entonces, ejemplos de esa ‘figura teórica’ —como la llama Mitchell— de la imagen / texto. Pero, lo que se explora aquí no es el vínculo de la fotografía y el texto en su aspecto formal, plástico o compositivo (*collage*, tipografía sobrepuesta a la imagen) por lo que el análisis de los textos en las fotografías (cuando los haya) se enfocará desde aspectos de significación.

En cuanto a los temas literarios trabajaré propiamente con aquellos casos en los que la fotografía usa las herramientas de la literatura, o donde la fotografía funciona como si fuera literatura: narrando historias, creando realidades, usando figuras retóricas y en general operando de modo ficcional. Digamos que eso que el texto literario no alcanza a elaborar, una suerte de entre líneas literario, sería el lugar de la imagen.

No se pretende decir que todo fotógrafo moderno y/o contemporáneo trata de cuestionar la naturaleza de la fotografía en sus diferentes aspectos y condiciones, tengo claro que esa es sólo la elección de algunos de ellos, si bien es cierto que los fotógrafos que he elegido se caracterizan por poner en jaque su medio. Paradójicamente, no he elegido escritores que hicieran lo mismo en la literatura como sería el caso de los integrantes del grupo Oulipo, la poesía concreta, la poesía visual, las poesías surrealista o dadaísta, o el *collage* cubista (en cada uno de los cuales el lenguaje está en relación a la imagen y también es tratado de modos diferentes al uso literario tradicional y previsto), decidí no hacerlo así pues encontré que los temas (las preocupaciones) no eran los mismos y habría que cambiar de ‘bisagra’, pues entre ‘fotógrafos antiprograma’ y ‘literatos antiprograma’ si bien hay una afinidad de estrategias en lo relativo al uso de su medio, no la hay necesariamente frente al modo de enfrentar y representarse el mundo. Por ello, tomaremos literatos que para hablar de un tema usan la fotografía como ejemplo, y a fotógrafos que abordan el mismo tema en su fotografía aspirando a saldar un debate equivalente. Podría decirse que las inquietudes formales no son afines siempre, pero sí lo son las subjetivas. Después de hacer estas múltiples aclaraciones, esperamos que la comparación resultante no aparezca tan descabellada después de todo.

1 PALABRA E IMAGEN

1.1 Primera fisura. Relación palabra/realidad e imagen/realidad

Lo que abre el sentido y el lenguaje es esa escritura como desaparición de la presencia natural
Jacques Derrida

Si empezáramos trazando nuestra ruta en estos temas, haciéndolo con un acento derridiano, diríamos que para hacer de *algo* una presencia primero habría que llevar a cabo un acto de violencia, mismo que consistiría en llevarlo al terreno del lenguaje, con el efecto secundario de convertir en sujeto a aquel que nombra, poniéndose por primera vez fuera —o al margen— de aquello a lo que estaba integrado, pues al nombrar se separa lo Uno del Todo. Paradójicamente, este acto que espera singularidades y cercanías con el mundo, al convertirlo en representación lo aleja. Desde este punto de vista, cada movimiento hacia el lenguaje (aquí nos referimos todavía al habla) es producto de una violencia, consideremos lo que dice al respecto Jacques Derrida:

Había en efecto una primera violencia en nombrar (...) tal es la violencia originaria del lenguaje que consiste en inscribir una diferencia, en clasificar, en suspender el vocativo absoluto. Pensar lo único dentro del sistema, inscribirlo en él, tal es el gesto de la archiescritura: archi-violencia, pérdida de lo propio, de la proximidad absoluta, de la presencia consigo, pérdida en verdad de lo que nunca ha tenido lugar, de una presencia consigo que nunca ha sido dada sino soñada y desde un principio desdoblada, repetida, incapaz de aparecerse de otra manera que en su propia desaparición¹⁰.

Como vemos, se habla de una separación primigenia entre quien habla y lo que es nombrado, dicha distancia es también la que hace posibles los mitos fundacionales

¹⁰ Jacques Derrida (1967), "Segunda parte: Naturaleza, cultura, escritura. Capítulo segundo: Ese peligroso suplemento", en: *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, pp. 181-208.

que nos explican el mundo, y es también la que vuelve presentes las cosas al establecer la diferencia entre ellas y nosotros, Félix Suazo diría que por medio del acto de nombrar, las cosas adquieren presencia significativa pero que esto tiene igualmente un proceso inverso de exclusión en el que a su vez “todo cuanto omite el lenguaje, todo fenómeno innombrable, carece de sustancia y presencia”¹¹. Así, el habla como modo de representación, parece instituir una presencia y un corte, pero como veremos no sólo el habla implica fisura y apela a la presencia.

La imagen, otra forma de representación, también habrá de colocarse entre sujeto y mundo; con ella desciframos el entorno y logramos un tipo de mediación, esto ocurre al ver la imagen e, idealmente, también al producirla. El tipo de mediación que hacemos con la imagen requiere dejar constancia de la evocación que hace de su original, pero el pensamiento le juega una trampa a la imagen y a veces ocurre que éste la usa no ya para evocar la realidad sino para remplazarla por su representación (como en el efecto que produce la fotografía de volverse talismán — metonimia—) es cuando hablamos de un exceso de mediación en el que se deja de interpretar al mundo a partir de las imágenes para recibirlas sin preguntas, es entonces cuando, a decir de Flusser, éstas “en lugar de representar al mundo lo desfiguran, hasta que el hombre finalmente empieza a vivir en función de las imágenes que crea. Deja de descifrar las imágenes para proyectarlas indescifradas en el mundo de afuera, con la consecuencia de que el mundo se transforma para él en una especie de imagen, en un contexto de escenas o situaciones. Esta inversión de la función de la imagen puede llamarse ‘idolatría’”¹².

Cuando toda la realidad está en (o bien es) la imagen, cuando el símbolo ha cubierto del todo la realidad produciendo una inversión de los términos de la representación —y por tanto del significado— se dice que “la realidad se ha disfrazado con el símbolo, ha entrado en el simbolismo mágico de las imágenes (...) y los símbolos ya indescifrables desplazan nuestra conciencia histórica y crítica [puesto que] es la función para la que fueron programados”¹³.

Cuando ya no se puede descifrar lo que la imagen dice, ni introyectar la realidad a partir de ella el arte, en mi opinión, debe buscar incidir de modo crítico en este estado de cosas. Derrida, al hablar de la doble función del suplemento —y el arte sería un tipo de suplemento— desarrolla esta idea aunque en otros términos, y explica cómo al añadir la imagen (u otra representación) a la realidad, ésta parece crecer, debiendo enriquecerse con nuevas presencias, pero al mismo tiempo, la representación tiende a suplir unas presencias (las del mundo) por otras (las de la representación); el suplemento así entendido sería a la vez aquello que llena una falta y algo que se pone en el lugar de otra cosa, algo que se produce a resultas de una necesidad no cumplida por la realidad y que éste tendría que completar (al menos como aspiración) ocupando ese vacío:

¹¹ Félix Suazo, “Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas”, en: revista *Curare No 16*, julio-diciembre de 2000, pp. 6-12.

¹² Flusser, *op. cit.*, pp.12-13.

¹³ *Ibid*, pp. 59-60.

Y existe una necesidad fatal, inscrita en el propio funcionamiento del signo, de que el sustituto haga olvidar su función de vicariato y se haga pasar por la plenitud de un habla cuya carencia y flaqueza, sin embargo, no hace más que suplir (...) El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el colmo de la presencia. Colma y acumula la presencia. Así es como el arte, la techne, la imagen, la representación, la convención, etc., se producen a modo de suplemento de la naturaleza y se enriquecen con toda esa función de acumulación...¹⁴

Ya volveremos más adelante sobre la importancia del arte en su función de suplemento de la presencia, por ahora acordemos que hay un punto de la historia (o mejor diríamos una recurrencia) en el que la imagen parece imponerse a la realidad o interponerse entre ésta y el hombre, de modo que obliga —según Flusser— a un nuevo ejercicio de violencia, esta vez de tendencia iconoclasta, que es la que originaría la escritura lineal como estrategia para criticar las imágenes, y recuperar la posibilidad de interpretación cuando éstas han perdido ya la capacidad de mediar entre el mundo y nosotros “Originalmente, el pensamiento crítico es una crítica de imágenes o un pensamiento dirigido contra la imagen y contra la representación. Un pensamiento iconoclasta. Su finalidad es la de emancipar al hombre del poder mítico de las imágenes, de sustituir la práctica mágica basada en el mito de la imagen por otra práctica, a saber, la ‘racional’”¹⁵. Al igual que la escritura, la imagen que desaparece —que es borrosa o que no es visible— hace una crítica de la imagen en su uso tradicional. En ese sentido, los artistas que mencionaremos al final del trabajo llevan a cabo, entre otras cosas, la elaboración de una imagen crítica, y de una elaboración crítica de la noción de imagen desde su lugar en la representación del mundo.

Retomando el argumento de Flusser acerca de la invención de la escritura, diríamos que ésta no sólo fue el inicio de la conciencia histórica y de la historia en sentido estricto, sino que introdujo la capacidad del pensamiento conceptual, lo que nos colocaría un paso más lejos del mundo (y no más cerca, como se esperaba que pasaría al desplazar a las imágenes), puesto que los textos no significan el mundo sino que significan las imágenes que estaban antes que ellos y que fueron destruidas por éstos; por lo tanto, en sus propias palabras “Descifrar un texto es lo mismo que descubrir las imágenes que el texto significa. Los textos tienen la finalidad de explicar las imágenes, y los conceptos, la de hacer concebibles las representaciones. Por consiguiente, los textos son un metacódigo de las imágenes”¹⁶.

Precisemos antes de seguir, que lo que hemos dicho acerca de idolatría y textolatría—reduciéndolo esquemáticamente a una secuencia de hechos y causalidades— se ha dicho en esos términos por practicidad explicativa. Debe entenderse el problema como un vaivén con una serie de matices que muchas veces ocurren al mismo tiempo. Según el tiempo y lugar, ocurre por ejemplo, que la pintura muestra una tendencia iconoclasta

¹⁴ Derrida, *op. cit.*, p. 185.

¹⁵ Flusser, *op. cit.*, p. 132-133.

¹⁶ *Ibid.*, pp.13-14.

pero la literatura refuerza la descripción, o viceversa; así mismo, en ciertos momentos y por causas diversas, las artes se tornan mucho más conceptuales en ciertas latitudes que en otras, o desarrollan una tendencia mayor a pasar de la representación a la presentación convirtiendo los objetos del arte en objetos de la cotidianidad. Incluso en una misma disciplina ocurren al mismo tiempo movimientos en uno u otro sentido. Cabe destacar que en un mismo momento de la historia la evolución de una de las artes en relación a otra es dispareja, que una no llega a compartir un estilo con otra sino pasado mucho tiempo y que, para el caso de eso que se suele llamar ‘el espíritu de época’, puede ocurrir lo mismo: dependiendo de las características de dicha época alguna de las artes será en un momento dado la ‘vanguardia’ de las otras.

Todo lo anterior no invalida los argumentos que sirven para explicar los fenómenos de la idolatría y la textolatría, pero sí nos hace entenderlos como movimientos permanentes aunque discontinuos y no homogéneos, en lugar de imaginarlos como actos fundadores que quedaron en el pasado. En otras palabras, el ir y venir entre idolatría y textolatría ha ocurrido y sigue ocurriendo, y lo hace en un sinnúmero de pasos intermedios que no siempre cruzan hasta el otro extremo, sino que se estacionan ahí o bien retornan a pasos anteriores tal como refiere Flusser al analizar el comportamiento moderno de la información:

Es cierto que los textos explican las imágenes para destruirlas, pero no es menos cierto que las imágenes son capaces de hacer imaginables y de ilustrar los textos destructores. Son capaces de absorber los textos y de retraducirlos en imágenes (...) Esta retroacción entre texto e imagen implica una penetración siempre renovada del mundo conceptual en el mundo representativo y del mundo representativo en el mundo conceptual. El poder de representación y el poder de presentación se refuerzan mutuamente. Las imágenes van siendo cada vez más conceptuales, y los textos, cada vez más imaginativos. Las imágenes están cada vez más cargadas de historia, y los textos, cada vez más de magia¹⁷.

Mitchell por su lado también reconoce estas filtraciones de un sistema a otro, pero no se queda sólo en esto, sino que hace especial hincapié en que no existe mayor distanciamiento entre texto y objeto que aquel que hay entre éste y la imagen, ya que ambos son representaciones y serían, por lo tanto, problemas equivalentes en relación con la realidad. Para Mitchell “la relación entre las palabras y las imágenes parece ser exactamente la análoga a la relación entre las palabras y los objetos (...) Sin embargo esta analogía evidente adquiere todo su interés a partir de la igualmente evidente y radical discrepancia entre las imágenes y los objetos, entre las representaciones y las presentaciones¹⁸”.

Lo anterior desarticula la idea de que uno u otro medio de representación está más (o menos) cerca de la realidad que el otro. Considerando que ambos movimientos son igualmente críticos uno del otro, será importante

¹⁷ Flusser, *op. cit.*, p.191.

¹⁸ Mitchell (1994), *op. cit.*, p. 211.

profundizar un poco en los argumentos que se esgrimen desde cada lado, para así reconocer aquellos factores que han hecho problemática la relación entre imagen, texto, realidad y representación; con ello terminaremos de explicar por qué hemos venido hablando de “fisuras”, y a la vez esto nos permitirá, hacia el final del texto, introducirnos en el sitio que ocupan en este horizonte problemático las obras que analizaremos.

1.2 Segunda fisura. Relación imagen / texto¹⁹

La aparente necesidad de destruir la imagen se repite continuamente al grado de parecer ya un *leit motiv* anacrónico que cruza intermitentemente toda la historia del arte. Para evitar que la imagen se presente como obstáculo entre el hombre y la verdad, y se busque en ella su sentido, se hace un texto (ya que por naturaleza buscamos el sentido fuera de la forma del texto, es decir en el significado de sus palabras) como si sólo la palabra pudiera aproximarnos a la vastedad de ciertas ideas. El texto en su forma es menos determinante que en su sentido, está menos ‘atado’ —como diría Deleuze— a este objeto. Victor Stoichita también da cuenta de este impulso en los siguientes términos: “la metafísica primitiva de la imagen, que establecía una equivalencia entre la representación y lo representado, lleva implícita la creencia en los poderes superiores que se encierran en el simulacro, y que sólo la destrucción minuciosa y metódica de la imagen garantiza su neutralización”²⁰.

Pero con el paso de la idolatría a la textolatría no sólo se daría cause a una cierta necesidad de neutralizar la imagen sino que se operaría un cambio en el modo de aproximarnos al mundo y representárnoslo. Dicha transición sería el paso hacia la interpretación y el desciframiento, lo cual implica que en lo sucesivo se espera del texto que nos permita el acceso al conocimiento y a la verdad, además de establecer una conciencia del tiempo completamente distinta²¹. Claro que también se podría argumentar con Foucault —en descargo de la imagen— que la idolatría es un efecto del pensamiento (una convención) y que no hace falta más que poner juntos los objetos que el pensamiento había vuelto semejantes para que éstos pongan de relieve nuevamente sus diferencias. Nos dice que mientras no dejemos de tener presente lo real (la fuente), no habrá motivo para que la representación imponga sobre éste su semejanza y posteriormente lo remplace²².

¹⁹ “‘Imagen-texto’, con un guión, designa relaciones entre lo visual y lo verbal, el término ‘imagentexto’ designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen, la convención tipográfica de la barra diagonal designa la ‘imagen / texto’ como un hueco, cisma o ruptura problemática en la representación”, en: Mitchell (1994), *op. cit.*, p. 84.

²⁰ Victor Stoichita (1994), “Un idiota en Suiza. Écfrasis en Dostoievski” publicado originalmente en 1994 y reelaborado en 2006 antes de su publicación en castellano en: *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, traducción de Anna María Coderch, Madrid, Cátedra-Ensayos Arte, 2009, p. 372.

²¹ Gilles Deleuze (1964), *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1970, pp. 12-13.

²² Foucault (1968), *op. cit.*, p. 72.

Sin embargo, es innegable que existen reservas hacia la imagen en más de un ámbito de la estética y en más de un momento de la historia; Mitchell rastrea este rechazo y lo ubica por ejemplo “en la estética del idealismo alemán (...) [en] la hostilidad marxista a los experimentos modernistas con el espacio literario, [en] los esfuerzos de la deconstrucción por superar el ‘formalismo’ [en] la ansiedad de la poética protestante por la tentación de la ‘imaginería’, y [en] la obsesión de la tradición romántica con la poética de la voz, la invisibilidad y la ceguera”, en todos ellos se hace patente que “conseguir la visión, la iconicidad, el ‘momento detenido’ de la presencia plástica a través del lenguaje es un asunto siniestro y peligroso, al igual que la posibilidad de que la imagen muda adquiera una voz que se vuelva dinámica y activa, o incluso que se deje ver, o (inversamente) que el lenguaje poético pueda ‘detenerse’, volverse ‘icónico’, o ‘congelarse’ en una disposición estática y espacial: todas estas aspiraciones comienzan a parecer idólatras y fetichistas”²³. Después de tales argumentaciones la imagen se nos presenta — cuando menos— como un engaño, un artificio, y un obstáculo hacia la verdad, además de un instrumento para ‘fijar’ tanto al poeta como al escucha.

Por otro lado, se ha visto que la confianza en la capacidad de mediación del texto también tiene su exceso, que consistiría en la imposibilidad de entender, experimentar, reconocer y evaluar el mundo sin su intervención. Del mismo modo en que vimos que la idolatría era esa especie de usurpación de la realidad por parte de la imagen, ocurre que “el hombre llega a ser incapaz de descifrar sus textos y de reconstruir las imágenes que designan. Al quedar los textos irrepresentables, inaprensibles en imágenes, el hombre empieza a vivir en función de sus textos [y] se produce una ‘textolatría’”²⁴. En cualquier caso cabe señalar que hay modos particulares de recepción tanto para la imagen como para el texto; la primera se *explora*, el segundo se *lee*; de ahí se derivan importantes diferencias en el tiempo de cada cual, mismo que Flusser caracteriza como tiempo circular de la magia para la imagen, y como tiempo lineal histórico para el texto.

De lo anterior se desprende que con el pensamiento lineal (histórico), se introduce otra diferencia importante en la percepción, se trata de un tema que tiene que ver con la temporalidad: mientras que la imagen permite mayor libertad y puede otorgar más tiempo a la exploración, el texto se muestra más restrictivo puesto que se percibe en una secuencia ordenada; la imagen no prescribe un orden de ‘lectura’ y hace posible el regreso sobre un lugar u otro. Debido a esta cualidad de la imagen en la que todo vuelve y en la que todo participa de un contexto significativo es que Flusser define el espacio-tiempo de la imagen como ‘tiempo de la magia’ para diferenciarlo del de la linealidad histórica que está determinado por causas y consecuencias:

En el mundo histórico el amanecer es la causa del canto del gallo, mientras que en el mágico el amanecer significa el canto del gallo y el canto del gallo significa el amanecer (...) La mirada, al explorar la superficie de una imagen, registra un elemento tras otro, establece relaciones temporales entre los elementos. Puede volver

²³ Mitchell (1994), *op. cit.*, pp.140-141.

²⁴ Flusser, *op. cit.*, pp. 14-15.

a un elemento de la imagen ya visto convirtiendo el 'antes' en un 'después'. El tiempo reconstruido mediante escaneo es el del eterno retorno de lo mismo (...) entonces, se generan complejos de significado, en los que un elemento da significado a otro y recibe de este otro su propio significado: el espacio reconstruido mediante escaneo es el espacio del significado recíproco²⁵.

Ernest B. Gilman, al analizar el “El corazón de las tinieblas” de Joseph Conrad, nos pone un paso más cerca de la relación entre texto e imagen, esta vez avanzando un poco hacia el terreno específico de la narrativa, la literatura, y las artes plásticas. El punto nodal de su reflexión introduce un aspecto que no habíamos mencionado hasta ahora, la seducción que ejerce la imagen sobre la palabra, el miedo de quien escribe a no alcanzar el poder de la imagen; pero también el otro lado, el del hacedor de imágenes y su deseo de narrar con la contundencia de las palabras. Más aún, el hallazgo interior del escritor o el artista plástico que se descubre inmerso en una estrategia que le parecía opuesta a su práctica, pero que en el fondo lo llama:

La intensidad de esta relación [entre lenguaje e imagen] surge no sólo de una (larga historia de) competencia entre canales alternativos de conocimiento sensible y expresión, entre modos alternativos de simbolización, sino de la sospecha del iconoclasta de su propia debilidad ante la tentación de la idolatría (...) de la intuición de J. Conrad de que cuando uno penetra hasta el corazón del territorio que uno quiere transformar mediante la conquista, descubre un yo que ya está habitado por el otro (...) esta alteridad se hace sentir no sólo en las yuxtaposiciones reales de la palabra y la imagen sino en el mismo centro del intento del lenguaje por incorporar lo pictórico (...) si la imagen acecha en el corazón del lenguaje como su otro indecible, la crítica de las artes visuales debería estar abierta a la posibilidad de que los cuadros albergan una conexión similar con el lenguaje: como un otro invisible²⁶.

Ese Otro invisible será tratado un poco más adelante junto con los conceptos de ‘Diferencia’ y ‘Écfrasis’, ambos como modos de descripción de la alteridad. Antes de eso —y ya que esbozamos los argumentos de ambos “bandos”— repasaremos a continuación el asunto de las comparaciones y las conexiones entre los dos medios de representación que estamos trabajando; avanzaremos ahora sobre la tradición de las ‘artes hermanas’, es decir, sobre lo que suele llamarse el problema del *ut pictura poesis* que sería la misma comparación general entre el texto y la imagen que acabamos de plantear, pero desde la secuencia desarrollada por la historia del arte y la literatura.

²⁵ *Ibid.* pp. 12, 14 y 15.

²⁶ Ernst B. Gilman (1989), “Los estudios interartísticos y el ‘imperialismo del lenguaje’”, en: Monegal, *op. cit.*, pp. 214-215.

1.3 El difícil lugar de en medio. Imagen y/o palabra

*Si nuestros rostros no fueran similares, no se podría distinguir al hombre de la bestia,
si no fueran disímiles, no se podría distinguir al hombre del hombre*
Michel de Montaigne

En todo momento estamos jalonados por la pregunta acerca de la capacidad mayor o menor de aprehender y experimentar el mundo mediante la palabra o mediante la imagen. Cuál de ellas la describe mejor, cuál la expresa de modo más estimulante, cuál la toca en mayor grado o, por el contrario, cuál nos pone más lejos, mente más y por ende, de cuál debemos fiarnos en menor medida.

Para Mitchell es más acertado referir las relaciones entre arte verbal y arte visual desde el Renacimiento como una batalla que hablar de una relación entre dos ‘artes hermanas’; a pesar de que existe una tradición y una ideología oficial que habla en ese tono. Nos dice que la *ut pictura poesis* —a la que Leonardo da Vinci llamó *paragone*— tiene más que ver con una competición, puesto que al introducir elementos literarios en la pintura, los pintores en realidad trataban de ganarse el respeto que los poetas tenían desde hacía tiempo, dice que “Una vez cumplido este objetivo, la pintura estaba lista para ‘llegar a su apogeo’, para librarse de su dependencia de la literatura y dirigir su atención a los problemas únicos de su medio. (...) [la pintura] finalmente emergía como la forma artística dominante de una cultura avanzada (...) [y] no sólo ‘llegaría a su apogeo’ sino que se convertiría en el modelo para la literatura”²⁷.

En este tema vale la pena referirnos al texto de G. E. Lessing²⁸, quien a partir de la frase *ut pictura poesis* de Horacio²⁹, desarrolló extensamente el tema de las diferencias en los modos de representación asociados a cada disciplina. No olvidemos que Lessing comparte la premisa del arte como imitación de la realidad (mimesis) y que si bien habla de las similitudes entre las artes lo hace para decirnos que ambas son imitaciones. El asunto realmente importante para nosotros en Lessing viene no de lo que él considera que tienen en común como artes miméticas, sino de aquello que las diferencia. Es ahí cuando habla de las especificidades de cada una al nivel de los medios o

²⁷ Mitchell (1994), *op. cit.*, pp. 187-202.

²⁸ Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid, Tecnos-Colección Metrópolis, 1990, p. 212.

²⁹ Quinto Horacio Flaco [Quintus Horatius Flaccus en latín] (Venosa, 65 a. C. – Roma, 8 a. C.), poeta latino quien usó —entre otros— el género epistolar como forma de escritura. Entre las cartas que escribió se encuentra la que ahora nos ocupa, que es aquella dirigida “A los Pisones”, publicada en el año 15 a. C. que también se conoce como *Arte poética*. En ella se encuentra —en el verso 361— la frase *Ut pictura poesis* a la cual 1781 años después Lessing dedica su estudio para aclarar lo que él considera como ‘viejos errores de interpretación de esta frase que se venían arrastrando’.

posibilidades que cada cual tiene, y es donde nosotros encontramos las cualidades que les son tradicionalmente atribuidas y que derivarán en las discusiones posteriores³⁰.

De acuerdo con Lessing, la literatura o la narrativa tenderían a seguir el esquema lineal y consecutivo de la historia, mientras que la imagen tendría un esquema simultáneo donde los hechos, y el tiempo en el que éstos ocurren, se representan de una sola vez aunque permitan inferir el tiempo previo y el posterior (algo que mucho después retomó Flusser). Así, las acciones serían propias de la poesía y los cuerpos de las artes plásticas, de donde nace la separación entre artes espaciales y artes temporales³¹. Lessing a su vez y en su momento distinguió entre distintas temporalidades, entre el tiempo de la narración y el tiempo del acontecimiento, entre el tiempo de lo escrito y el de la representación³², tiempos que son mucho menos evidentes en las artes visuales:

Nada obliga al poeta a centrar la escena en un solo momento. Si quiere puede tomar todas las acciones de sus obras desde el punto en que se han originado y llevarlas hasta el fin a través de todos los cambios posibles. Cada uno de estos cambios, que al pintor o al escultor le costarían una obra nueva, a él le cuestan un solo rasgo; y si éste, contemplado de un modo aislado, puede herir la imaginación del que escucha, no debemos olvidar que ha sido preparado por lo que precede, o va a ser suavizado y compensado por lo que sigue, hasta el punto de que el rasgo en cuestión va a dejar de producir la impresión que por sí solo producía, y que, gracias a la conexión con los demás elementos de la acción, va a ejercer sobre nosotros el efecto acertado (...) [pero] una cosa es la impresión que causa el grito narrado y otra es la que produce este grito mismo³³.

El tiempo en Lessing, como hemos visto, es de suma importancia, y a éste en relación con el espectador le dedica bastante espacio. Compara el teatro en su modo escrito y representado y luego éste con las artes del espacio (escultura y pintura), pone el ejemplo del teatro griego donde, en ciertos actos, lo único que se lee durante varias líneas son lamentos repetidos: '¡ah! ¡ah!' o '¡ay de mí!' y dice que eso no debe ser entendido como una simple disparidad en el tamaño de los actos, pese a que leer dichos lamentos tome muy poco tiempo, puesto que al ser representados por un actor éstos cambiarán considerablemente su duración. Igualmente, en una representación visual el tiempo es variable y distinto del tiempo de lo escrito. En el caso de las artes del espacio, el observador es quien decidirá cuánto tiempo dedicarle y cuántas veces volver sobre un punto específico de ésta, lo cual no suele hacerse en el texto debido a su naturaleza lineal, ni en el teatro pues ahí la duración depende del actor que lo representa. Las artes de la escritura (el teatro dentro de ellas) tienden a llevarnos sobre una secuencia en lugar de hacernos saltar sobre la imagen.

³⁰ Steiner, *op. cit.*, pp. 43-44.

³¹ Lessing, *op. cit.*, p. 212.

³² *Ibid*, pp. 8-9.

³³ *Ibid*, pp. 26-27.

Para Eustaquio Barcau —quien elabora la introducción de la edición de 1990 al texto de Lessing— ahí radificaría el aporte de este autor, en corregir la interpretación errónea hecha durante siglos a la frase *ut pictura poesis* de Horacio, misma que antes de Lessing se venía interpretando como una obligación de la poesía de ser como la pintura.

Los dos *loci classici* más frecuentes de la comparación interartística (de acuerdo con Wendy Steiner) son la frase *ut pictura poesis* de Horacio —de la que hemos hablado— y las sentencias atribuidas por Plutarco a Simónides de Ceos en cuanto a que la pintura es ‘poesía muda’ y la poesía una ‘pintura hablante’. Vamos a adentrarnos un poco en este segundo terreno de la discusión.

Steiner se pregunta por qué adjudicar la cualidad de hablar a la pintura y la del silencio a un poema. Parte de la respuesta parece radicar en el deseo de reunir el arte y la vida, buscando en el primero la integralidad de la experiencia de la segunda: “Una pintura hablante sería casi una persona (...) convocaría la ‘realidad’ entera del que la hace y a la vez lo ‘significaría’, o significaría la realidad en general (...) el intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo”³⁴. Como acabamos de decir, definir a la poesía como ‘pintura hablante’ —que sería la contraparte de la imagen literaria— tiene un efecto de disolución de barreras entre arte y vida. Pero lo otro que está en el fondo —otra parte de la respuesta a la pregunta que hace Steiner— es la afirmación de un rasgo compartido interartísticamente que sería el del ‘efecto visual’, es decir, que tanto una como otra son capaces de generar imágenes. La imagen literaria insiste una y otra vez en describir lo que no se puede ver: fotos no tomadas, retratos perdidos o que el lector no puede conocer, imágenes interiores, etc.

En relación a esta ‘visualidad’ en el relato literario, Wendy Steiner se refiere a la distinción que Jean H. Hagstrum hace en *The sister Arts* entre *enargeia*, que sería la capacidad de alcanzar, en el discurso verbal, una cualidad natural o bien una cualidad pictórica que sea enormemente natural; y *energeia*, que se da cuando la obra produce el placer que le corresponde, cuando alcanza su ser propio, independientemente de la naturaleza u otro arte³⁵.

Encontramos en Paul Ricoeur un importante desarrollo contemporáneo del tema de la reciprocidad entre narratividad y temporalidad. Dice que la experiencia del tiempo escapa a la separación entre secuencia cronológica y modelos a-cronológicos. Caracteriza la historicidad en términos del énfasis ubicado en el peso del pasado pero especialmente en el poder de recuperar la extensión entre nacimiento y muerte mediante la narración, que él llama ‘trabajo de repetición’. Ricoeur elige el concepto de ‘trama’ (entendida ésta como el todo inteligible que gobierna la sucesión de eventos en una historia y que tiene como función conectar un evento o eventos y la historia) como la estructura narrativa más relevante para una investigación sobre las implicaciones temporales de

³⁴ Steiner, *op. cit.*, p. 31-32.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

la narratividad. Distingue entre el tiempo público (medible, en el que un evento es sólo la consecución de otro) y el tiempo de la narratividad en el que este tiempo público es representado, en el cual la duración es otra.

La narratividad incorpora al tiempo su propio tiempo haciéndole cambiar su medida convencional; lo que ocurre en el tiempo ordinario sólo es transmisible en el tiempo de la narratividad. La propia percepción y representación del mundo (aún cuando esta ocurra en una medida de tiempo convencional) es sólo posible mediante la forma extendida del tiempo narrativo, contarnos las cosas y contarlas a otros requiere un tiempo que se comporta de un modo muy distinto del tiempo público, que al mismo tiempo sólo puede desplegarse narrativamente, cosa que también refería Lessing en el ejemplo de los lamentos en el teatro. Así, según Ricoeur, el análisis existencial se hace posible también mediante el tiempo narrativo y la memoria³⁶. Narrar y recordar son partes del proceso de explicación que necesitamos para procesar la experiencia. La vigencia de los textos, y la experiencia que ofrecen como representaciones es lo que está en el centro, y sería también lo que Derrida entiende por 'discurso' cuando lo define como una representación actual y viviente (yo añadiría que también vigente) de un texto que, como también ya precisamos líneas arriba, no tiene una pertenencia histórica lineal o causal, ni depende de una lógica de acumulación o yuxtaposición "en un texto se da siempre una cierta representación... lo cual destruye sin duda su esencia radical, pero no la necesidad de su función enraizante. Es decir su función de constante y necesaria actualización y pertenencia a un contexto"³⁷.

Estaremos de acuerdo ya en reconocer que ambas formas de representación (las del lenguaje y las de la imagen) cumplen una función importante para nosotros y que los ámbitos en los que cada una se coloca nos hacen posible una parte del acceso a la realidad: "no se puede depender ni de la imagen, ni de la palabra, ni del objeto para estabilizar la experiencia o el significado"³⁸.

Cada una de las partes tiene su papel en esta estabilización incluso si de todas formas es sólo ilusoria y no llega a darse nunca plenamente, e incluso si también significa un ocultamiento. Las relaciones entre lo que es posible ver y lo que es posible decir no son en absoluto fáciles en sí mismas ni fáciles de explicar, entrañan el asunto no sólo de lo que se dice sino de lo que se experimenta; no sólo de lo que es sino de cómo lo vivimos.

³⁶ Paul Ricoeur, "Narrative Time", en: William J. Thomas Mitchell, (ed.) (1981). *On Narrative*. Chicago, The University of Chicago Press, 1981, pp. 165-186.

³⁷ Derrida, *op. cit.*, p. 183.

³⁸ Mitchell (1994), *op. cit.*, p. 222.

1.4 La crítica como encrucijada común. Algo de historia

Probablemente, desde que se inventó la fotografía y hasta muy entrado el siglo XX, hacer la crítica de ésta mediante analogías con otras artes, obedecía a que los escritores (además de algunos filósofos y en ocasiones algunos pintores) eran quienes tradicionalmente hacían la crítica del arte, entre otras razones porque tenían las herramientas de la escritura a su favor y también porque cuando se inventó la fotografía no había —como hoy— una tradición de estudios de análisis de la imagen con profesionales formados en esas áreas, sino una tradición fundada por escritores y filósofos³⁹, de modo que era a ellos a quienes se les confiaban dichos textos de naturaleza crítica. A mediados del siglo XIX predominaban las pautas o parámetros de análisis de las otras artes, razón por la cual no es extraño que se aplicaran métodos literarios de estudio y se buscara en la fotografía —ya fuera para denostarla o para engrandecerla— lo que la literatura tenía o debía tener: desarrollo de una narración o anécdota, impacto, ambiente, figuras retóricas y tratamiento de personajes, tratamiento lineal del tiempo, por mencionar sólo algunas cualidades.

En el apartado sobre *ut pictura poesis*, profundizamos en el asunto del *paragone* entre las artes o, como le llaman en narratología⁴⁰, el asunto de las ‘artes hermanas’ (pintura y poesía) eso nos servirá para referir algunos temas de vínculo entre artes del lenguaje y artes visuales. Entre tanto vayamos con un comentario de Elizabeth Abel en su ensayo comparativo sobre Baudelaire y Delacroix en el que nos recuerda que ya antes —en el Renacimiento y al entrar en el siglo XVIII— la poesía y la pintura estudiaban sus conexiones, y compartían asuntos y problemas metodológicos, lo cual se vería interrumpido cuando se cambió de una teoría del arte como mimesis a otra

³⁹ La crítica de arte se considera inaugurada por Denis Diderot con los textos literarios publicados bajo el nombre de *Correspondances Littéraires* escritos para los Boletines de Arte de los Salones entre 1759 y 1781. Los Boletines y Revistas Literarias seguirían siendo utilizados durante muchas décadas más por los críticos de la época como foros de discusión sobre diversos temas del arte como lo sería la fotografía.

⁴⁰ En cuanto a la genealogía y fuentes de la Narratología como área de estudio Ricoeur señala que: “Hablando en rigor, se debería llamar narratología a la ciencia de las estructuras narrativas, sin tener en cuenta la distinción entre narración histórica y relato de ficción. Sin embargo, según el uso actual del término, la narratología se concentra en el relato de ficción, sin excluir algunas incursiones en el campo de la historiografía. Comparo aquí la narratología y la historiografía con arreglo a esta existente distribución de funciones», en: Paul Ricoeur (1984), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 2004, p. 379. Podríamos abundar con la siguiente observación de Seymour Chatman: “La narratología moderna combina dos poderosas tendencias intelectuales: la herencia angloamericana de Henry James, Percy Lubbock, E. M. Forster, y Wayne Booth; y la mezcla de formalistas rusos (Viktor Shklovsky, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson, y Vladimir Propp) con los enfoques estructuralistas franceses (Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Gérard Genette, y Tzvetan Todorov) (...) la lingüística, por supuesto, es una de las bases del campo ahora llamado semiótico —estudio de todos los sistemas de sentido, no sólo el lenguaje natural. Otra base es el trabajo del filósofo Charles S. Peirce y su continuador Charles W. Morris (...) el trabajo de Christian Metz está basado también en la semiótica”: Seymour Chatman, “*What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)*”, en: William J. Thomas Mitchell (ed.) (1981), *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, pp. 117-136. (la traducción es mía).

basada en lo expresivo⁴¹, con la consecuencia de dejar sin un campo común a estas artes. La separación se haría mayor con el arribo del neoclasicismo que reavivó la idea de la pureza de géneros y se opuso a la tendencia hacia la totalidad artística que representaban tanto la pintura alegórica como la poesía pictórica; totalidad que por otro lado sería un asunto importante de nuevo durante el romanticismo⁴², mismo que —según esta autora— comparte con el estructuralismo la cualidad de que para ninguno de los dos importan los motivos o los géneros, sino la relación entre las partes, el modo en que estas se relacionan entre sí⁴³.

También cabe recordar, como señala Jean-Marie Schaeffer, que la fuerza con la que se imponen y mantienen los géneros, con la consecuente división entre las artes, no es sólo producto de una época y de sus tendencias o rasgos comunes, sino que es producto también de largas regulaciones de mucho peso en torno a los criterios de análisis de las disciplinas, “tanto en pintura como en literatura, las categorías genéricas están relacionadas con tradiciones históricas que detentan criterios de autorregulación muy fuertes (...) en los que el feedback interno desempeña un papel muy importante”⁴⁴.

Las dos ideas anteriores nos explican por el momento en qué punto estaba la discusión sobre el vínculo entre las diferentes artes, en el momento en el que se inventó la fotografía, y nos ayuda también a explicar la utilización de categorías ya probadas en otros medios para el análisis de la misma, como sería el caso de todo lo referente al tema de los géneros que era abordado con frecuencia (y aún hoy lo es) desde las categorías literarias clásicas. Estas

⁴¹ “En la última mitad del siglo XVIII se produjo, en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo, un cambio drástico de perspectiva acerca de la relación entre la obra, su creador, el género utilizado y el lector. Y ese cambio se hizo visible en la sustitución de la noción de Poesía -que en adelante se ve circunscripta, en general, a la idea de creación lírica- por la de Literatura. Bajo este término quedará abarcado el conjunto de los géneros de ficción, más allá de la distinción entre verso y prosa” [sin embargo] Literatura fue, en principio, desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XIX, una categoría de uso y de condición y no de producción: el literato era quien leía y no, como ahora, quien escribía (...) Hacia 1830-1850, cuando el término Literatura se hizo corriente, únicamente un 15 por ciento del mundo occidental podía acceder a ella directamente a través de libros impresos, y no por la lectura en voz alta de otra persona. De este 15 por ciento, un 10 o 12 eran hombres; el resto eran mujeres.” Nora Catelli, “Literatura y literariedad”, en: Llovet Jordi et. al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, pp. 33-35.

⁴² Elizabeth Abel (1980), “Redefining the Sister Arts: Baudelaire’s Response to the Art of Delacroix”, en: Mitchell, William J. Thomas (ed.) (1980), *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, pp. 37-58. “From the renaissance to through the eighteenth century, the ‘sister arts’, poetry and painting, share a common subject matter; thus, fewer methodological problems are involved in studying their connections (...) the shift from a mimetic to an expressive theory of art, however, deprives these arts of a common ground in their objects of imitation and thrust them into a less apparent, more problematic relationship (...) the sister arts tradition began to dissolve in the middle of the eighteenth century under pressure from various sources. One important pressure was the reassertion of the neoclassical norm of purity of genre that had been violated by the vogue for allegorical painting and pictorial poetry inspired by the theory of sister arts.”

⁴³ “Para los estructuralistas y los románticos, las relaciones entre los sistemas no dependen ni del contenido ni de materiales, sino de los patrones de relación dentro de las diferentes formas”, en: Abel, *Ibidem* (la traducción es mía).

⁴⁴ Jean-Marie Schaeffer. “La fotografía entre visión e imagen”, en: Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 18.

tendencias se extenderían mucho tiempo después comparando la autobiografía o el diario con el autorretrato, las crónicas de viaje con las tomas de paisajes, y tornando equivalentes el fotoperiodismo con el ensayo.

Mitchell también aporta algo importante a la explicación al señalar a qué aspectos de cada medio (literatura y fotografía) responde esta comparación de géneros, aunque deja claro que se trata de aspectos adjudicados convencionalmente por sus propias tradiciones o bien por otras externas pero que también entran al juego:

La estrecha intimidad entre el ensayo personal o informal, con su énfasis en el 'punto de vista' privado, la memoria y la autobiografía, y el estatuto mítico de la fotografía como una especie de resto de memoria materializada inscrita en el contexto de asociaciones personales y 'perspectivas' privadas [además de] el sentido etimológico del ensayo como un 'intento' parcial e incompleto, un esfuerzo de averiguar tanta verdad sobre algo en su breve compás como los límites del espacio y el ingenio del escritor permitan. Del mismo modo, la fotografía parece siempre necesariamente incompleta al imponer un marco que jamás podrá incluir todo lo que se encontraba ahí para ser 'captado'.⁴⁵

Mencionamos ya a Charles Baudelaire en una de las opiniones más difundidas de un escritor sobre fotografía y también uno de los primeros. Contemporáneo de este texto está lo dicho por Balzac al fotógrafo Nadar y que resulta muy peculiar por el despojo que —según el escritor— lleva a cabo la fotografía:

La naturaleza de cada cuerpo está compuesta por series de espectros en capas superpuestas hasta el infinito, como en hojas de películas infinitesimales en todas las direcciones en las que la óptica percibe este cuerpo. Cada operación daguerriana conseguía sorprender, arrebatar y retener una de las capas del cuerpo objetualizado sin que el hombre tuviera la posibilidad de crear —es decir, a partir de una aparición, de algo impalpable, constituer algo sólido, hacer algo de la nada. Con cada operación había pérdida evidente de uno de sus espectros, es decir de una parte de su esencia constitutiva.⁴⁶

Tanto en el caso de Baudelaire como en el de Balzac hablamos de escritores que no se mostraban especialmente contentos con lo que la fotografía representaba, pero que sin embargo se hicieron retratar por Nadar, a estos podemos sumar un tercero que es Franz Kafka de quien conocemos su opinión a través de la siguiente anécdota narrada por Gustav Janouch:

Cuando llevé a Kafka una serie semejante de fotografías le dije de buen humor: —Por un par de coronas uno puede hacerse fotografiar desde todos los ángulos. Este aparato es un “Conócete a ti mismo mecánico”—. Un “Desconócete a ti mismo”, querrá decir —dijo Kafka—. A qué se refiere? —protesté—; ¡La cámara no miente!

⁴⁵ William J. Thomas Mitchell (1994), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, Traducción de Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal-Estudios visuales, 2009, pp.245-279.

⁴⁶ Nadar (1900), *Quand j'étais photographe*, citado por Antonio Anson en: *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000, pp. 12-13.

¿Quién se lo dijo? —Kafka ladeó la cabeza—. La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esta razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras. Eso no se puede captar siquiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlos a tientas en el sentimiento [...]. Esa cámara automática no multiplica los ojos de los hombres sino que se limita a brindar una versión fantásticamente simplificada de una mirada de mosca.⁴⁷

Había incluso escritores como Zolá que se ‘curaban en salud’ para no ser comparados con fotógrafos: “Se nos hace el estúpido reproche, a nosotros escritores naturalistas, de querer ser únicamente fotógrafos o bien como o Champfleury que decía que “[al] escritor que estudia seriamente la naturaleza y trata de incorporar sus aspectos más verdaderos a la creación, se le compara con un daguerrotipista”⁴⁸. Podría decirse que estos escritores, al defender o atacar a la fotografía, parecían en realidad defender la posibilidad de la fantasía en la narración, la capacidad de ficción de su propio medio, pues la literatura y el arte que en ese momento estaban cercanos a la idea del sueño, de la imaginación, de la voluntad redentora del hombre contra la máquina. Ideas que parecían verse amenazadas con la reproducción mecánica, parecía tratarse de un combate entre el talento (o el genio) contra la captación indiscriminada del aparato. Todas estas visiones (la de Baudelaire, Kafka, Balzac, Zolá y Champfleury) pueden muy bien ilustrar ciertas opiniones generalizadas en los primeros tiempos respecto a la fotografía: ser copia fiel de lo retratado, despojar al sujeto de parte de su esencia en cada toma, o bien quedarse en la apariencia sin poder acceder al aspecto primordial de lo retratado; opiniones que por contraste jugaban a favor de la literatura.

Pero podemos mencionar también como contrapunto (sólo de paso pues nuestro tema es otro) algunos ejemplos tempranos de fructíferas colaboraciones entre fotógrafos y escritores, como la misión arqueológica a la que se abocaron el poeta, crítico y también fotógrafo Maxime Du Camp y el escritor Gustave Flaubert en 1849 y de la cual surgieron por un lado la serie *Egypte, Nubie, Palestine et Sirie* y el libro *Voyage en Orient*. O el viaje del también escritor y periodista James Agee y el fotógrafo Walker Evans, en 1929, que dio origen a *Let us Now Praise Famous Men*.

Y en esta línea de impulso común, tenemos ya en el siglo XX a Guillaume Apollinaire, André Breton, Filippo Tomasso Marinetti, Will Grohmann y otros poetas y pintores que llevaban a cabo en conjunto la llamada “revolución estética del arte” y la “nueva objetividad” lo cual deja ver que la colaboración interartística estaba empezando a ser decisiva para formar el sentido de ambas vertientes del arte. Los escritores ejercen su influencia empleando metáforas, inventando teorías, dando nombre a escuelas, clasificando tendencias y planteando problemas, y en general conduciendo sus inquietudes al terreno de las artes visuales —incluida la fotografía— pero además

⁴⁷ Gustav Janouch (1921), citado en: Susan Sontag (1973), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989, pp. 215-216.

⁴⁸ Zola y Champfleury respectivamente, citados en: Anson, *op. cit.*, p. 25.

ejerciendo en conjunto la triple función de pensar, crear y criticar el arte, siendo a un tiempo, teóricos, críticos y artistas⁴⁹.

El desarrollo del gusto por la belleza de lo cotidiano y un cambio de gusto que empieza a darle importancia a las cosas pequeñas que habitan el día a día y que hace de ellas una obra de arte; todo aquello que, como diría Mario Vargas Llosa a propósito de Madame Bovary, pertenece a “esa zona de lo humano cuyas caras, objetos y acciones no son tan repulsivas como Quasimodo ni tan graciosas como Esmeralda: el abrumador porcentaje que conforma la normalidad”⁵⁰. Todo esto sería crucial para la aceptación de la fotografía por parte de los artistas y permitiría tanto la convivencia e intercambio de conceptos que pasaron de la fotografía a la literatura, como la introducción de ciertos “modos fotográficos” de hacer arte. La fotografía (al menos la corriente denominada *Straight photohography*) y la literatura junto con el resto del arte empezaron a vivir un profundo interés por la visión parcial del mundo, lo fragmentario, el movimiento, el tiempo y su relatividad, y por lo efímero, todo lo cual sería parte de las tendencias y preocupaciones en las artes durante las vanguardias, que además compartirían entre sí prácticas como el montaje, el *collage*, el combate al estilo y la preferencia por lo casual frente a lo causal.

Asimismo, se incorporan a la perspectiva del arte motivos pasajeros convertidos en valores estéticos, algunos autores hablan incluso de una estética de lo mutable, y hay quien considera que a la fotografía y al cine se debe esta incorporación; la idea no parece por completo descabellada sobre todo si consideramos que en buena medida el hincapié del análisis fotográfico se ha hecho también desde su aspecto temporal ya sea como paso de lo efímero o como memoria del pasado:

*El arte del siglo XX abre sus puertas a todas esas enseñanzas desechables de héroes grises, a la aventura insípida de todos los días del año [...] el gran hallazgo de la literatura contemporánea, impulsada por la fotografía y el cine, ha sido el de convertir la vida cotidiana de los hombres en la epopeya del siglo XX, hacer con sus gestos más prosaicos y paupérrimos un arte que de alguna manera, nos trasciende y nos redime [...] Bajo la influencia directa de la imagen la literatura experimenta desde finales del siglo pasado un cambio sustancial en su retórica suplantando la metáfora por la imagen literaria.*⁵¹

Lentamente se remplace la metáfora por la imagen literaria... en esta frase se nos deja ver en qué contexto es que la fotografía conquistaba día a día a más autores interesados en el imaginario fotográfico y su manera particular de mirar. La descripción minuciosa de cada detalle ínfimo se vuelve norma en la literatura, la introducción en el relato literario de elementos ‘innecesarios’ para la estructura narrativa tiene estrecha relación con la creciente importancia de la realidad en el mundo del arte, o más bien con la importancia del ‘realismo y del ‘efecto de

⁴⁹ Felipe Cossío del Pomar, *Crítica de arte de Baudelaire a Malraux*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 165, 194 y 242.

⁵⁰ Anson, *op. cit.*, p. 45.

⁵¹ *Ibid*, pp. 19-21 y 31.

realidad' (noción que usaba Roland Barthes en el susurro del lenguaje). De este modo, lo importante no es la decisión entre la realidad y la ficción, sino la opción por una ficción que se le parezca y que a un tiempo, al parecerse demasiado y precisamente por ello, la ponga en tela de juicio empezando por sus apariencias⁵².

De este modo, se escriben muchos relatos como "instantáneas", "narraciones en movimiento" o "fotografías verbales", se usan títulos con claros guiños hacia lo fotográfico, se describen fotografías dentro de novelas o cuentos, y se construyen las escenas de un relato como si se describieran fotografías. En síntesis, las maneras de accionar de la fotografía se deslizaron en los intereses de los escritores con más y más fuerza y con ello los lazos se tendieron hacia múltiples direcciones abarcando desde analogías establecidas entre el devenir de la vida y la fotografía (como temporalidad), hasta la adopción de este medio como 'máquina para pensar' lo cual se deja ver explícita o implícitamente en infinidad de textos literarios. Un par de ejemplos serían la *Fotobiografía* y el *Nouveau Roman* que son dos movimientos que hacen confluír por primera vez la evolución estética de la fotografía y la literatura; ambos buscan interrogar la relación que tenemos con el mundo, en relación a esto Philippe Ortel afirma que ambos proceden de un mismo contexto filosófico e ideológico, que a su vez contribuyen a reforzar:

*[La autobiografía] reposa en un pacto de verdad entre el escritor y el lector, entonces el sujeto que narra y el referente evocado tienen necesariamente una vida autónoma con respecto al texto, aun cuando éste sin duda está destinado a transformar de un modo u otro el material que trata. La fotografía por su parte (...) establece un pacto de verdad similar con su público, escribir a partir de una fotografía como lo hace Duras con El amante, implica, por lo tanto, explotar su capacidad para atestar y reforzar así la trascendencia del sujeto y del mundo en el espacio de los signos. (...) Por lo que se refiere al acontecimiento (...) regresa al primer plano contra la generalidad de los sistemas y, a través de él, la identidad de lo que sucede. (...) El acto fotográfico puede acoger ese acontecimiento tanto como producirlo, ya que impone a todos los contenidos fotografiados el carácter inédito de un encuentro.*⁵³

Toda esta "contaminación" fotográfica en la literatura —como hemos visto brevemente— es más acentuada de lo que pareciera en primera instancia y todavía se verían muchos más acercamientos en la segunda mitad del siglo XX, con los usos antropológicos o arqueológicos de la fotografía (que bien podrían ser tratados a detalle en otro estudio) que tendrían un viraje hacia lo estético y que serán retomados tanto por la literatura como por la fotografía y el arte en general con lo cual se van a seguir desdibujando (como ya venía ocurriendo desde finales del siglo XIX) la frontera entre las artes, mismas que se van a mezclar cada vez más con la realidad y entre sí compartiendo su léxico y sus estrategias de producción.

⁵² Víctor Del Río (2008), *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 51 el argumento se hace a partir del texto de Barthes "El susurro del lenguaje."

⁵³ Philippe Ortel, "Identidad y virtualidad en la fotografía y la autobiografía de los años ochenta", en: Ferdinando Scianna y Antonio Ansón (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía. Ponencias del festival Photo España 200*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009, pp. 156-160.

Mucho se ha debatido la diferencia entre lenguaje e imagen con el argumento de que uno u otra fijan el significado con menoscabo del misterio. El argumento puede esgrimirse de modos negativos, y en tal caso la acusación bien se le puede hacer a las palabras por convertir la multiplicidad de significados de la imagen en un estatuto, o bien a las imágenes ya sea la pintura, la fotografía o el cine (las artes plásticas en general) por poner una imagen tangible y específica donde antes había el sentido sugerido por la polisemia de la palabra.

O puede llevarse la discusión por el camino del elogio y entonces decir que la imagen tiene la capacidad de dirigirse con toda su potencia a lo sensorial y permitírnos acceder a las cosas sin intermediación de la mente —puesto que son forma y presencia en sí mismas con las cuales estamos en contacto directo. Y en el otro extremo puede oírse que el lenguaje se dirige a los objetos ontológicos y no a los sensibles, a las esencias en lugar de a los objetos fenoménicos ilusorios y que es por ello menos mundano, en ese sentido el lenguaje —como nuestra imaginación— sería ilimitado al no encasillar las formas. De acuerdo con Krieger, este último argumento típicamente neoplatónico nos llega en cierta medida a través Lessing, y asegura que esta preeminencia del lenguaje dispone todo el arte para ser leído e interpretado y por ende —siguiendo con Krieger— a una tiranía del texto y de la temporalidad lineal.⁵⁴

Sin hablar de tiranías pero siguiendo con la preeminencia del lenguaje, tenemos el caso de un segmento del arte conceptual que forma parte de lo que Danto llama el “giro filosófico del arte” cuyo origen y ejemplo más claro son los *Ready Mades* de Duchamp⁵⁵. Esto resulta sumamente importante para el arte moderno, pues están en el intento de ser como la realidad o más precisamente —diría yo— de sumarse a las cosas de la realidad.

La necesidad de las presencias podría ser una de las razones de que en la literatura se ponga tanto interés en la ‘imagen literaria’, la ‘visualidad poética’, o la ‘visualización imaginativa’ —como la llamarían otros autores del siglo XIX siguiendo a Hegel— puesto que la metáfora visual refuerza la idea de presencia en la obra literaria: “la poesía tendría a raíz de ello la vividez de las cosas existentes”. Por eso afirma Wendy Steiner que para el arte moderno en su orientación hacia lo concreto “La verdadera manera de representar la realidad es no representarla en absoluto, sino crear una porción de la realidad misma. Y la manera de hacerlo es reforzando las propiedades de los medios estéticos en cuestión, ya que estos son palpables, como las cosas”⁵⁶.

Eso que hace que el objeto del mundo se vuelva arte y no regrese a su estatus de objeto ordinario tiene que ver con un factor adicional que entra al juego y que ya nunca dejará de estar presente, el asentamiento del “mundo del arte” dentro del cual está el museo o los sistemas de exhibición y distribución. Cuando se reconoce que

⁵⁴ Murray Krieger (1992), “El problema de la éfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo-La obra literaria”, en: Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*. Madrid, Arco-Libros, D.L., 2000, pp. 143.

⁵⁵ Arthur C. Danto (1981). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós-Estética, 2002. pp. 93-138.

⁵⁶ Wendy Steiner (1982), “La analogía entre la pintura y la literatura”, en: *Ibid.*, p. 48.

la obra de arte para ser tal tiene que ser aceptada por el medio mismo que la generó (o al menos puesta en perspectiva en relación a él) el arte, como dice Yves Michaud⁵⁷, “se hace consciente de sí mismo” y eso hace que las apreciaciones al respecto tengan predominio de lo intelectual por encima de lo sensible.

Curiosamente, corriendo de modo simultáneo hay una cierta historia del arte moderno que niega este cruce y trasvase tan estrecho y constante; en esta versión de la historia —que de acuerdo con Mitchell sería la formulación clásica de Clement Greenberg entre otros— se trató de establecer una supuesta separación entre la imagen y el lenguaje, entre la narrativa y la visualidad, todo ello como parte de una aspiración a la pureza visual y con un claro rechazo a las formas híbridas que tienden a borrar la diferencia entre imagen y texto. Mitchell afirma que ésta y otras simplificaciones —como todas las narrativas históricas— son un conjunto de medias verdades que, pese a estar cargadas de mitos, de todas formas logran condicionar la recepción del arte; éste sería el caso del esquema de Alfred H. Barr sobre la evolución del arte abstracto desde el impresionismo hasta 1936⁵⁸ mismo que en opinión de Mitchell sirve para elaborar un número indefinido de narrativas acerca del arte (en especial el abstracto) y su evolución:

Un romance de aventuras en el que los artistas heroicos buscan el Santo Grial de la abstracción pura, destrozando las imágenes falsas e ilusionistas de la mera ‘naturaleza’ para encontrar una esencia espiritual (...) el cemento discursivo que mantiene unidas todas estas narrativas es una ‘retórica de la iconoclastia’ que escenifica la búsqueda de la pureza como la destrucción de unas imágenes desfasadas, supersticiosas o ilusorias, una retórica en la que el elitismo estético, el radicalismo marxista y el racionalismo científico consiguen encontrar un lenguaje común.⁵⁹

A fin de cuentas nos lleva a recordar, como ya dijimos un poco más arriba, que la relación entre arte y lenguaje ha resultado decisiva desde las formas tempranas del modernismo europeo, en el Dadaísmo, el Surrealismo y varias de las vanguardias históricas⁶⁰ y que la supervivencia y reactivación posterior de estas ‘tradiciones modernistas alternativas’ —no sólo las ya mencionadas sino también el constructivismo, así como del kitch, la cultura de masas, y lo que en el esquema de Barr representa ‘lo primitivo’ y ‘lo industrial’— tienen entre sus logros la apertura o reapertura de “nuevas zonas de lo visible y lo decible tanto en el modernismo como en el

⁵⁷ Yves Michaud (2003). *El arte en estado gaseoso*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

⁵⁸ “La represión del elemento verbal del arte abstracto en Greenberg (...) ya había sido preparada por un texto algo anterior, *Cubism and Abstract Art*, de Alfred H. Barr, en el catálogo de la exposición de pintura europea llevada a cabo en el *Museum of Modern Art*. La estrategia de Barr para reprimir la dimensión verbal del arte abstracto, en contraste con la de Greenberg, fue simplemente no mencionarla, como si nunca hubiera tenido el más mínimo interés para los pintores de ningún periodo”, en: Mitchell (1994), *op. cit.*, p. 201.

⁵⁹ *Ibid*, pp. 204-205.

⁶⁰ *Ibid*, pp. 211-244.

posmodernismo [y por consiguiente], la exploración de una de estas regiones, la relación reconfigurada de la palabra, la imagen y el objeto”⁶¹.

Jacques Rancière también señala su discrepancia con el modernismo (al menos en esa versión sesgada de la historia del arte) en cuanto a la existencia de artes autónomas, y va un poco más lejos hasta la afirmación de que, no sólo no hay modo de mantener separadas las artes, sino que el cruce y el intercambio entre éstas abre la posibilidad misma de identificarlas: “Según el paradigma modernista cada arte se autonomiza concentrándose en la explotación de su propia materialidad. Lo que opongo a esto es que un arte es sólo identificable como tal a través de un régimen específico de percepción y de visibilidad. Este proceso se forma entre las artes a través de todo un proceso de traslación, de intercambio y de *collage*”⁶².

En nuestros próximos apartados haremos un ejercicio: trataremos de llegar desde otro lugar a aquello que relaciona las artes de la escritura con las de la imagen. Comenzaremos refiriéndonos a un par de “fisuras”, la primera de ellas consiste en señalar la separación original entre el hombre y su realidad instituida a partir del acto de representarla (en principio con el habla y el lenguaje y posteriormente con la imagen); la segunda fisura tiene que ver con el debate acerca de cuál de las dos formas de representarnos la realidad es la más pertinente, hablaríamos del divorcio (momentáneo como veremos) entre texto e imagen. Después de abordar estos dos problemas nos iremos acercando de nuevo, aunque poco a poco, a lo que conecta a ambas hasta llegar a la relación entre literatura y fotografía. En resumen, daremos un rodeo teórico que sirva para reforzar la hipótesis ya esbozada desde la historia, pero lo haremos usando otras fuentes y argumentos que completen el panorama.

⁶¹ *Ibid*, p. 209.

⁶² Jacques Rancière, “Las poéticas contradictorias del cine”, en: revista *Pensamiento de los confines* No 17, transcripción de la intervención de Rancière en el encuentro organizado por la revista en la sala Julio Cortázar de la Biblioteca Nacional, diciembre de 2005, pp. 9-17.

1.5 Medios mixtos. La inevitable imbricación de imagen-texto

*Para Roussel el lenguaje tiene la constitución de las cosas
y las cosas la elasticidad y maleabilidad del lenguaje*
Octavio Paz

*Las nuestras —estrategias, creaciones— frágiles alas forjadas en la volátil cera de las geometrías del lenguaje,
no levantarán más que cortos vuelos, quiméricas parábolas.*
Pep Agut

Como acabamos de ver, Steiner, al igual que Mitchell y Derrida ponen sobre la mesa la posibilidad de pensar las representaciones verbales y las imágenes como problemas equivalentes en lugar de tratar de decidir si alguna de las dos formas de representación está más cerca de la realidad que la otra. A sabiendas de que ambas son un suplemento de la realidad y que, así mismo, ninguna puede pasar de representación a presentación; por ello nos ponen a pensarlas al contrario, como una imposibilidad y una frontera que no podemos cruzar, y de la que incluso se diría que nos resulta imprescindible.

A lo largo de su trabajo sobre estos temas Mitchell ha buscado desmontar ciertos presupuestos que nos hacen pensar las artes visuales como inherentemente dotadas de forma, e inevitablemente relacionadas con la espacialidad, lo estático y lo corpóreo, cualidades que se entienden erróneamente como el aporte de lo visual al lenguaje; inversamente identifica la tendencia a asociar la comunicación verbal con lo argumental, lo discursivo y lo narrativo, que se suelen ver como el aporte del lenguaje a lo visual; de ningún modo niega que existan diferencias importantes entre los medios visuales y los verbales pero desde su punto de vista las diferencias se encuentran a nivel de tipos-de-signos, formas, materiales de representación, y tradiciones institucionales:

Las pinturas pueden contar historias, desarrollar argumentos o significar ideas abstractas; las palabras pueden describir o encarnar estados estáticos o espaciales (...) el lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración en el lugar del lenguaje; porque los actos comunicativos y expresivos, la narración, el argumento, la descripción, la exposición y otros así llamados 'actos de habla' no son específicos de un medio, no son lo 'propio' de un medio en particular⁶³.

En opinión de Ernest B. Gilman, el concepto informático de 'memoria virtual' resulta provechoso para abordar las tensiones y reciprocidades entre texto e imagen puesto que, al igual que un programa asume —incluso erróneamente— que un elemento de *hardware* o *software* está realmente ahí, la relación *textualidad pictórica* y *pictorialismo literario* funcionan con un artificio similar donde tenemos operando virtualmente a la vez “el

⁶³ *Ibid*, p. 144-145.

sistema de representación que realmente está en la página o en el lienzo, y el otro que no puede estar ‘allí’ (en absoluto)”⁶⁴. Esto es, en una imagen hay elementos ‘propios’ del sistema visual de representación y también —aunque operando de modo paralelo y no visible— todo lo que forma parte del “otro” sistema, que sería el lenguaje; lo anterior se aplica también al texto que funciona de acuerdo a sus propias reglas de operación pero que introduce cualidades de la visualidad aunque de modo no explícito. En el mismo sentido de operación simultánea de los dos ámbitos en una misma obra, Mitchell dirige la siguiente afirmación:

*El problema de la imagen/texto no es sólo algo que se construye ‘entre’ las artes, los medios o las diferentes formas de representación, sino un problema ineludible dentro de cada una de las artes y los medios individuales. En resumen, todas las artes son ‘compuestas’ (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos (...) Las etiquetas figurativas (un estado de ánimo ‘azul’ o un color ‘cálido’) se aplican de forma tan firme y consistente como las literales y están firmemente implicadas en la experiencia real. Que las imágenes, los cuadros, el espacio y la visualidad sólo puedan aparecer de forma figurativa o indirecta en una imagen no quiere decir que esta evocación sea impotente, que el espectador no ‘escuche’ ni ‘lea’ nada en la imagen*⁶⁵.

En síntesis, tanto el texto como la imagen son modos de representación que median entre nosotros y la realidad a la cual pretendemos conocer mediante estos suplementos; y ya que no es posible decir que uno esté más cerca o la refleje mejor que el otro, es en ese sentido que podemos decir que son equivalentes, a lo cual habría que añadir que también comparten cualidades y estrategias, si bien el grado y la forma en que éstas están presentes depende de la especificidad del medio y su lenguaje.

Si hemos reconocido ya esta imposibilidad de separar la imagen del lenguaje o de lo lingüístico ¿Desde dónde poder trabajar entonces esta coexistencia de universos? Es algo que abordaremos en el siguiente apartado.

⁶⁴ Gilman, *op. cit.*, p. 222.

⁶⁵ Mitchell (1994), *op. cit.*, pp. 88-89.

1.6 Una bisagra. Écfrasis / Diferencia

*Esta alteridad, este 'no-ser-nosotros' es todo lo que se ve en el espejo,
aunque nadie sabe cómo se llegó a esto.
John Ashbery, 'Autorretrato en espejo convexo'.*

*Las obras de arte que muestran en silencio tienen la rara facultad de provocar la palabra
Gérard Wajcman*

La *enargeia* de la que hablábamos párrafos antes, estaría vinculada con la écfrasis, otro concepto que habíamos mencionado sólo de paso y que a grandes rasgos, podemos definir como un recurso literario tradicionalmente utilizado para describir una obra de las artes visuales (que solía ser una pintura o una escultura). Ésta sería la forma primera y más restringida de usar las palabras para imitar las imágenes, pero a lo largo de la historia de la literatura se ha ampliado el uso de este término a todo equivalente en palabras de una imagen visual, sin importar si se trata o no de una obra de arte; en este caso, lo que importa es la visualidad que pueden evocar las palabras y no el objeto que refieren (como sería el caso general del lenguaje que funciona bajo el 'principio ecfástico' de sustituir el objeto por su representación en palabras). Finalmente, hay un sentido todavía más abierto de éste principio que de acuerdo con Murray Krieger "está presente en todo intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas"⁶⁶.

La écfrasis tiene una función fundamental en la literatura cuando ésta trabaja con la imagen, y no se reduce sólo a los aspectos descriptivos (como ha quedado dicho arriba) aunque existe una larga tradición que se centra en ello. Mitchell la refiere como: "La transformación de una imagen muerta y pasiva en una criatura viviente"⁶⁷ lo cual nos pone de vuelta en lo que decía Wendy Steiner sobre que una pintura hablante es casi una persona, de nuevo, estamos frente al deseo de hacer del arte una cosa viva.

¿Cómo opera el principio ecfástico? Krieger sugiere que hay dos impulsos opuestos: en principio está el deseo del lenguaje de acercarse a la espacialidad, corporalidad e inmediatez propios de la imagen, "esta es la aventura romántica de realizar el sueño nostálgico de un lenguaje de la presencia corporal original, anterior a la caída, aunque nuestro único medio de alcanzarlo sea el lenguaje caído que nos rodea". El segundo impulso en cambio, es el de un lenguaje con tendencia anti-pictórica que va en busca de lo trascendente y que para ello se torna "modesto, desmitificado y poco pretencioso, sin magia, un lenguaje cuya arbitrariedad y sucesión temporal felizmente escapen a la detenida visión momentánea"⁶⁸. Para Krieger el 'sueño estético' de nuestra cultura sería

⁶⁶ Krieger, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁷ Mitchell (1994), *op. cit.*, p. 150.

⁶⁸ Krieger, *op. cit.*, pp. 142-143.

este milagro —o espejismo— que reuniría los dos impulsos opuestos y que en diferentes épocas se sintetizaba en la écfrasis reuniendo espacio y tiempo, arte y vida vivida, tiempo circular y tiempo histórico (si lo planteamos en los términos de Flusser).

Lo dicho es especialmente relevante para la fotografía porque es uno de los medios que cristalizan particularmente bien esta ilusión de estar —casi— frente al objeto y no frente a su representación, esto debido a su doble naturaleza de signo indicial e icónico, misma que fomenta el espejismo en grado sumo y —para algunos— casi ominosamente.

Pero el escritor y el fotógrafo describen ambos un tiempo imaginario, el del recuerdo. Stoichita nos hace notar que la écfrasis puede ser algo más que la descripción de un cuadro u obra artística; puede ser la narración de la experiencia que éste produce, es decir, algo que no es un cuadro pero que depende de él (como cuando nos habla de la descripción que hace Dostoievski de su experiencia frente a la pintura “Cristo muerto” de Hans Holbein)⁶⁹. Puede incluso tratarse del mismo autor de la obra describiéndose a sí mismo en un tiempo distinto (en un momento que estrictamente no existió puesto que es una elaboración a posteriori de la experiencia y una cierta edición de la memoria). Aquí es donde vuelven a conectarse literatura y fotografía, en una écfrasis de la experiencia que no puede volver, pero también a la que no se quiere volver. Mitchell caracteriza y detalla bastante bien las fases del problema de la écfrasis:

Creo que esta fascinación [por el problema de la écfrasis] nos llega en tres fases o momentos. La primera podría llamarse un ‘indiferencia ecfástica’ y nace de la percepción común de que la écfrasis es imposible (...) Una representación verbal no puede representar—es decir, hacer presente— su objeto del mismo modo que lo hace una representación visual. Puede referirse a un objeto, describirlo, invocarlo, pero nunca puede brindar su presencia visual ante nosotros al igual que lo hacen las imágenes (...) Una segunda fase de fascinación con el tema que yo llamaré la ‘esperanza ecfástica’ es la fase en la que la imposibilidad de la écfrasis se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un ‘sentido’ en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: ‘hacernos ver’ (...) es el momento en el que la écfrasis deja de ser un momento especial o excepcional en la representación verbal u oral y comienza a parecer paradigmática de una tendencia fundamental en todas las expresiones artísticas. Este es el momento en el que la teoría de la ut pictura poesis y las Artes Hermanas se movilizan para poner el lenguaje al servicio de la visión (...) el extrañamiento de la división entre la imagen/texto se supera y una forma sintética y suturada, un icono verbal o una imagentexto surge en su lugar (...) pero el ‘momento detenido’ de la esperanza ecfástica encuentra rápidamente una tercera fase, que podríamos llamar ‘miedo ecfástico’. Este es el momento de la resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal (...) [es] el

⁶⁹ Stoichita (1994), *op. cit.*, pp. 303-324.

*momento en el que deseamos que las fotografías sigan siendo invisibles. Éste es el momento de la estética en que la diferencia entre la mediación verbal y la visual se vuelve un imperativo moral y estético en lugar de un hecho natural del que podemos depender*⁷⁰.

Mitchell apunta un aspecto muy importante al decir que la écfrasis es también un modo de traducción de contenidos simbólicos y de relaciones con lo *otro*, así como con la imagen que de esto se produce. Lo cual implica que la écfrasis es entendida por él como descripción de la otredad, donde quien describe se coloca frente a lo descrito como otro. Eso otro es de lo que queremos hablar, eso que se ubica debajo de la descripción y que ésta trataría de desvelar, una alteridad que a veces es accesible mediante la literatura y otras mediante la imagen.

Algo tienen en común la écfrasis —de la que ya hemos hablado— y la fotografía: la écfrasis es un género que pertenece en la historia de la literatura a la tradición de la mimesis, como lo sería la fotografía en la historia del arte; ambas son tratadas dentro de ciertas tradiciones, como herramientas de descripción, cuando en realidad son un comentario —como toda descripción lo es. Pero además de esta función afín en sus respectivos ámbitos, también tienen en común (incluso en su forma ampliada más allá de la descripción) ser un comentario sobre un Otro. En ambos casos, ese *algo* que es comentado —como lo señalan Gilman y Mitchell— no está ni puede estar en absoluto presente, puesto que en ello radica la écfrasis como recurso y como deseo-imposibilidad-miedo.

La écfrasis y la fotografía aluden a otro que no está presente pero que tampoco acaba de irse. Eso que la écfrasis describe se nos presenta ahora como un fantasma que se queda preso en medio de dos realidades. Resalta en este recurso ecfástico el ‘escamoteo’ del cuerpo de la obra (de su parte física) o al menos de la imagen como una de sus partes constitutivas. La écfrasis, ya sea como descripción o elogio, ya sea que diga lo que hay a la vista o se centre en lo que ésta sugiere, consagra —por su naturaleza— la desaparición del elemento visual, mismo que se ve sustituido por la representación verbal. Coloca al objeto de la descripción como un otro estático, por ello dice Mitchell que el género de la écfrasis es “una estrategia para reprimir / representar la representación visual”⁷¹. Podemos volver ahora a este concepto que habíamos dejado un poco atrás y unirlo con lo que hemos estado abordando sobre la écfrasis:

Existe otra dimensión del encuentro ecfástico que debe ser considerada, la relación del que habla con la audiencia a la que se dirige la écfrasis. El poeta ecfástico suele situarse en una posición intermedia entre el objeto descrito al que se dirige y un sujeto que escucha al que (si la esperanza ecfástica se cumple) hará ‘ver’ el objeto a través del medio de la voz del poeta. La écfrasis se coloca entre dos ‘alteridades’ y dos formas de traducción e intercambio (aparentemente) imposibles: 1) La conversión de la representación visual en

⁷⁰ Mitchell (1994), *op. cit.*, pp. 138-140.

⁷¹ *Ibid*, p. 155.

representación verbal, ya sea por descripción o ventrilocuismo; 2) la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la recepción del lector (...) si bien la écfrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector.⁷²

Para Mitchell hace sólo un concepto como el de la Diferencia de Derrida o como el de la Imagentexto (que él mismo propone) puede referir la unión entre ambas⁷³. El hecho es que en esta necesidad de ampliar el concepto de écfrasis coinciden también autores como Murray Krieger y Victor Stoichita. Para todos ellos, se trata de extender el concepto de écfrasis más allá de su sentido habitual de recurso descriptivo de obras de arte, puesto que, el objetivo de un concepto ampliado de écfrasis sería permitir abiertamente la presencia de un tipo de lenguaje en otro.

En el fondo, Mitchell considera que la écfrasis tiende a mostrar la representación como una actividad que relaciona íntimamente poder, conocimiento y deseo, es decir, ve la representación: “como algo que se le hace a algo, con algo, por parte de alguien, y para alguien”⁷⁴. Es desde esta perspectiva que vincularé la écfrasis y el Pensamiento débil —del que hablaremos en el siguiente capítulo— y es por ello que la he abordado como la posibilidad de fungir como concepto ‘bisagra’ de la relación entre palabra e imagen y buena parte de lo que ello implica en términos de crítica de las imágenes y de la frontera entre disciplinas.

⁷² *Ibid*, p. 147.

⁷³ “La imagen/texto no es un templete para reducir estas cosas a la misma forma, sino una palanca con la que abrirlas. La mejor manera de describirla no sería como un concepto, sino como una figura teórica, parecida a la *Différance* de Derrida, la sede de una tensión dialéctica, de un deslizamiento y una transformación (...) una figura para reflexionar sobre su propia heterogeneidad y conectar su dialéctica formal con luchas ideológicas e institucionales dentro de sus propios medios (el cine o la historia), así como con las contradicciones culturales entre las que median. Son algo así como metaimágenes de sus medios”, en: Mitchell (1994), *op. cit.*, p. 98.

⁷⁴ *Ibid*, p. 162.

2. AFUERA DE LA IMAGEN Y DE LA PALABRA. ESTRATEGIAS ‘LEVES’

Como decíamos en el capítulo anterior, uno de los asuntos centrales de la écfrasis es la entrada de un sistema en otro. Pero dicha entrada sólo es posible si los sistemas en cuestión se tornan flexibles y permeables, es decir “débiles”. El tipo de arte que nos interesa aquí pasa por el reconocimiento de la diferencia, trabaja con un modo ecfástico de pensar, un modo que se hace llamar ‘débil’ puesto que deja colarse al otro en su principio de operación —que es lo que en última instancia tiene de favorable el modo de pensar ‘débil’.

Nos estamos acercando a la obra de arte como proceso, como a-caecer o devenir, esa obra mutable que se hace de las estrategias leves para tomar forma, que usa la maneras sutiles de incidir en la realidad y de fugarse de ella, creando un estado de excepción anómico y colocándose así en la frontera. Expliquemos más sobre qué entendemos por ‘Estrategias leves’, por qué las asociamos al “Pensamiento débil” y por qué se denominan de este modo.

2.1 El pensamiento débil / Lo infraleve / La anomia

[El pensamiento débil y la hermenéutica comparten la sospecha de que] “El pensamiento del ser no puede ser otra cosa sino un volver a pensar lo que ya ha sido dicho y pensado; ese volver a pensar, que es el auténtico pensamiento (...) no puede actuar con una lógica de la verificación y del rigor demostrativo, sino sólo mediante el viejo instrumento, eminentemente estético, de la intuición” [con la cual el pensamiento débil] “concibe el ser como aquello que jamás puede darse

en la presencia, sino que siempre es sólo objeto de recuerdo”⁷⁵. Esto quiere decir que la verdad y la certeza quedan desplazadas por una herramienta de naturaleza indeterminada —casi se diría endeble— como lo es la intuición.

Se dice que el Ser no es, sino que se transmite (mediante la cultura) y que en su lugar tenemos los entes, que son la realidad con la que vivimos y con los cuales construimos nuestra noción de realidad y el recuerdo del ser. Si el ser acompaña nuestras representaciones, entonces —dice Vattimo leyendo a Heidegger— “Lo que constituye propiamente la índole de los objetos no es su estar frente a nosotros, de manera estable, resistiéndonos (...) sino su a-caecer o suceder, es decir, el deber su consistencia sólo a una apertura, que se configura como tal (...) en virtud de la decidida anticipación de la muerte. El acaecer (...) es aquello que deja subsistir los rasgos metafísicos del ser, al tiempo que los pervierte, haciendo explícita su constitutiva caducidad y mortalidad (...) al poner de manifiesto la caducidad y la mortalidad como constitutivos intrínsecos del ser [se] lleva a cabo una des-fundamentación o hundimiento”⁷⁶ o desfondamiento —como también puede traducirse *sfondare*— de la estructura del pensamiento y de los rasgos del ser metafísico. Dicho desfondamiento torna débil la estructura del pensamiento acerca de la realidad, puesto que la vuelve mutable y temporal. Para Vattimo la causa y motivo de la verdad —una ontología débil de ésta que es a la vez una posible ética— tiene como sus valores más importantes:

Las formaciones simbólicas, los monumentos, las huellas de lo vivo; es decir, todo aquello que se ofrece y que estimula la interpretación: una ética de 'bienes' antes que de 'imperativos'. La verdad no es fruto de interpretación porque a través del proceso interpretativo se logre aprehender directamente lo verdadero, como ocurre cuando la interpretación se concibe como desciframiento, desenmascaramiento, etc., sino porque sólo en el proceso interpretativo —entendido principalmente en relación al sentido aristotélico de hermeneia, expresión, formulación— se constituye la verdad.”⁷⁷

Es ahí donde el arte como proceso y como interpretación crea un sentido (una verdad) aunque sea móvil y temporal. Pero ¿En qué medida el arte podría decirnos algo que no nos dijera la filosofía? Rovatti —aludiendo específicamente a Heidegger y Nietzsche— responde desde la literatura y afirma que lo que mantiene en pie la representación no son las formulaciones filosóficas, puesto que éstas serían demasiado duras, sino la experiencia, que se hace posible sólo en el relato literario o poético: “A la literatura no se le confía una tarea secundaria, ya que precisamente a través de su narración (también la poesía narra) va tomando cuerpo la posibilidad de decir la verdad en torno a aquella experiencia de la que estamos hablando. Desde ese margen, que es también el umbral de un abismo, pueden ver la luz multitud de narraciones. El silencio con el que quizá nos topemos no es sino la imagen de la separación, el cambio de rumbo desde la forma de pensar hacia otra distinta (...) este silencio, si sabemos apropiárnoslo, constituye una disposición para escuchar”⁷⁸.

⁷⁵ Giani Vattimo, “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”, en: *Pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 36.

⁷⁶ *Ibid*, p. 34.

⁷⁷ *Ibid*, p. 39.

⁷⁸ Pier Aldo Rovatti (1983), “Transformaciones a lo largo de la experiencia”, en: Gianni Vattimo, *op. cit.*, pp. 68-69.

Leyendo a Marcel Proust, Deleuze sugiere esto mismo cuando habla sobre los signos del arte en comparación con los signos de la filosofía⁷⁹, y afirma que para llegar a una verdad es más efectivo hacerlo desde la violencia de lo que nos increpa —como el arte, o el amor— que desde el pensamiento, puesto que éste sólo atiende a nuestra capacidad racional y no íntima, y por ello no logra tocarnos ni modificar en algo nuestro pensamiento.

Los tres autores apenas mencionados (Vattimo, Rovatti, Deleuze) tocan el tema de la verdad y colocan el arte en una posición desde la cual éste se convierte en una forma de conocimiento alternativa a la filosofía y donde la experiencia es el modo privilegiado de acercamiento a la verdad. Como hemos visto, las ideas de ser, verdad, realidad, futuro, estabilidad y realidad, junto con la de autor —y por consecuencia la de obra de arte— son tratadas de modos peculiares desde este 'debilitamiento' del pensamiento.

La interartisticidad es otro modo de cruzar e implica un debilitamiento de las rigurosas fronteras que pretenden separar las disciplinas, pero ¿el pensamiento débil requiere de estrategias débiles de producción de sentido? Y en caso afirmativo ¿Cuáles serían éstas?

Partiremos de que si el sujeto se reconoce en la experiencia puede representarse a sí mismo en ella y en los fenómenos que le dan forma⁸⁰. De ahí que la relevancia de estos temas no sea sólo relativa a las representaciones del arte como un ámbito aislado sino como uno íntimamente ligado al mundo, a la historia con sus propias representaciones. Y por ello Flusser insiste en la importancia de analizar desde el arte estos temas como parte de una crítica de la historia con miras al futuro y al estudio de nuestro devenir:

Ambos, el texto y la imagen, son medios. Tienen la finalidad de mediar entre el ser humano y su entorno, así como entre los seres humanos. Ambos están sujetos a una dialéctica interna: se ponen delante de lo que han de representar, y estorban a la vez que median. Además existe una contradicción entre ambos: las imágenes hacen imaginable ('ilustran') lo que cuentan los textos, y los textos hacen concebible ('cuentan') lo que representan las imágenes. La dialéctica 'interna' y 'externa' de los textos y las imágenes constituye buena parte de la dinámica que llamamos 'historia'. El análisis de estas contradicciones cruzadas puede considerarse, por consiguiente, como una crítica de la historia (la pasada y la presente) y como un pronóstico del futuro inmediato.⁸¹

En el campo del arte encuentro que tenemos un concepto paralelo al de pensamiento débil en la noción duchampiana de *inframince* (infrave) que de acuerdo con Thierry Dávila fue elaborada por Marcel Duchamp de

⁷⁹ Gilles Deleuze (1964). *Proust y los signos*. Anagrama, Barcelona, 1970. pp. 40-41

⁸⁰ El sujeto, para el pensamiento débil es aquel que Puede analizar y descomponer la realidad manteniéndose igual a sí mismo (...) puede dar a cada cosa un nombre y a cada hecho un sentido definitivo (...) su relación con el lenguaje es del tipo sujeto-objeto donde él nombra las cosas. Su relación con el mundo es del tipo dentro-fuera donde lo de afuera está a una distancia pertinente (y de la cual no forma parte). A la experiencia se le asigna un orden y una categoría que el lenguaje puede abarcar. Pier Aldo Rovatti (1983), *op. cit.*, p. 70.

⁸¹ Flusser, *op. cit.*, p. 103.

1935 a 1945 a partir de sus lecturas de Pascal Jouffret y la cuarta dimensión —entendida como ‘un trozo muy fino del espacio’— y de Henri Poincaré quien hablaba de zonas donde la materia desaparece pero a la vez permanece. Dávila define lo *inframince* como ‘el poder de lo invisible’⁸² que alude a todo aquello que es transparente, etéreo, o inasible; todo lo que no se puede retener (como en el caso de la pieza *Air de Paris*, creada en 1919 por Duchamp).

Es importante decir que lo *inframince* no es para Duchamp un concepto metafísico o espiritual, sino completamente material que trata de referir lo que nos rodea, todo lo que es material pero que es invisible, lo que vemos sólo con gran esfuerzo, o bien aquello que para ser visto necesita ser señalado puesto que tiende a perderse en el tumulto. En ese sentido el papel de la obra es potenciar la percepción.

En realidad lo *infrave* es un concepto que podría entenderse como anacrónico, es decir que es posible reconocerlo —con otro nombre naturalmente— como estrategia de los artistas en épocas muy diversas. Aquellos que han trabajado de modos *infrave*s aspiran —de acuerdo con Dávila— a confiar al arte el poder de producir una experiencia con la mínima intervención posible, revitalizar la percepción, agudizar la atención, y salvar nuestra percepción del mundo de la anestesia. Pero el modo de lograr todo eso ha de ser sutil, sin esconderse pero sin delatar la presencia, deviniendo en ‘fenomenólogos de lo perceptible’, en resumen, reconociendo de qué modo aquello que opera en el rango ‘bajo’ de la percepción puede ser el detonador de la experiencia. Los artistas que veremos al final de este trabajo se pueden incluir entre ellos.

El arte hace en todo momento una tarea de “enmarcado” de la realidad; cuando algo se señala, de algún modo lo que se hace es crearlo, darle existencia, instituir su presencia. Así, al señalar lo *inframince* se hace lo *inframince*. Al momento de tomar una fotografía, por ejemplo, ocurren muchas cosas que no pueden ser mostradas de un modo visual, pero que, sin embargo, están o estuvieron ahí. Por citar sólo un ejemplo”, tenemos “Artist at Work” de Mladen Stilinovic, un conjunto de fotografías donde vemos al autor recostado pensando; si bien es cierto que no podemos saber en qué pensaba, ni siquiera si estaba efectivamente pensando en el arte —es decir, trabajando— pero si convenimos en que así era, esto podría entenderse como un *infrave* de la realidad que cobra cuerpo en la imagen, incluso podríamos hablar de una narración *infrave*.

Otra de las estrategias leves que queremos destacar es también la noción de anomia, entendida como el conjunto de circunstancias y actitudes derivadas del rigor excesivo de las normas sociales o bien de su deterioro ocasionando una desviación de éstas pero no de las leyes.⁸³ Muchas de las experiencias del arte conceptual de los

⁸² Thierry Dávila, “¿Un arte invisible?” (conferencia), en: *Jornadas de estudio de la Imagen*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 23 de junio de 2010.

⁸³ “Para la psicología y la sociología, la anomia es el conjunto de situaciones que derivan de la carencia de normas sociales o de su degradación (...) la anomia se refiere a una desviación o ruptura de las normas sociales, pero no de las leyes (...) la anomia es un colapso de gobernabilidad por no poder controlar una emergente situación de alienación experimentada por un individuo o una

años setenta apuntaban a modos anómicos de intervenir sobre la realidad, a modos donde la desmaterialización en sus diversas manifestaciones se ponía en marcha. Destaco la anomia, de entre las muchas estrategias del arte conceptual, pues la considero íntimamente ligada a los dos conceptos anteriores y porque, en conjunto, nos servirán para trabajar sobre la obra de nuestros artistas.

Los modos anómicos comparten varias constantes en su modo de operación, como serían el borramiento, el silencio como respuesta a algo, poner las imágenes bajo el 'velo de la desaparición', entre otras; todas ellas tienden a mostrar cierto nihilismo, tienen alguna aspiración a despertar al espectador del sueño mediante una ida a otro tipo de sueño, muestran un deseo de llegar a un final (o a una frontera), y muchas veces la liberación es fantasmática (ilusoria o únicamente llevada a cabo como representación).

Estas constantes eran parte de las acciones y piezas del *Oho Group*⁸⁴ en el cual participaba el esloveno Ales Kermavner quien —de acuerdo con Marko Stamenkovic— fue uno de los primeros en trabajar con la desaparición de la imagen fotográfica. Su pieza titulada *Lost* mostraba su propio retrato borrado e interrogaba por el lugar hacia dónde se había deslizado la imagen y por el sentido de dicho borramiento.⁸⁵ Como en esta pieza, lo pasajero, lo contingente, el espacio entre las cosas, el silencio, el vacío, el rumor⁸⁶ serán convocados en otro momento de esta tesis para decir que parte de la historia también se cuenta reconociendo la imposibilidad (o dificultad al menos) de lo sólido y lo permanente, y que en la debilidad y la ausencia radica algo vital para abordar el entendimiento cotidiano del mundo.

subcultura. Los principales impulsores del concepto fueron los sociólogos Emile Durkheim y Robert Merton, para éste último la anomia es el resultado de la relación entre los fines culturales como deseos y esperanzas de los miembros de la sociedad, las normas que determinan los medios para permitir que los individuos accedan a esos fines y el reparto existente de estos medios. Merton señala, en definitiva, que la anomia es una disociación entre los objetivos culturales y el acceso de ciertos sectores a los medios necesarios. La ruptura social aparece cuando la relación entre los medios y los fines se debilita" [en línea], portal *Definición.de*: <http://definicion.de/anomia/> [última consulta octubre de 2010].

⁸⁴ El Grupo Oho estuvo activo entre 1965 y 1970. Estuvo integrado por poetas, artistas plásticos y cineastas insatisfechos con la vida, la civilización y el arte de la época, sobre todo las de la rigidez socialista. Los miembros de Oho fueron numerosos y participaron en todos los aspectos de las prácticas artísticas contemporáneas: arte conceptual, performance, poesía concreta y visual, *mail art*, arte povera, cine experimental y otros. Oho señaló la importancia del enfoque holístico de la realidad con el propósito de su cambio radical. El núcleo original eran: Mark Pogacnik, Iztok Geister Plamen, y Marjan Ciglic a quien más tarde se unieron: Milenko Matanovic, Andraz Salamun, Tomaz Salamun, David Nez, Matjaz Hanšek, Nasko Križnar, Vojin Smith Chubby, Ales Kermavner, Franks Zagoričnik, Marika Pogačnik, Zvona Ciglič, Srečo y Nusa Dragan, Ivo Volaric, Feo, Slavoj Zizek, Braco Rotar, Bojan Brecelj, Drago Dellabernardina, Dimitrij Rupel, Rudi Seligo y otros. Síntesis del artículo de Tomas Brejc "Transcendental Conceptualism of OHO Group" [en línea], portal Spirit Art: <http://www.atisma.com/spiritart/oho.htm> [última consulta abril de 2011].

⁸⁵ Marko Stamenkovic, "Image Anomique" (presentación de proyecto curatorial), en: *Jornadas de estudio de la Imagen*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 23 de junio de 2010.

⁸⁶ Para Sergio Benvenuto rumor es todo lo imprevisto o imprevisible, la parte del mundo que no es domesticable porque es inaprensible, el rumor es contrario al código cultural -y a toda la cultura- que representa lo previsible e inteligible. El exceso de cercanía, la trama de un tejido, el grano en la fotografía, serían modos de rumor. Conferencia dictada por Sergio Benvenuto en 17, Instituto de Estudios Críticos durante el Coloquio *Horizontes críticos, tramas institucionales*, que se llevó a cabo en la sede del instituto durante enero de 2008.

2.2 Silencio / Vacío / Ausencia

El silencio que sigue a una obra de Mozart sigue siendo Mozart

No es posible abstenerse de querer dominar la ausencia y, con todo, siempre debemos soltar la presa
Jacques Derrida

La ausencia es presencia y toda apertura se convierte en voz
María Auxiliadora Álvarez

Hasta ahora hemos hablado de palabras que describen imágenes, imágenes que no se dejan ver y de estrategias leves ¿Es esto un sinsentido? ¿Por qué si de lo que se quiere hablar es de arte he decidido hablar acerca de lo que no es arte? ¿Cabe decir que estas nociones, aun cuando su lugar sea otro que el de la obra, la posibilitan o al menos le dan pretexto? ¿Y qué fantasma está del otro lado, de qué índole es la frontera que todo esto comparte? ¿Cuál es la relevancia que estos temas tienen para la producción artística? Vamos todavía a tocar algunas ideas más estrechamente ligadas a lo anterior, se trata de: silencio, vacío, ausencia y lazo.

Probablemente, saber algo acerca del silencio es en cierto sentido acercarse a la importancia del mundo de las palabras y los sonidos. De igual manera, una aproximación a las nociones de vacío, ausencia o borramiento en su intangible naturaleza nos acercaría a la importancia de la imagen y de lo tangible. Todo este mundo de ‘lo que no es’ o ‘lo que no está’ bien podría ser el otro lado del espejo, paralelo al de los sujetos y al de los objetos, paralelo a sus vínculos y sus representaciones. Desplazándose en tiempos dislocados, separados pero también reunidos por el universo de la comunicación y del arte. Tres lados del espejo separados, enfrentados e imantándose entre sí.

¿Por qué hablar de lugares vacíos, de palabras no dichas, de tiempo pasado, de imágenes que se apagan? Para decirlo de una vez, porque no se trata sólo de palabras y objetos sino de vínculo, lazo, sentido de lo que nos mantiene unidos al mundo y más allá de lo cual (o en el borde) ya no serían posibles las palabras, las preguntas, las representaciones, ni las réplicas..

Al tratar el tema del silencio, Roland Barthes comienza con una precisión que es importante para nosotros pues anota que en la lengua clásica había dos formas del silencio: *tacere = silencio verbal ≠ silere: tranquilidad, ausencia de movimiento y de ruido*, en la visión mística aquí estaría Dios, en un momento aún indiferenciado, aún no nombrado ni opuesto a nada ni a sí mismo. *Silere remitía a una especie de virginidad intemporal de las cosas, antes de que estas nazcan o después de que hayan desaparecido... tacere [se entendía] como silencio del habla* y nos dice que más tarde ambas definiciones se concentrarían en una sola a favor del sentido de *tacere* en un movimiento donde *la naturaleza se sacrifica al habla*⁸⁷. En estrecha relación con lo anterior dice Jaques Derrida:

⁸⁷ Roland Barthes (1978), *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1977-1978*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 67-68.

Había en efecto una primera violencia en nombrar... violencia originaria del lenguaje que consiste en inscribir en una diferencia, en clasificar, en suspender el vocativo absoluto. Pensar lo único dentro del sistema, inscribirlo en él, tal es el gesto de la archiescritura: archi-violencia, pérdida de lo propio, de la proximidad absoluta, de la presencia consigo, pérdida en verdad de lo que nunca ha tenido lugar, de una presencia consigo que nunca ha sido dada sino soñada y desde un principio desdoblada, repetida, incapaz de aparecerse de otra manera que en su propia desaparición⁸⁸.

Una violencia que al nombrar y romper el *silere* —esto es al inscribir la diferencia— lo convierte en adelante en *tacere*, en ausencia de palabras. La tranquilidad que podía representar el silencio es remplazada por una angustia, y ésta por la necesidad de llenarla. Pero, la zanja en la que es fácil caer es la de tratar de aliviarla con sonidos que hagan del silencio mutismo, *comodidad de escucha* como la llama Paul Virilio⁸⁹ quien nos dice que esta comodidad es por naturaleza receptiva y no quiere discrepar ni que la increpen, es un estado de calma a condición de que no se le pida a nadie decir nada, ni tomar el riesgo de la comunicación que empezaría por preguntarse sobre el acto de callar (no el de ser afónico), el de decir (no parlotear) y el de escuchar (no sólo oír): “En el último año, la BBC ha comenzado a difundir grabaciones de murmullos y de ruidos de conversaciones, destinados a las oficinas de las grandes empresas, en las que los empleados de quejan del silencio mortal que reina en ellas”⁹⁰. No haremos hincapié en la palabra “mortal” que es el modo en el que ahora se vive el silencio cuando no se quiere buscar sentido.

El vacío sería al mundo de los objetos lo que el silencio al de las palabras. Si aceptamos la equivalencia, es posible decir que el vacío es una forma ‘espacial’ del silencio, una especie de ‘lugar’, como cuando se habla de ‘saltar al vacío’. Foucault al hablar de la literatura y el pensamiento de Georges Bataille dice que —para él— el lenguaje tiene por objeto su propio ser, es decir su propio límite, y que señala no sólo *el* vacío sino *hacia* el vacío, al cual es enviado todo, convirtiendo este momento extremo en una *experiencia del pensamiento*⁹¹. Experiencia también de la representación del mundo a través de un lenguaje que, en palabras de Foucault, continuamente “remite a sí mismo y se repliega sobre un cuestionamiento de sus límites”.

Por supuesto, ni el silencio ni el vacío pueden nunca ser absolutos, porque las palabras siguen configurando nuestro pensamiento, y porque nuestro cuerpo ocupa siempre un lugar en el espacio. Pero al hacer vacío en torno a todo lo que existe, al consumirlo todo, queda aún una frontera que provoca, si cabe, aún más vértigo cuando se cobra conciencia de ella puesto que se reconoce una falta más: la ausencia, misma que siempre es doble y tiene efecto reflejo. Porque la posible ausencia de uno mismo, la posibilidad de dejar de ser —que primero es la de los otros— no es a fin de cuentas sino la prueba de *nuestra* finitud.

⁸⁸ Derrida, *op. cit.* p. 147

⁸⁹ Paul Virilio (2000), *El procedimiento silencio*. Buenos Aires, Paidós-Espacios del saber, 2005, pp. 87-112. Para profundizar en el asunto específico de la ética del silencio en el arte.

⁹⁰ *Ibid* pp. 97-98

⁹¹ Foucault (1954), *Lenguaje y literatura*. Buenos Aires/Barcelona, Paidós/Universidad de Barcelona, 1996.

La angustia ante la ausencia es mitigada en parte por la escritura, ya que ésta actúa —tal como comentamos páginas atrás— a manera de suplemento del habla⁹² y por consecuencia del silencio y del vacío. Dijimos que en principio la escritura genera, puesto que nombra, la angustia de la ausencia, pero no olvidemos que al mismo tiempo viene a mitigarla ya que como dice Derrida “el suplemento no tiene solamente el poder de procurar una presencia ausente a través de su imagen: procurándonosla por procuración de signo [sino que] la mantiene a distancia y la domina. Pues esa presencia, a la vez es deseada y temida. El suplemento transgrede y a la vez respeta lo prohibido”⁹³, volveremos en breve sobre el límite y la transgresión; pero para cerrar este apartado haré hincapié en que la fuerza con que la ausencia nos confronta halla en el arte su cauce, más aún, eso que hemos dicho de la escritura como suplemento me atrevería a hacerlo extensivo al arte en general, en mi opinión el arte es una suerte de trayectoria, si no menos dolorosa sí más vital hacia la conexión entre el individuo y lo que lo sacude pero también entre individuos; quizás por ello creo que sólo el arte puede tomar la experiencia de la ausencia para representarla, conjurarla —aunque sea en vano—, decirla, y hacer de la experiencia, así como de la obra de arte, el lugar de confluencia y de comunicación: de lazo.

2.3 El arte como lazo

La manera en que se lleva a cabo esa comunicación a través del arte es un asunto complejo, yo entiendo la obra de arte como eso que incide en las personas en el mismo sentido y profundidad en que Georges Bataille hablaba de la comunión y de la herida: “Uno no se comunica sino a través de heridas (...) el amor y la muerte son los únicos que quedan en juego”⁹⁴. Si acordamos que la herida⁹⁵ funda la posibilidad de comunicación (comunión), entonces en el hecho de hablar, de hablarle a alguien, de ‘abrirse’ a alguien —curiosa imagen de la herida— existe un riesgo que se toma por puro amor o deseo de comunión; si lo llevo aún más lejos diría que también la escucha puede ser una herida que se acepta recibir. Y aquí el ‘habla’ la entiendo además en un sentido figurado, hago extensiva la capacidad del habla también a la obra de arte. Mencionamos la herida de quien habla, pero hay también una herida para quien escucha (lee, o ve una obra de arte) en tanto que aquello que escuchamos del otro nos confronta con nosotros mismos, o mejor dicho con la idea que tenemos de lo que somos.

⁹² “El suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta interior de una presencia... En algún lugar algo no puede llenarse consigo mismo, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y pro-curación. El signo es siempre el suplemento de la cosa misma... se añade o se sustituya el suplemento es exterior, está fuera de la posibilidad a que se sobreañade, es extraño a lo que, para ser reemplazado por él, debe ser distinto a él” Jacques Derrida (1967), “Ese peligroso suplemento”, en: *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, pp.185-186.

⁹³ *Ibid*, p.198.

⁹⁴ Georges Bataille (1939), “El colegio de sociología”, en: Hollier, Denis (ed.), *El colegio de sociología*. [la versión en PDF no contiene lugar, editorial y fecha de la edición en español] pp. 333-334.

⁹⁵ Y sus otras figuras: extravío, angustia, alborozo, agotamiento, interrupción, desfallecimiento, alegría torturante, ruptura, apertura, abertura, escarpadura, perfil desgarrado.

Para explicar y profundizar en la naturaleza de toda figuración que hacemos del otro y de nosotros (lo cual en cierta medida sostiene lo que pensamos y decimos) habría que desarrollar la noción de 'lo fantasmal'. Víctor Stoichita dice que hay dos formas de hacer imágenes: "El arte de la copia (*eikastiké*) tiene por resultado la imagen-copia (*eikon*) que se sujeta a las leyes de la mimesis; el arte del simulacro (*phantastiké*) produce la imagen-simulacro (*phantasma*) cargada de oscuros poderes y cuyo estatuto es borroso"⁹⁶. La imagen-simulacro o imagen-fantasma no existe como copia el mundo, sino que es un artefacto que pone en crisis la concepción de obra como imitación. Esta imagen se ubica entre imagen y realidad, se trata de una imagen-obra puesto que se activa en el objeto, de manera que hay un cuerpo y no sólo una imagen.

La comunicación así entendida, sería un proceso estrechamente relacionado con el cuerpo, pero no sólo el de la obra sino el del autor y el espectador. Cuando esta comunicación existe ocurre un desgarramiento común; en realidad, sólo de este modo es posible un vínculo, quizás intemporal, aespacial o anacrónico. Georges Didi Huberman — leyendo de cerca a Benjamin— dice que entre la obra y el espectador se tienden hilos que hacen sacar chispas a la linealidad del tiempo: "Una obra de arte es un objeto de tiempo impuro, montaje de tiempos heterogéneos, [que] puede trenzar más de una temporalidad"⁹⁷.

Si las palabras pueden ser una herida y fundar una comunicación, y esto también puede decirse del arte, entonces puede ocurrir que la herida (el exceso o la falta de ella) produzca un modo de muerte. El amor, el arte, el lenguaje con su violencia tienen un rol peculiar en esta elaboración puesto que funcionan como telón de fondo, o mejor, como lo que me gustaría llamar 'la red de los equilibristas' puesto que a ella nos lanzamos (a la herida o a la muerte) sin saber si habrá de soportarnos; pero sólo porque esa 'red' existe es que es posible una empresa de semejante naturaleza como la de herir y dejarse herir. ¿Pero cómo llevar a cabo ese avance en el Otro? Deleuze al analizar la obra de Marcel Proust apunta algo importante para toda obra que pretenda sacudir y revelar algo:

*La verdad nunca es el producto de una buena voluntad previa, sino el resultado de una violencia en el pensamiento... Proust opone la doble idea de "coacción" y "azar" a la idea filosófica de "método". La verdad depende de un encuentro con algo que nos obliga a pensar y a buscar lo verdadero. El azar de los encuentros y la presión de las coacciones son los dos temas fundamentales de Proust. Precisamente, el signo que es el objeto de un encuentro es el que ejerce sobre nosotros esta violencia. Es el azar del encuentro quien garantiza la necesidad de lo que es pensado*⁹⁸.

⁹⁶ Víctor Stoichita (2006), *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, traducción de Ana María Coderch, Barcelona, Siruela-Biblioteca de ensayo 47, 2006, pp. 11-18.

⁹⁷ Georges Didi-Huberman, "La historia del arte como disciplina anacrónica" en: *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

⁹⁸ Deleuze *op. cit.* pp. 25-26.

Antes de seguir quisiera que se pusiera atención en no caer en la interpretación rápida que relaciona la idea de herida, violencia y fantasma con una zona de negatividad. Foucault es muy claro en ello al separarlo de una lógica de la ética y señalar que el significado de todo esto apunta a lo pulsional, creativo, vital (en su exceso) e instaurador de vínculo “Nada le es más ajeno que la figura de lo demoníaco que precisamente ‘lo niega todo’. La transgresión se abre a un mundo centelleante y siempre afirmado”⁹⁹.

Igualmente, no podemos pensar el vacío y el silencio como pares dialécticos (silencio-palabra, ausencia-presencia) sino como momentos originarios y finales a la vez, de los que todo parte y hacia donde se dirige todo a un tiempo. Al invocar el vacío, el silencio, la ausencia o la nada no se convoca a buscar su contrario, sino a quedarse detenido ahí en la frontera, en lo indeterminado, en lo incomprensible o si se quiere en lo abismal de la idea, puesto que nos hemos alejado de la idea de avance desde un estadio (o momento) de la presencia hacia uno de la ausencia; no buscamos que exista una meta que signifique romper el silencio; ni tampoco que haya una suerte de ‘reversa’, esto es, una vuelta a donde (o cuando) se hallaba lo pleno, la totalidad (lo propio según Derrida o lo natural según Rousseau).

Se ha dicho ya que no hay “retorno” a donde se está colmado, y que sólo puede uno ubicarse en el borde si lo que se busca es poner en cuestión el estado de cosas que conforman lo humano (como vimos al hablar de la Diferencia); en el borde aquí quiere decir en el límite:

*El límite y la transgresión se deben mutuamente la densidad de su ser... la transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser; lo conduce a despertarse sobre su inminente desaparición... y sin embargo, en ese movimiento de pura violencia, ¿contra qué se ensaña la transgresión si no es contra lo que le encadena, contra el límite y lo que hay ahí encerrado? ¿Contra qué dirige su acción de romper y a cuál vacío le debe la libre plenitud de su ser si no es esto mismo que ella atraviesa con su gesto violento y que se dedica a obstaculizar en el trazo que borra?*¹⁰⁰

Aún queda por responder ¿A quien y para qué se escribe o se hace arte? ¿Cómo se juegan los conceptos hasta ahora trabajados? ¿Se puede hablar de una especie de lado fantasmal de la representación o de un más allá de ésta? Foucault considera que ese ‘más allá’ de la obra es aquello a lo que se dirige (lo que dice), pero también se refiere a un ‘más acá’, que sería aquello a partir de lo que se habla¹⁰¹.

Todos estos temas tocan fronteras sensibles, provocan angustia, no siempre se sabe cómo darles cause. Parece que algo falta, y ante la evidencia (aunque no necesariamente la conciencia) de esa falta responde la obra de arte.

⁹⁹ Foucault (1954), *op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp.127-128.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 22.

Foucault dice de la literatura que habría que ponerse afuera de ella un momento para poder pensarla, éste es el ejercicio que venimos intentando desarrollar en este trabajo avanzando sobre esta serie de conceptos que sería difícil ubicar en un momento anterior o posterior al arte. Seguiremos profundizando sobre estas posiciones a veces indeterminadas o limítrofes, nos dirigiremos o tomaremos como excusa instancias fantasmales, y con todo, aspiramos a que al final, este texto cobre más cuerpo que el que, por ahora, parece tener aquello que le dio pretexto. Para ello entraremos ahora al terreno de la imagen fotográfica hasta llegar a analizar obras en las cuales se habla del —y a partir del— silencio, ya sea como palabra no dicha ni escrita, o como falta de sonido; llegaremos hasta una selección de obras que usan la ausencia (presencia suspendida o imaginaria del Otro), el borramiento de la imagen y otras estrategias de invisibilidad.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

3. LA FOTOGRAFÍA ANTE LA LITERATURA

Sólo nuestro consentimiento reflejo a la plausibilidad de la imagen fotográfica *contradice lo que esta imagen impone de modo tan conmovedor: un sentido del tiempo y del lugar perdido por completo, y por ello irremediablemente ajeno: una Atlántida (...)*
un continente ligado al tiempo
Frampton, Hollis

Ahora que ya hemos dirimido los aspectos de vínculo entre palabra e imagen, y explicado la importancia de los abordajes sutiles de la realidad, podemos empezar a encontrar los aspectos específicos del proceder fotográfico que se relacionan con el proceder literario. Comenzaremos pues, el trabajo de sutura de ambos programas con puntualizaciones sobre aspectos como el realismo, la verosimilitud, y lo narrativo en cada uno.

Mitchell, como se ha explicado antes, no sólo no cree que el mundo de la imagen y el del lenguaje sean dos formas de comunicación distintas sino que, en el caso de la fotografía, pregunta —aunque en realidad sostiene— si se podría decir que al mismo tiempo es y no es lenguaje: “¿Qué sucedería si la única formulación adecuada de la relación entre la fotografía y el lenguaje fuera la paradoja: la fotografía es un lenguaje y no lo es?”¹⁰² Y considera que este es el asunto que está en el fondo de la frase de Roland Barthes (y todo el texto de *Retórica de la imagen*) acerca de ‘la coexistencia de dos mensajes’ en la imagen fotográfica.

¹⁰² Mitchell (1994), *op. cit.*, pp. 246-247. Este es un debate que Mitchell sostiene en relación con una idea de Victor Burgin (y de paso con el platonismo y con Ernst Gombrich) sobre la existencia dos mundos diferenciados donde el lenguaje ejerce un supuesto control sobre la imagen.

Al hablar de coexistencia de ambos tipos de mensajes hablamos también de un cuestionamiento de la representación, en donde la fotografía entra como elemento que pone el tema en crisis. En la misma dirección va Víctor del Río cuando recuerda que para Barthes, el realismo en su conjunto resuena a través del ‘esto ha sido’, mientras que su concepto de *punctum* logra colocarse “al margen de su referencialidad” estableciendo “un nuevo ámbito de profundización de la búsqueda del sentido”¹⁰³:

*Una connotación que está siempre presente en la fotografía es la de que se trata de una pura denotación; eso es simplemente lo que significa reconocer algo como fotografía y no como cualquier otro tipo de imagen. Por otro lado, la denotación de una fotografía, lo que interpretamos que representa, nunca es independiente de lo que interpretamos que significa (...) la persistencia de estas paradojas sugiere que es mejor no entender el ‘modo de imbricación’ o el solapamiento en la fotografía y el lenguaje como una cuestión estructural de ‘niveles’ (...) sino como una sede de ‘resistencia’. (...) el intercambio que parece hacer de la fotografía otro lenguaje más, un adjunto o complemento del lenguaje, no tiene ningún sentido si no entendemos la resistencia a la que se sobrepone*¹⁰⁴.

Este problema para admitir la coexistencia, para Nelson Goodman lo más importante es la demolición de la idea de representación como copia, y la posibilidad de que haya representación sin semejanza; dicho de otro modo, la semejanza no sería para Goodman la condición necesaria y suficiente para la representación sino que en el núcleo de ésta coloca la denotación, veamos directamente del texto referido acerca de qué es lo que constituye el realismo más allá del parecido:

*No podrá ser ningún tipo de semejanza con la realidad (...) ni la cantidad de información sino la facilidad con que [la representación] la arroja, lo que depende de lo estereotipado del modo de representación, de lo tópicos que las etiquetas y sus usos se han convertido. El realismo es relativo, viene determinado por el sistema de representación normal de una cultura o una persona dadas en un tiempo dado (...) el realismo no es una relación constante o absoluta entre un cuadro y su objeto, sino una relación entre el sistema normativo (...) Que un cuadro se asemeje a la naturaleza significa a menudo que se parece a la manera como suele pintarse la naturaleza*¹⁰⁵.

Goodman se refiere a una construcción de la idea de naturaleza, y por extensión de todo aquello que es representado en el arte, esto es: si un cuadro o una fotografía se parecen a la manera como suele representarse la naturaleza, debemos entender, por añadidura, que no se parecen a la naturaleza misma, sino a la idea que de ella se ha construido y a sus convenciones de representación.

¹⁰³ Del Río, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁴ *Ibid* pp. 245-279.

¹⁰⁵ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 49-54.

También Foucault hace precisiones entre la semejanza, que se limita a cuestiones de aspecto (denotación en el caso de la fotografía), y la similitud, que implicaría otro tipo de cualidades compartidas más allá de la apariencia visual¹⁰⁶. En esta distinción radica en parte la dificultad —o resistencia de la que habla Mitchell— que provoca la fotografía para separar la imagen del objeto que representa, en torno a lo cual ronda lo relativo al ilusionismo y al realismo:

*El ilusionismo es la capacidad de las imágenes de engañar, deleitar, asombrar, deslumbrar o, de alguna forma ejercer cierto poder sobre el que las mira (...). El realismo, en contraposición, se asocia con la capacidad de las imágenes de mostrar la verdad de las cosas. No se apodera del ojo del observador, sino que más bien se sitúa en su lugar, ofreciendo una ventana transparente hacia la realidad, la encarnación de la perspectiva de un 'testigo ocular' socialmente autorizado y creíble. Se supone que el espectador de la representación realista no está sometido al poder de la representación, sino que utiliza la representación para hacerse con cierto poder sobre el mundo (...) la representación realista podría entenderse como una imagen acompañada de una leyenda tácita: 'Así son las cosas'. La leyenda del ilusionismo es 'esto es lo que las cosas parecen'*¹⁰⁷.

Estas cuestiones se aclaran otro poco si comparamos el realismo en la imagen y en el texto escrito o el cine, donde se entiende de modos bien distintos. Gerald Mast¹⁰⁸ en su texto sobre Kracauer precisa que la imagen realista tiene una relación de parecido "icónico" con aquello del mundo real que está representado en ella, mientras que una historia realista es aquella que podemos considerar creíble —aún reconociendo que nos es verídica— pues consideramos que los hechos que narra podrían haber ocurrido, ya que se desarrollan de acuerdo a las mismas leyes que la vida real. Así, el realismo del texto tiene relación con el acuerdo tácito establecido entre el lector y el que escribe, acerca de lo que puede ocurrir; se trata de un realismo psicológico. El realismo de la imagen siendo de carácter visual se sostiene en el parecido. Mast nos dice que las primeras películas podrían ser vistas como una síntesis del realismo visual de la pintura/fotografía de finales del siglo XIX y que su equivalente en ese mismo momento sería el realismo psicológico de la novela/drama.

Por lo regular es más fácil asociar las cualidades narrativas de lo literario y lo cinematográfico que compararlas con el modo en que narra la fotografía, pero para autores como Seymour Chatman hay mayor cercanía entre la fotografía y la literatura que entre ésta y el cine.¹⁰⁹ Tal como décadas antes lo había hecho Siegfried Kracauer, Chatman centra el argumento en el asunto del tiempo desde el lugar del receptor y lo explica con tres aspectos: a) la velocidad del cine no permite apreciar los múltiples detalles de una escena; b) en el cine el espectador no puede

¹⁰⁶ Foucault (1968), *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁷ Mitchell (1994), *op. cit.*, pp. 281-284.

¹⁰⁸ Gerald Mast, "Kracauer and Film Narrative", en: Mitchell, William J. Thomas (ed.) (1980), *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p. 133.

¹⁰⁹ Seymour Chatman, "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)", en: William J. Thomas Mitchell (ed.) (1981), *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, pp. 117-136 (la traducción es mía).

decidir el ritmo de lectura de la imagen, mientras que en una fotografía puede pasearse detenidamente y volver una y otra vez sobre su superficie encontrando cada vez nuevos detalles; c) debido a la forma de recepción propia de la fotografía podemos estar conscientes de los diferentes niveles del tiempo que están implicados en ella.

Otro punto de comparación que ha arrojado importantes reflexiones sobre el vínculo entre imagen y literatura es el relativo al tiempo y las maneras en que éste es entendido en cada disciplina. De acuerdo con Nora Catelli el tiempo poético es cíclico, en tanto que el del texto en prosa es discursivo y avanza de modo lineal: “el término latino versus viene de *vertere* (volver), mientras que prosa es un derivado de *provorsa* o *proversa* (de *provertere*, ir hacia adelante, y de *prorsus oratio*, discurso hacia adelante, que avanza lineal y derechamente)”¹¹⁰. La imagen entonces, su particular temporalidad, sería más afín al tiempo del poema que al del texto en prosa, puesto que lo poético (o lo artístico en general) trataría de desvincularse de lo instrumental para constituirse en su propia finalidad (herencia kantiana), así como para referirse a sí mismo (autorreferencialidad) y ocuparse del «cómo» de su materialización.

Por otro lado Todorov nos ayuda a precisar la diferencia entre “descripción” y “narración, lo cual nos permitirá entender por qué se puede decir que hay fotografías literarias pero no necesariamente narrativas:

Descripción y narración presuponen, las dos, la temporalidad; pero temporalidad de diferente índole. La descripción inicial se situaba bien en el tiempo, pero ese tiempo era continuo, en tanto que los cambios, propios del relato, recortan el tiempo en unidades discontinuas; el tiempo puramente durativo se opone al tiempo de los acontecimientos. La descripción sola no basta para hacer un relato, pero el relato mismo no la excluye (...) ficción incluye relato y descripción; luego porque evoca el uso transitivo y referencial que se hace de las palabras en uno y otro caso (...) por oposición al uso intransitivo, literal, que se hace del lenguaje en poesía¹¹¹.

De manera que, uno de los puntos donde confluirían la literatura y la fotografía (o ciertos usos de ésta) es en una capacidad no para explicar o definir la realidad, sino para figurarla, para hacer un salto de lo verdadero a lo verosímil, de lo descriptivo a lo ilusionista, de lo transitivo a lo intransitivo, es decir en “Favorecer la proyección imaginaria” como también dice Philippe Ortel.

Narrar algo usualmente conlleva un tiempo mucho más largo que el del acontecer mismo, es así que las cosas se prolongan para poder describirlas. Muchas veces, sólo en el acto de relatar (o representar, o repetir en palabras, o fotografiar) se hace posible una reelaboración donde se recuperan ciertas cosas, o quizá se inventan... ambas seguramente. Para poder contar un evento cualquiera primero se intenta guardarlo, de

¹¹⁰ Nora Catelli *op. cit.*, pp. 51-52.

¹¹¹ Tzvetan Todorov, “La doble lógica del relato”, en: Santos Villanueva Sanz, y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, pp. 388-389.

modo que más tarde sea posible volver a ello; ese pequeño esfuerzo, esa vuelta al evento con la memoria, y la posterior puesta en relato, lo completan de algún modo: cada hebra de ese todo que es reconstruido toma un cuerpo propio para poder ser dicho.

En el acto de narrar se condensan diferentes tiempos: el anterior al instante relatado, el del instante que se busca relatar (que también es reinventado en la narración), y el de los nuevos pensamientos generados a partir de dicho instante. También ocurre que a la narración se adhieren otras cosas que no forman parte de ese momento, como los sueños que desata, y un cúmulo de impresiones que harán que la mirada futura se modifique porque algo fue visto. La mirada futura cambiará con lo que veo hoy (incluso sin que se sepa en este momento), y cambiará sin duda con lo que digo hoy sobre lo que veo. Todas esas duraciones (la de vivir, la de especular, la de narrar, la de soñar y la de leer lo relatado por alguien o por uno mismo) se colapsan entre sí en un momento dado y a la menor provocación en la obra de arte.

3.1 El programa de la fotografía

El fotógrafo no juega con, sino contra su juguete (...) no es importante la persona que lo posee, sino la que agote su programa.
Vilém Flusser

Está entre las capacidades de la fotografía está la de referir el tiempo, el espacio, la duración, el instante, el devenir, la experiencia... cada fotógrafo jerarquiza cuál de ellas utiliza y de esta jerarquización depende el tipo de solución que encuentra. Sin embargo, las constantes son las mismas y reaparecen una y otra vez.

Con frecuencia en los estudios sobre fotografía ésta se analiza apelando a su génesis (rastros lumínicos del referente) por ello la semiótica la analiza en su aspecto semántico (relación de ésta con su objeto) al estar estrechamente ligada a su objeto genera un equívoco muy conocido que vuelve equivalente el “esto ha sido” con el “esto ha sido así”, es decir que se da por hecho que algo ocurrió de un cierto modo: “tal como yo lo percibo subjetivamente en la imagen (...). La fotografía impone a la vez la verdad de la existencia de su referente y el engaño de mi apreciación sobre él”¹¹². Esto es explicado por Vilém Flusser de la siguiente manera:

¹¹² Tisseron, *op. cit.*, p. 132.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Aparentemente [a las imágenes técnicas] no hace falta descifrarlas, porque su significado parece reflejarse automáticamente en su superficie a modo de huellas dactilares (...) parecen encontrarse en el mismo nivel de realidad que su significado. Por tanto lo que en ellas se ve, no parecen ser símbolos que necesiten ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo. Pero hay algunas cosas que sí sabemos de estas imágenes, por ejemplo, que no son ventanas, sino imágenes, es decir, superficies que lo traducen todo en situaciones; que tienen un efecto mágico, como todas las imágenes; y que inducen a sus receptores a una proyección de esta magia indescifrada al mundo de afuera¹¹³.

En este sentido, una de las estrategias que se han usado, para dejar atrás un modo convencional de hacer fotografía, ha sido la alteración técnica de ésta, en la que la imagen ya no representa algo sino que en cambio construye algo nuevo (lo que a continuación veremos como el “programa”). Lo cual se traduce en “una sacudida a lo que se ha entendido durante mucho tiempo como una suerte de ontología de la fotografía: Kracauer, Benjamin, Bazin o Barthes”¹¹⁴. Naturalmente dicha alteración no es exclusiva de la fotografía, aunque en ella tiene un impacto especial, precisamente debido a la idea de equivalencia entre realidad y representación.

Flusser nos habla de un “programa” para el cual la cámara fotográfica está diseñada y que consiste en fabricar superficies simbólicas predeterminadas: “La cámara está programada para fabricar fotografías, y cada fotografía es una realización de posibilidades contenidas en el programa de la cámara”¹¹⁵. Si hablamos de que cada fotografía es el resultado de las posibilidades del programa de la cámara, esto se debe a que el aparato ha sido ‘informado’ previamente, a que ha sido pensado en función de un modelo. Entre ese modelo y las intenciones del fotógrafo puede haber —o no— afinidades y discrepancias, por ello, también debemos recordar que cada fotografía es el resultado de cooperaciones y contradicciones entre ambos, la proporción de una u otra se dejará ver en la imagen, por lo cual dice Flusser que, si podemos conocer dicha proporción, podemos entonces considerar descifrada una fotografía, misma que puede entenderse como más o menos crítica en función de qué tanto ha logrado su autor vencer el programa. Por consecuencia, “la ‘mejor’ fotografía es aquella en la que el fotógrafo vence el programa de la cámara en beneficio de su intención humana, es decir, en la que consiga someter el aparato a la intención humana”¹¹⁶.

Cuando habla de ‘la mejor fotografía’ o de cierta ‘realización de posibilidades’ lo hace pensando en función del aporte que representa una fotografía informativa para el autor, el espectador, y la sociedad (incluido el mundo del arte) que a su vez y, por diferentes medios, informa tanto al espectador como a los autores. Para Flusser, la importancia de agotar y subvertir el programa de la cámara (es decir, realizar fotografías informativas) tiene que

¹¹³ Flusser, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹¹⁴ Hubertus von Amelnunxen citado por Peter Weiermair curador de la exposición en la introducción del catálogo: *Prospect. Photography in Contemporary Art* (exposición presentada por el Frankfurter Kunstverein, y el Schirn Kunsthalle Frankfurt) Zurich, Edition Stemmler AG, 1996. p.11.

¹¹⁵ Flusser, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 44.

ver entonces con hacer perder batallas al mundo programado, y ganar posibilidades para el universo fotográfico en un sentido creativo que es, por ende, el universo humano:

El fotógrafo se esfuerza por agotar el programa fotográfico realizando todas sus posibilidades aún no descubiertas (...) busca realizar imágenes informativas, jamás vistas e improbables. En el fondo, el fotógrafo quiere fabricar situaciones que no han existido nunca, y no las busca afuera en el mundo, pues el mundo no le es más que un pretexto para las situaciones que trata de fabricar, sino que las busca entre las posibilidades que ofrece el programa de la cámara (...) El mundo y el programa del aparato no son más que condiciones de la imagen, son posibilidades realizables. Se invierte el vector del significado: es real no el significado sino el significante, no la información, sino el símbolo; y esta inversión del vector del significado es típico de todo lo aparático y de la postindustria en general.¹¹⁷

Jamás vistas ¿Sería lo mismo que jamás tomadas? ¿Podríamos extenderlo a aquellas que son borradas? Ignasi Aballí, Alain Fleischer, Tibor Hajas, Bill Jacobson, Annette Messager, Wojciech Przymowski, Josef Sudek, Rosángela Rennó, Francesca Woodman o Vladimir Židlický subvierten el programa de la fotografía negando el acto mismo de la toma fotográfica, es decir, no tomando fotos sino recolectándolas para intervenirlas, o bien haciéndolas desaparecer de diversas maneras. Un fotógrafo que hace imágenes informativas lo que busca, como decíamos al hablar de pensamiento débil, es hacer a-caecer la imagen, ponerla en situación; la imagen informativa (aquella jamás vista e improbable) no busca darnos a ver una imagen busca hacer de ésta un dispositivo conceptual que haga evidente su propia caducidad y, como consecuencia, la de su referente.

3.2 Fotografía e introyección de la realidad

*Presencia que afirma la ausencia. Ausencia que afirma la presencia.
Distancia establecida y abolida a la vez, y que constituye el deseo mismo: el milagro.
Phillippe Dubois*

Hay presencias que duran sin saber por qué, imágenes que se quedan, presencias que nos acompañan. Luego viene el tiempo de describírnoslas, de recordarlas... muchas veces, al elaborar el relato interior y tratar de figurar los conceptos contenidos en éste, los textos tocan su frontera, la de siempre: la del lenguaje, la de la representación imposible de una imagen a través de la palabra. En la fotografía es fácil reconocer esa necesidad pues se suele fotografiar para que haya presencia o para exorcizar la ausencia.

¹¹⁷ *Ibid*, pp. 28-36.

Hemos hablado de presencias, de duraciones, de compañías (todas ellas fantasmales), dijimos que la imagen fantasmal es por naturaleza melancólica pues está anclada. Con todo, queremos evitar hacer una apología del vaciamiento, y si bien es a lo que apelan muchos de los trabajos fotográficos que presentaremos aquí, en Serge Tisseron encontramos un giro —que nos interesa particularmente— al enfoque de la fotografía como muerte. Para él, fotografiar es ante todo un deseo de procesar la experiencia; reconoce que en la fotografía se debaten la muerte y el pasado, el tiempo y la angustia sobre su transcurrir, pero dice que ante todo, lo que se hace es tratar de introyectarlos.

Está también el asunto del deseo de lo perdido, o de lo que no fue, da igual (como las fotos no tomadas de las que habla Marguerite Duras en *El amante* o el proyecto de las 36 fotos que no se tomaron que es citado por Tisseron en su texto) lo que importa es que las fotografías al haber sido tomadas, pensadas, e incluso borradas e intervenidas violentamente ya cumplieron su función:

*Cada momento puede funcionar como auxiliar del proceso introyectivo. Por eso es posible que a uno le guste ‘apretar’ el botón sin preocuparse de revelar las imágenes. Entonces sólo importa el momento de la toma fotográfica, es decir, las operaciones psíquicas específicas que corresponden a ese momento (...) su ‘toma’ ha formado parte de la asimilación psíquica de acontecimientos personales, familiares o colectivos, de modo que no se necesita ninguna imagen para dar testimonio de ellos (...) La ‘cámara negra’ es la prótesis tecnológica que el ser humano ha sabido adaptar más eficazmente a sus necesidades psíquicas de asimilación del mundo*¹¹⁸.

Pero a fin de cuentas está también —y siempre— el cuerpo, la necesidad de materialidad, el fetiche, el modo en que lo imaginario se aferra a la materialidad y la manera en la que el arte trabaja con esa ausencia inaprensible queriendo apresarla. Aunque si bien es cierto que la fotografía “captura” lo hace para después mostrar, para: “introyectar el conjunto de componentes psíquicos relacionados con una situación”. Al reverso de la captura está siempre el momento en toda práctica fotográfica “en el que la imagen revelada se contempla, se muestra a otros, se expone llegado el caso... ¡o, por el contrario, es ocultada o incluso destruida! Este momento es para el fotógrafo la ocasión de una nueva confrontación con el conjunto de experiencias complejas que para él han sido contemporáneas del hecho fotografiado”¹¹⁹.

Serge Tisseron explica que hay dos diferentes concepciones en relación a la imagen: la griega y la romana. Para los romanos lo que guiaba a la imagen era la búsqueda del tiempo suspendido, de un instante crucial (esto quizás nos recuerde el famoso *instante decisivo* de Cartier Bresson), había en ellos “el intento de interrumpir la duración

¹¹⁸ Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente / Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Centro de Fotografía/Ministerio Francés de Asuntos Exteriores, Embajada de Francia en España, pp. 151-156.

¹¹⁹ *Ibid.* pp. 149 y 151.

en el momento de su pérdida de equilibrio”, es decir de capturar la realidad, en ese sentido la búsqueda era la semejanza. La obra griega se inclinaba por la nostalgia de lo bello, lo bello es entonces más importante que lo semejante:

Si se toma como referencia la concepción griega de la imagen —‘eikon’—, de inmediato se compara la fotografía con la pintura y se la juzga inferior a esta (...) ya que en la tradición griega, la semejanza no reconoce el valor de la imagen, y la fotografía por regla general se considera relacionada con la semejanza (...) en cambio, si se toma como referencia la concepción romana de la imagen —‘imago’—, la fotografía establece de inmediato una relación de sustitución de aquello que representa y que ha desaparecido. Esta referencia libera la fotografía de toda referencia a la pintura pero presenta el inconveniente de relacionarla con un pensamiento de la muerte. Así, la fotografía es valorada más como medio de conmemoración que como medio de representación. Es concebida como una mirada ‘medusante’, que detiene el tiempo y fija lo efímero¹²⁰.

La desazón ante la pérdida irreparable puede desatar un ‘sentimiento depresivo’ a causa de la nostalgia por el objeto que se ha ido, pero es posible que pueda vivirse como una negación de la pérdida ocurrida o que está por ocurrir, a ello se debe la necesidad imperiosa de fotografiar lo que nos importa. Pero entre la nostalgia y la negación no ocurre una muerte del objeto a causa de la fotografía, más bien ésta asegura el tránsito constante entre la percepción de los objetos y su representación para nosotros. Por ello puede siempre formar parte del “esfuerzo de introyección” y es en ese sentido que “la fotografía nos asegura la continuidad de nuestra vida psíquica”¹²¹.

3.3 El borramiento y lo fantasmal en la imagen

La fotografía tiene a veces el efecto siniestro que produce el *doppelgänger*¹²² efecto que es intensificado por el cine y el video, pues el movimiento en ellos recrea lo vivo con mayor intensidad, ángulo especialmente relevante para la fotografía pues el parecido que ésta tiene con su referente es llevado ahí un poco más lejos acrecentando esta ilusión de estar frente a la vida y no frente a su representación. Si el cine resulta en ocasiones siniestro por recrear lo vivo, lo es también porque como contraparte, alude de algún modo a lo fantasmal o bien a lo muerto, lo cual entra nuevamente en el ámbito de las teorías melancólicas de la fotografía. Quizá por ello también el espanto

¹²⁰ *Ibid*, pp. 60-61.

¹²¹ *Ibid*, p. 77.

¹²² De acuerdo con la mitología germana es la imagen exacta de una persona, su ‘doble andante’, por lo regular este doble no tiene solidez ni el resto de los atributos de su original salvo el del movimiento. Con diferentes variaciones puede o no tener conciencia propia o bien ser ‘maligno’, pero de modo general se trata de la imagen desdoblada de otro.

de una fotografía que desaparece, porque nos pone frente a la desaparición de la cosa o, al menos, frente a un despertar de la unión ilusoria entre ambas.

La fotografía se piensa constantemente desde su aspecto constitutivo de huella (lo que la vuelve convincente) y de sombra, como hemos dicho antes. Jacques Derrida, en la película *Ghost Dance*, dice que “el cine es el arte de permitir que vuelvan los fantasmas”¹²³ en esta frase nuevamente tenemos enfrente una elaboración melancólica y fantasmal que también habla de algo que ya no está, y de un retorno o repetición de ese algo por la vía del arte. Se trataría pues de esa vida fantasmal que tienen las imágenes en nuestras mentes (incluidas las literarias) y que pugnan por salir y cobrar forma real.

En estos proyectos no se trata de una renuncia a la imagen ni a la representación; se trata de hacer de su existencia efímera un momento de sentido. Cada obra, en su proceso de desaparición revela el discurso que no podría revelar si permaneciera fija. Es así que estos procesos promueven modos críticos de hacer, y recibir las imágenes. En ese sentido hacen más por la historia al romper la forma banalizada de relacionarse con la imagen, la forma malintencionada del ritual (como la llama Flusser) donde el programa que está detrás de las imágenes jamás se hace transparente. En realidad podría decirse que de lo que hablamos es de una transparencia, por ello lo infraleve tiene relevancia, no es una eliminación sino un aligeramiento, dejar transparentar el programa, hacer de la imagen una superficie leve (infraleve) sería la opción de estos artistas.

Si ponemos la imagen en un proceso, si la ponemos en situación de irse o en situación de *ausencia señalada* estaríamos buscando hacerla influir de nuevo en la vida real porque al no ser fija no podría hacerse pasar por ventana y pondría en circulación —haría devenir— el mundo al que aluden, para ello hace falta, como dice Flusser, subvertir el ‘programa’ del aparato.

Para el fotógrafo, hay una decisión de no poca importancia, se trata de decidir si quiere hacer presente la imagen (volver el disparo un eterno presente) realizar lo posible (de acuerdo con Flusser todas las tomas están en el programa de la cámara y por ende todas serán capturadas algún día a menos que éste trate de ser subvertido). Tras la decisión de no tomar cierta foto o de dejarla irse, está la posibilidad de observarlas críticamente y hacer extensiva esa crítica a todas las imágenes predecibles, si una imagen no lo es en sentido estricto sino que muestra su ausencia fuerza a quien la mira a sacudirse el modo obvio de mirar, y volverse crítico a través de la angustia, o el miedo al vacío.

¹²³ *Ghost Dance* [película en formato DVD] dirigida por Ken McMullen, Alemania/Inglaterra, Channel Four Films, Channel Four Television, y Looseyard Productions, 1984, 100 minutos, sonido monoaural, color, versión original en francés con subtítulos en español e inglés, con la aparición de Jacques Derrida.

Al renunciar a hacer de la imagen una forma de 'reflejo espontáneo de la realidad de afuera' el fotógrafo usa la cámara en lugar de dejarse usar por ella. Dejar conocer —o no— las condiciones de la génesis de una imagen, es más relevante de lo que parece. Jugar con una imagen mimética para hacerla desaparecer exhibe la fotografía como dispositivo y no como ventana, lanzando así el pensamiento hacia el tema (no el motivo) y hacia el dispositivo fotográfico que no es reflejo ni documento sino simulacro, como se ha dicho con bastante insistencia.

La información en la fotografía (como en todo objeto postindustrial) ha emergido a la superficie, si intervenimos o destruimos esa superficie, por un momento puede asomar la información, la idea. Como se ve, en este giro aparentemente iconoclasta, el proceso de disolución o debilitamiento de la superficie busca decir, desvelar su información poniendo en situación precaria al soporte fotográfico. Esta precariedad no sería sólo la dilución de la presencia material, sino la dilución de la especificidad y exclusividad de un medio para dejar entrar al otro. Al arañar una superficie informada se asoma por debajo otro discurso, otra información. O probablemente en el acto de arañarla es cuando se le informa, transformando con ello su significado.

Flusser dice que en primer lugar deberíamos preguntarnos qué nos lleva a dejar de fabricar objetos para fabricar (cada vez con mayor frecuencia) informaciones 'puras', y nos habla de dos móviles ligados entre sí:

El primero es que los objetos se consumen y se desgastan (...) El segundo consiste en que la información inscrita en los objetos se desfigura y acaba por eliminarse debido al consumo y el desgaste. Los dos móviles podrían resumirse como sigue: los objetos no son buenas memorias para las informaciones; los objetos olvidan. En cambio las informaciones puras son inolvidables. Si consideramos la muerte como un olvido y un ser olvidado, el móvil para sustituir los objetos por informaciones puras es la búsqueda de la inmortalidad, de la victoria de la 'mente' sobre la 'materia'¹²⁴.

Pero para que sean inolvidables debemos hacernos conscientes del proceso, pasar al desperdicio de materia, al gasto del objeto; para caer en la cuenta de que lo importante no está en él sino que éste es sólo su pretexto. Aunque necesario, es preciso pasar primero por el desgaste de ese objeto. Aquello que es información pura sin objeto pasa (de acuerdo con Flusser) a un estado fantasmal, onírico, psicodélico. Pero de todas formas la información se transmite y es potencialmente transformadora. Aunque Flusser habla de informaciones puras para referirse a las fotografías electromagnéticas —aquellas que ya no tienen un soporte tradicional sino que se archivan en discos duros u otros dispositivos similares— también señala que su naturaleza es efímera y por ello he incorporado ese análisis, para referirme a aquellas imágenes que se deshacen de su objetualidad y de las cuales queda sólo la información, aun cuando en los casos que he de referir, a diferencia de las imágenes guardadas en una computadora, la información no siempre sea transmisible de nuevo ni esté disponible con sólo encender un aparato o entrar a la web.

¹²⁴ Flusser, *op. cit.*, pp. 157-158.

Al representarnos la realidad nos la construimos conceptualmente también, por ello entendemos luego a realidad a partir de las representaciones que de ella hacemos, porque en ella va implícito un modo de entender y de aprender el mundo. Será por eso que hay cosas irrepresentables o efímeras, porque entendemos que no es posible fijarlas, o porque al no entenderlas del todo no podemos darle cuerpo fijo.

Lo que vimos en Goodman sobre que el núcleo de la representación está en la denotación y no en el parecido es especialmente útil para nosotros puesto que al ponernos lejos del asunto de la semejanza podemos reconocer que nuestros objetos elegidos representan ciertos temas o asuntos pese a que no siempre se les parezcan. La semejanza con su objeto no es lo que los caracteriza pero sobretodo no es lo más importante. Llama ‘denotación nula’ o ‘denotación cero’ a toda aquella representación de algo que no existe, como por ejemplo los cuadros de unicornios o de cualquier otra cosa que no tiene forma física en el mundo real. Aspecto que resuelve parte del asunto de cierto arte abstracto, del por qué llamamos representaciones a las representaciones no miméticas¹²⁵. Pero además resuelve otro punto importante en relación a la fotografía y en especial a las fotografías de cosas que no reconocemos, e incluso a las fotografías que desaparecen o son borradas, y esto es que a fin de cuentas, aunque no halla imagen no deja de haber representación, que sería el extremo más radical de la representación.

Benjamin en la elaboración de su *Pequeña historia de la fotografía* describe el aura como la “irrepetible aparición de una lejanía”¹²⁶ así, abre la puerta a la posibilidad de pensar si lo que veremos en la obra de los artistas aquí analizados no es acaso el producto de una intensa voluntad de repetición de un momento aurático, o bien de un deseo de crearlo —pues en algunos casos este momento aparece como proyección fantasmática de un deseo incumplido o de un escenario idílico inexistente. Esa aparición de una lejanía, ese momento puesto en marcha en el imaginario del espectador, son a veces sugeridos paradójicamente por la desaparición, como iremos viendo.

La ausencia del referente es, precisamente, el límite del mecanismo fotográfico, es su frontera más próxima y quizá la más visitada antes o después; es decir, antes de ser fotografiado, o después cuando ya no se le halla y sólo puede recordársele. En la fotografía el referente siempre está por irse, sin importar en qué punto del proceso nos encontremos, y al mirar una fotografía sabemos que se fue. La proporción de presencia y ausencia en la fotografía es su condición, es el sonido y el silencio de la palabra. No podríamos hacer existir la fotografía sin su “sombra” (en el sentido extenso del término) porque en ello está involucrada toda nuestra emotividad. Gran parte del deseo, de las pasiones y las acciones humanas están regidas por vacíos, por la relación con esa huella de lo otro y con su silencio de lo otro —necesario y angustiante—, que es además absoluto por naturaleza.

¹²⁵ Goodman, *op. cit.*, pp. 37-43.

¹²⁶ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” en: *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 75.

4. LOS FOTÓGRAFOS CONTRA EL PROGRAMA DE LA CÁMARA

4. Los fotógrafos contra el programa de la cámara

Me interesan las ideas, no los productos visuales
Marcel Duchamp

Pero hemos hablado bastante del lenguaje y de sus fronteras con la imagen, de las afinidades entre literatura y artes visuales, parecería que hemos argumentado como si no hubiera diferencias sustanciales entre un arte y el otro; en tal caso no habría motivo para establecer este diálogo entre ambas. Si en ambas artes hay una interpretación de la representación, que deriva en un concepto, y luego en un cierto conocimiento ¿Cómo podemos establecer las particularidades entre un arte literario y un arte visual en un contexto donde el lenguaje lo impregna todo? ¿Qué más podemos decir de la especificidad de la fotografía y su dispositivo? Apelaría pues al encuentro directo con la cosa, sin el cual no hay un arte plástico, pues éste es posible únicamente a través de la materialidad del objeto, incluso si este objeto (como todos aquellos de los que hablaremos aquí) es perecedero. De ese encuentro y sus variedades y propuestas hablamos aquí.

La obra de los artistas que hemos reunido tiene una doble tensión: por un lado pone especial atención en su soporte o en su superficie (hiriéndola o negándola) y, por otro, se coloca en un lugar que roza la ficción y tiene un mundo privado donde los signos que vemos tienen funciones simbólicas cercanas a lo literario. Pero para adquirir esa cualidad simbólica ha tenido que resultar “herido” el soporte fotográfico, no sólo como materia sino en aquello que la fotografía con su realismo tiene asociado.

Estos artistas hacen uso de la evidencia y la desmienten, usan su signo como si usaran un cuerpo real pero elaboran una narrativa en torno a él. Es así que enlace foto y literatura, desde la combinación de realismo y ficción; lo literario en las fotografías elegidas se ubica en esta intención. En varios de los artistas que vamos a ver encontramos que, como dice Vattimo, “El mundo se experimenta dentro de unos horizontes constituidos por una serie de ecos, de resonancias del lenguaje de



mensajes provenientes del pasado, de otros individuos”¹²⁷. La potencia que tienen estas piezas es, en muchos casos, la de lo ausente y lo oculto. El mecanismo del retorno tiene lugar mediante el vacío, que vuelve evidente la ausencia, y que de este modo hace volver la presencia negada o directamente borrada. Empecemos pues a comentar los trabajos de cada uno de los artistas que hemos elegido, poco a poco iremos retomando con cada uno de estos artistas y su obra los aspectos teóricos que hemos visto a lo largo de este texto.

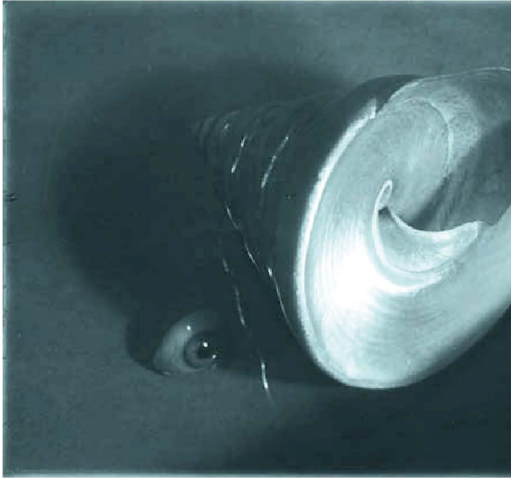
4.1 La falta transferida a la imagen. Josef Sudek

¿Es posible, e incluso deseable, mantenerse al margen de la historia de vida de un artista para hablar de su obra? ¿Cuando vemos la serie fotográfica de árboles truncados de Josef Sudek debemos obviar el hecho de que perdió una mano durante la guerra? ¿Cómo hacer caso omiso de la anécdota que nos relata Serge Tisseron acerca de que, en un acto de locura y desesperación, Sudek al volver años después al lugar de los hechos, la buscó, obviamente sin hallarla?

En las fotografías de Josef Sudek (Kolín, 1896 – Praga, 1976) no hay sujetos que se borran, ni rostros arañados, ni imágenes inestables —como sería el caso de otros fotógrafos que veremos más adelante. En cambio, tenemos enormes y sólidos árboles, estables bosques, serenas tomas de paisajes; pero tenemos también la falta, la sombra, la violencia del corte. Cada árbol de la serie *Esculturas desaparecidas* está partido, incompleto, ‘mutilado’. Hay algo que no está ahí y debería estarlo, lo que vemos en su lugar es el otro corte, el que le interesa a Sudek, ese que no deja de señalar, aunque lo haga por transferencia, trabajando siempre con su pérdida —pues su brazo siempre está ahí de alguna forma— ya sea que fotografíe el bosque, unos ojos sin cuerpo que sin embargo ven, o bien la ventana que está entre quien mira y lo mirado.

Figura 1. De la serie *Esculturas desaparecidas*, 1952-1970.

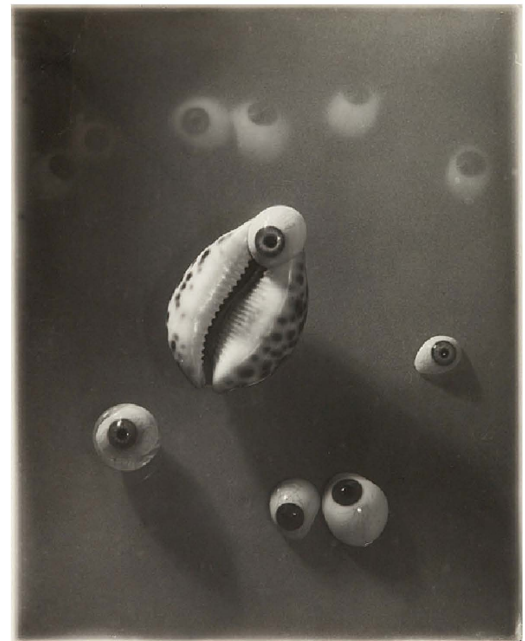
¹²⁷ Giani Vattimo (1983), “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”, en: Vattimo, Gianni y Pier Aldo Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 29.



Diría que Sudek es el más literario de los fotógrafos que trabajaremos, el más viejo, el más romántico amante del paisaje y la naturaleza. Sus fotografías son oscuras, casi sombrías, están hechas en un formato pequeño, e impresas por contacto directo con la placa fotográfica; salvo contadas excepciones no realizó ampliaciones, por ello la relación que se establece con ellas tiene un carácter mucho más íntimo y personal. Empezamos con él porque su mundo es el de la ficción, el menos conceptual, el que acompaña más de cerca a la literatura en su lado imaginario, velado, misterioso y onírico. Lo pondría del lado de escritores como Marguerite Duras o Marcel Proust, cargados de melancolía, de subjetividad, de metáforas, de insistencia en lo ausente: los signos, el tiempo, la infancia, su propio brazo,

todo ello perdido y no recuperado sino mediante la memoria, la narración, o la fotografía, ésta última usada como pretexto para señalar la falta o como una manera de darle cuerpo al acontecer que se ha marchado.

Pero las cosas del pasado que vuelven ya no son las mismas, en tanto no dejan de ser recogidas por el presente y, como tal, recuperadas. Recuperar remite siempre a algo perdido, y por otro lado, lo recuperado ya nunca es lo mismo: su pérdida y su recuperación lo han cambiado.¹²⁸ De ciertos acontecimientos el artista ya sólo tiene algunas imágenes, y a ratos un pequeño temblor que, de cuando en cuando, le recuerda cuánto tiempo ha corrido para que los sueños cruzaran la frontera del silencio hacia la posibilidad de creación, ya sea de imagen o de palabra.



Figuras 2 y 3. De la serie *Naturaleza muerta con caracol y ojo*, 1955.

¹²⁸ Domingo Hernández, "Memoria y melancolía", en: Domingo Hernández, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 134, citado por Víctor del Río en: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 67.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

No se elige un medio por causalidad, aunque no sea claro por qué se hace. Para Sudek dicha elección tiene que ver con atrapar la presencia o dar cuenta de ésta por oposición (por la falta): “El propio Josef Sudek estableció la significación de su trabajo al declarar, en los años veinte, que el objetivo de su fotografía era ‘atrapar las sombras’. Como si la fijación de la sombra de los objetos pudiera por sí sola asegurar su presencia”¹²⁹ ¿Es posible decir que esta necesidad es sólo metafórica? La sombra —motivo infraléve por excelencia— es atravesable, incorpórea, separada del cuerpo que la refleja pero a un tiempo dependiente de él. La sombra, motivo extraño para un fotógrafo está sin embargo presente de un modo excepcional, puesto que estos árboles nos dicen algo más que su apariencia: nos dejan ver lo sombrío, que es a la vez motivo y ambiente, objetivo y tema de toda la obra de éste autor.

Abusando de un área en la cual no soy especialista, retomaré el concepto de *inconsciente* que aporta el psicoanálisis y que es definido como: “el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia [que] buscan retornar a la conciencia y a la acción”¹³⁰. En el inconsciente se deposita buena parte



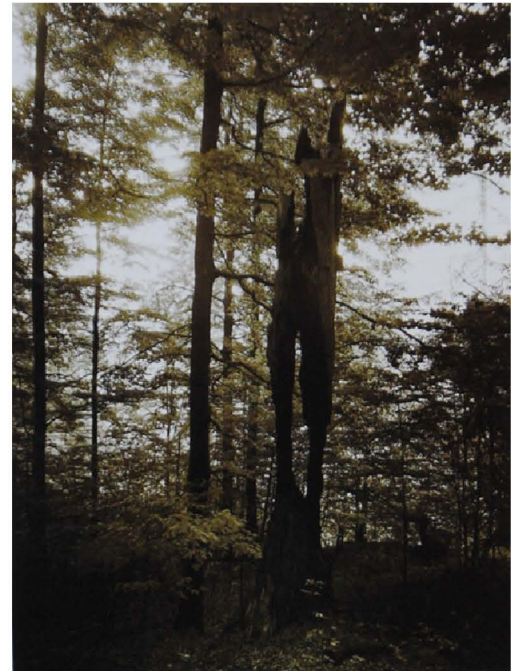
Figuras 4 y 5. De la serie *Esculturas desaparecidas*, 1952-1970.

¹²⁹ Tisseron, *op. cit.*, p. 72.

¹³⁰ Jean Laplanche, y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 193.

del contenido representacional, subjetivo y alegórico del sujeto, todo aquel contenido de carácter *pulsional* es decir, vinculado al deseo y a su realización, tal como nos lo recuerda Artur Rimbaud para quien “el poeta no ha de buscar en lo narrativo, anecdótico o descriptivo el contenido de su obra, sino que ha de buscar su material en la esfera del inconsciente”¹³¹. Como vemos, en este concepto se alude a lo oculto, a algo que busca regresar, repetirse, o salir.

Esta idea es útil puesto que ayuda a explicar una serie de aspectos no precisamente fáciles de manejar, pero que están presentes a manera de motores en el tipo de proyecto que nos ocupa, acercándonos a su comprensión como objeto de arte, y como producción que se ejecuta con factores inconscientes operando de modo permanente aunque no explícito. Así pues, esas imágenes que el fotógrafo busca son parte de un cúmulo de razones que bien podrían hablarnos de una especie de “agenda” interior que requiere salir, de una realidad que no está de modo físico en ninguna parte, pero que opera en niveles profundos y no revelados.



Figuras 6 y 7. De la serie *Esculturas desaparecidas*, 1952-1970

¹³¹ David Estrada Herrero, *Estética*, Herder, Barcelona, 1988, p. 172.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”



Figuras 8 y 9. De la serie *Esculturas desaparecidas*, 1952-1970.



Figura 10. De la serie *Esculturas desaparecidas*, 1952-1970

4. Los fotógrafos contra el programa de la cámara



Figuras 11 y 12. De la serie *Esculturas desaparecidas*, 1952-1970.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

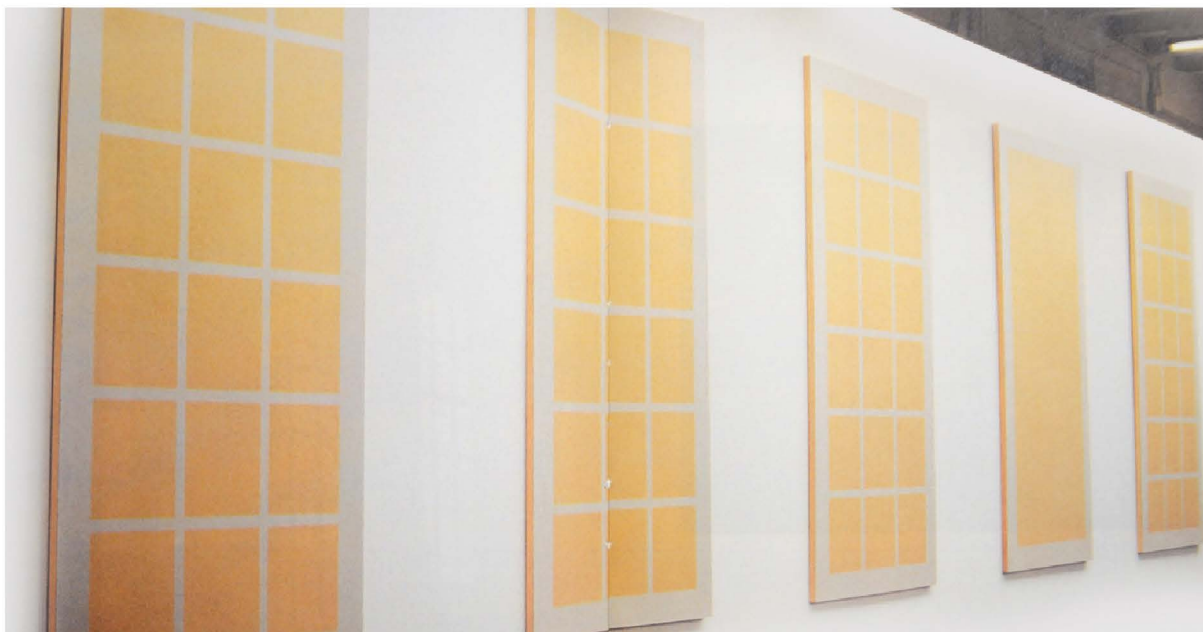


Figura 13. *Llum (Sis finestres) / Luz (Seis ventanas)*, 2009.

En un extremo formalmente muy distinto, pero interesado en temas bastante afines, encuentro ciertos aspectos de la obra del artista catalán Ignasi Aballi (Barcelona, 1958). También él, como Sudek, ha dedicado buena parte de su obra a lo ausente, a crear piezas donde la falta es el asunto principal. Para poner el primer ejemplo me gustaría comenzar con la pieza titulada *Luz (Seis ventanas)*. Para su realización, Aballí colocó sobre una pared seis largas tiras de cartón cada una de las cuales tenían enfrente una ventana; previamente, en cada cartón había dibujado con barniz transparente una retícula que resultaba invisible al momento de su aplicación. Pero las cualidades fotosensibles del barniz y el transcurrir lento del tiempo hicieron el resto del trabajo, pues poco a poco éste se fue tornando amarillo y el cartón completo empezó a parecerse a una ventana, hasta llegar a funcionar como signo ‘ventana’.

En ella no hay imagen alguna, sólo el sol que se ha dibujado en su paso por la superficie del papel que lo delata con su color amarillo. El famoso ‘esto ha sido’ fotográfico constituye, en esta pieza, una oración sin sujeto, no sabemos *qué* es lo que ha ocurrido frente a esa superficie, pero la obra responde en el más estricto sentido a la bien conocida definición de Fotografía como: escritura o dibujo de la luz.

Se diría que la ventana —la verdadera— produjo su propia representación en el cartón barnizado: la luz que pasó por ella reveló (también en un sentido fotográfico) la representación que tenía de sí misma. Esta obra podría ser considerada una metaimagen tal como la ha definido Mitchell puesto que es un detonador de la reflexión sobre la naturaleza de la imagen y su producción: “Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes es una metaimagen (...) el uso principal de la metaimagen es explicar lo que son las imágenes, escenificar el ‘autoconocimiento’ de las imágenes”¹³².



Figura 14. *Malgastar*, 2001.

¹³² Mitchell (1994), *op. cit.*, p. 57.

No podría decir si se trata de un no-acto fotográfico o bien de un acto fotográfico retardado, o quizás sería mejor decir prolongado, inacabado (todo recuerda a Duchamp y a su *inframince* del que hablamos antes). Es algo como oprimir el botón obturador de una cámara y dejarlo abierto registrando un evento tras otro sin discriminación alguna, hasta que se cierre en nuestra ausencia; salvo que aquí no hay cámara y por lo tanto no hay obturador, es pues también una fotografía sin instrumento ¿Qué diría Flusser al respecto?

Sabemos que un sinnúmero de eventos han pasado a través de la ventana que dejó entrar la luz, pero nada de eso está registrado en el papel. La fotografía o la pintura como ventanas, las ventanas como metáforas de la visión, la visión como metáfora de la verdad. ¿A cuál de todas estas imágenes alude la pieza? El texto de presentación en la galería Pedro Oliveira, habla de un cierto “rigor por la abstención” de una aspiración de captar “la esencia de la contención”. La pieza así entendida haría hincapié en la distancia infranqueable entre el objeto y su representación, puesto que no hay imágenes que comuniquen simultáneamente una y otra.

Otro modo de ver esta pieza sería como una invitación a pensar el transcurrir, más allá del anecdótico que lo puebla, es decir, una historia de la duración en sí misma. En este sentido, se trataría de una lección de paciencia en lugar de una abstención, sería un distanciamiento, o una *Traza* sin palabras ni imágenes, justamente el tipo de representación que denota —sin mostrar— ese cúmulo inaprensible de eventos.

A partir de un ejercicio ‘formal’ Ignasi Aballí —al igual que Georges Perec en sus novelas— plantea un misterio. Mientras que Perec hizo desaparecer la letra ‘e’ en un texto (que además trata la historia de un misterio no resuelto) Aballí trabaja con la desaparición de la imagen en una fotografía, el misterio aquí es todo aquello que pasó enfrente de esa ventana y que no dejó su huella en el papel ¿dónde habitan esas imágenes perdidas para siempre o capturadas para siempre pero invisibles?

Decía un poco antes que podría considerar la obra de Aballí como el reverso de la de Sudek, en tanto aborda una ausencia también, pero esta vez no se trata de una falta metaforizada por la imagen sino de la ausencia total de imagen. Hay otra obra titulada *Malgastar* en la que Aballí dejó secar 19 botes de pintura, acerca de ella dice Gérard Wajcman¹³³ que podría entenderse como un cuadro de la ausencia del pintor. En esta línea de interpretación me parece que *Luz (seis ventanas)*, sería la versión en fotografía de esa misma intención del artista de ausentarse de sus piezas, sería pues —además— una fotografía sin fotógrafo.

Tal como dijimos al hablar del pensamiento débil, el Ser no puede darse en la presencia sino sólo “como objeto del recuerdo” La misma consideración es válida tanto para Aballí como para Sudek, en ninguno de los dos casos tenemos acceso a una respuesta definitiva, no queda sino la contemplación de esa detención permanente.

¹³³ Gérard Wajcman, “Memoria, Visión, espera”, en: Aballí, Ignasi. *0-24 h. Ignasi Aballí*, Barcelona, Museo d’Art Contemporani de Barcelona / Porto, Museo Serralves / Birmingham, Ikon Gallery, 2006. (Con motivo de la exposición del mismo nombre, realizada consecutivamente en los tres espacios mencionados entre el 19 de octubre de 2005 y el 16 de julio de 2006).

4.2 Fuera de foco. Francesca Woodman y Bill Jacobson

*Una persona dispersa en el espacio y en el tiempo ya no es una mujer
sino una serie de acontecimientos sobre los que no podemos arrojar luz alguna,
una serie de problemas sin resolver*
Mieke Bal

La obra de la norteamericana Francesca Woodman (Denver, 1958 - Nueva York, 1981) sería sin duda una de las que ubicaría en la frontera entre las artes espaciales y las artes temporales, ese *paragone* mencionado antes. Su producción incluye tanto fotografía como video, pero el uso que hace de ellos siempre queda rebasado, los utiliza como si le fueran insuficientes: si opta por la imagen fija alude a las cualidades que se consideran tradicionalmente contrarias a ésta, como el movimiento y el transcurrir del tiempo. Si elige la imagen en movimiento, los resultados son, por momentos, “típicamente fotográficos” llegando a ofrecer imágenes estáticas y fragmentadas. Vayamos una por una.

Sus fotografías son casi exclusivamente retratos y en buena medida autorretratos, en los cuales nos centraremos. En ellos, Woodman suele mostrarnos escenas donde todo es nítido a excepción de ella misma. Podemos ver con claridad lo que la rodea, mas no sus rasgos, y en muchas ocasiones apenas es visible una parte de su cuerpo, pues el resto permanece oculto o detrás de algo (puerta, pared, tela, espejo, tapiz). Ya sea por ocultamiento o a causa del movimiento, muchas veces nos parece ver una persona sin identidad definida.

Figura 15. *From Space Series* (De la serie *Espacio*), 1977.



“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

En ciertas tomas mueve sólo una parte de su cuerpo y en otras se mueve completa, en cualquier caso, lo que se registra no es una acción específica detenida —puesto que la velocidad de obturación es baja— es la acción de hacer algo, aun cuando este algo sea indiscrible y se muestre como una zona borrosa e indeterminada de la imagen. Con ese gesto frustra uno de los grandes logros del aparato fotográfico, que es la captura nítida de los objetos en movimiento; lo que queda en lugar de esto son zonas de bruma.

El movimiento tiene el efecto de desdibujar a su autora, de presentarla como alguien en proceso a quien es difícil reconocer. Esto es algo que caracteriza de modo general, la fotografía fuera de foco, que expresa junto con la sensación de proceso, la idea del devenir —pues algo que se está moviendo dejará de hacerlo tarde o temprano— pero ese final del movimiento queda continuamente postergado. Acerca de las implicaciones de la fotografía deliberadamente borrosa dice Serge Tisseron:



No pretende fijar un fragmento del mundo sino por el contrario, dar testimonio de la imposibilidad de conseguirlo (...) es un fragmento de tiempo cuya huella ha sido confundida por el objeto, más que un objeto confundido por el tiempo (...) Las fotografías borrosas no petrifican la ilusión de un objeto perdido para siempre. No 'embalsaman' el muerto ya inmóvil que hay en cada uno de nosotros, sino que, por el contrario, exaltan el futuro siempre imprevisible que caracteriza a lo vivo.¹³⁴

Esto representa un giro en la interpretación de la fotografía como muerte y como algo ya ocurrido, para convertirse en un llamado hacia lo porvenir o lo que está en proceso.

Figura 16. *Untitled (Sin título)*, c. Roma, 1977-1978.

¹³⁴ Serge Tisseron acerca de la fotografía deliberadamente 'borrosa', *op. cit.*, pp. 51 y 73.

Esa objeción hecha a la fotografía, de mantener para siempre quietas las imágenes de las cosas es, en las fotografías “movidas”, transformada en un juego de especulación que se lanza hacia delante en el tiempo y ya no más hacia el pasado.

Tal como en el lenguaje lo hace la narración, podrían entenderse este tipo de imágenes como un evento que es contado; pero no se habla de algo ya sucedido, en este caso el relato no está escrito en tiempo pasado, sino que al tratarse de algo que está ocurriendo en la historia, el tiempo adecuado sería algo así como un presente continuo, o un gerundio de la imagen.

Por lo que toca al manejo del video —que desde el siglo XX es junto con el cine el arte temporal por excelencia— éste le sirve a Francesca Woodman para forzar el aparato y aludir al espacio, a lo estático, haciendo hincapié en las dimensiones de una casa o de una pared, en las cualidades de cierta textura o en los efectos de la luz sobre las cosas, convirtiendo todo ello en una fotografía videograbada; pero, repentinamente, en estos videos vuelve a cobrar importancia el tiempo que se ha depositado sobre las cosas, la duración, la secuencia, es entonces cuando su trabajo se torna de literario, crea un ambiente, cuenta la historia del tiempo que está pasando. En realidad Woodman está en cada momento un poco fuera y un poco dentro del medio que elige, como estaba también un poco dentro y un poco fuera de sí misma, elaborando una idea diferente de sí en cada nueva imagen.

En ella la estrategia para lograr estas impresiones en el ánimo es sutil, como lo es toda su obra. La fuerza y el impacto radican, en parte, en la suavidad con que hace inconsistente su propia corporeidad, en la *presencia-en-ausencia del ‘yo’ de las imágenes*, como la define Mieke Bal en su texto “Marcel y yo: Proust a través de Woodman”¹³⁵. En sus autorretratos, no parece ser sólida ni tampoco permanecer estática, las cualidades de sus imágenes, y la sensación que motivan, está más bien cerca de lo etéreo. Coherente en su propio sistema —en su debilidad, en su sutil equilibrio, en la evocación de una fragilidad— hace de sí misma una representación difusa y móvil.

En el texto de Mieke Bal que he citado, la autora establece la diferencia entre ‘suceder’, que es un concepto que interpreta el evento visual desde el lugar del objeto —es decir lo que le sucede a éste— y ‘emerger’, punto de vista que se coloca del lado de la imagen visual —es la imagen y nunca el objeto lo que emerge. La idea de emerger, además del componente biológico, pone en juego todo otro cúmulo de elementos no visuales donde entran también las actividades intelectuales, cognoscitivas, afectivas y subjetivas. En opinión de Bal esta unión de lo que sucede y lo que emerge tiene una relación directa con el método narrativo propio de Woodman, capaz de acercarnos al tono poético de la imagen literaria, que al mismo tiempo sucede y emerge al referir una cualidad del objeto, para después pasar a las sensaciones que dichas cualidades nos provocan. Woodman se desfigura y con ello se figura:

¹³⁵ Mieke Bal, “Marcel y yo: Proust a través de Woodman”, en: *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia, Espacio AV, 2009, pp.114-141 con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en Espacio AV del 26 de febrero al 17 de mayo de 2009).



Figura 17. From Angel Series (De la serie Ángel), 1977.

Desfigurar, lo mismo que una figura o figuración, es el resultado de un exceso de forma, y como tal se refiere a una negación que no es absolutamente necesaria y es, por tanto, excesiva: un efectivo superávit de negatividad, lo que prueba su insistencia en no ser en el 'yo', o no sentir en lo sensorial, Una des-figuración es el equivalente visual de una negación freudiana¹³⁶.

Sería difícil no hacer ahora una conexión entre ese “no ser en el yo” y el suicidio de su autora a los veintitrés años de edad. Al ver estas fotografías se puede intuir el aviso de una desaparición y un constante experimento visual sobre el borramiento, que tocó su último límite con la

muerte de la autora. A veces la obra es el lugar de realización de la angustia, y ocurre ahí en la superficie lo que no ocurrirá con la persona que la produce. Otras veces, la obra es insuficiente, cuando su función catártica no alcanza, entonces deviene el silencio último cuando ya no se puede movilizar más el dolor.

Aquí se enlaza la obra de Woodman con la de Bill Jacobson (Norwich, 1955), otro norteamericano que hace del “fuera de foco” parte de su lenguaje plástico como manera de movilizar un dolor. La diferencia en el uso de este recurso es que en Woodman vimos un fuera de foco producto del movimiento, y en Jacobson es el resultado del desenfoque desde la lente. Serge Tisseron nuevamente nos da pistas para analizar este tipo de estrategia, al considerarla no



Figura 18. Polka Dots (Lunares), 1975-1978.

¹³⁶ Ibid, p. 131

simplemente como un asunto técnico, sino como la introducción de un lenguaje o vocabulario simbólico con tres características fundamentales, mismas que consideran los procedimientos de ambos artistas:

1) *la imagen borrosa refleja el carácter efímero de la percepción: tan pronto como es percibido, el objeto ya está irremediablemente perdido.* 2) *Muestra el objeto del recuerdo como algo ligado a su entorno por la fluidez de sus bordes: en este sentido, imita una característica de nuestra memoria, consistente en que, para nosotros, el rastro visual de un acontecimiento sigue siempre ligado al conjunto de los componentes no visuales del recuerdo.*



Figura 19 *House 3 (Casa 3)*, 1976.



Figura 20 *From Angel Series Ravena (De la serie Ángel Ravena)*, 1977.

3) *Por último, y sobretodo, la imagen borrosa invierte la relación habitualmente reconocida, para convertirse en la relación de la fotografía con la duración. En la medida en que la fotografía no posee indicio de temporalidad, la imagen borrosa es tanto el signo de un devenir como el signo de un borrado. El instante de la fotografía borrosa (...) es el instante de la vacilación entre finitud trágica y eternidad transfigurada*¹³⁷.

¹³⁷ Serge Tisseron acerca de la fotografía deliberadamente 'borrosa', *op. cit.*, p. 67.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Para la serie *Canción de los seres sintientes*, Jacobson trató de aproximarse al dolor y la fragilidad de la condición humana, que la repentina epidemia del SIDA hizo dolorosamente evidente en Estados Unidos durante la década de los ochenta. Aunque los sujetos fotografiados fueron seleccionados de entre sus amigos (y no sabemos a ciencia cierta si alguno de ellos padeció esta enfermedad) lo cierto es que realizó esta serie tratando de hacerle frente a la sensación de pérdida que la enfermedad trajo consigo. Jacobson enmarca lo efímero y una parte de la realidad —la de la muerte— que es precisamente esa “finitud trágica” común a todos, pero que sólo se encuadra y se recuerda cuando se está en circunstancias límite.



Figura 21. #1612 de la serie *Song of Sentient Beings / Canción de los seres sintientes*, 1995.

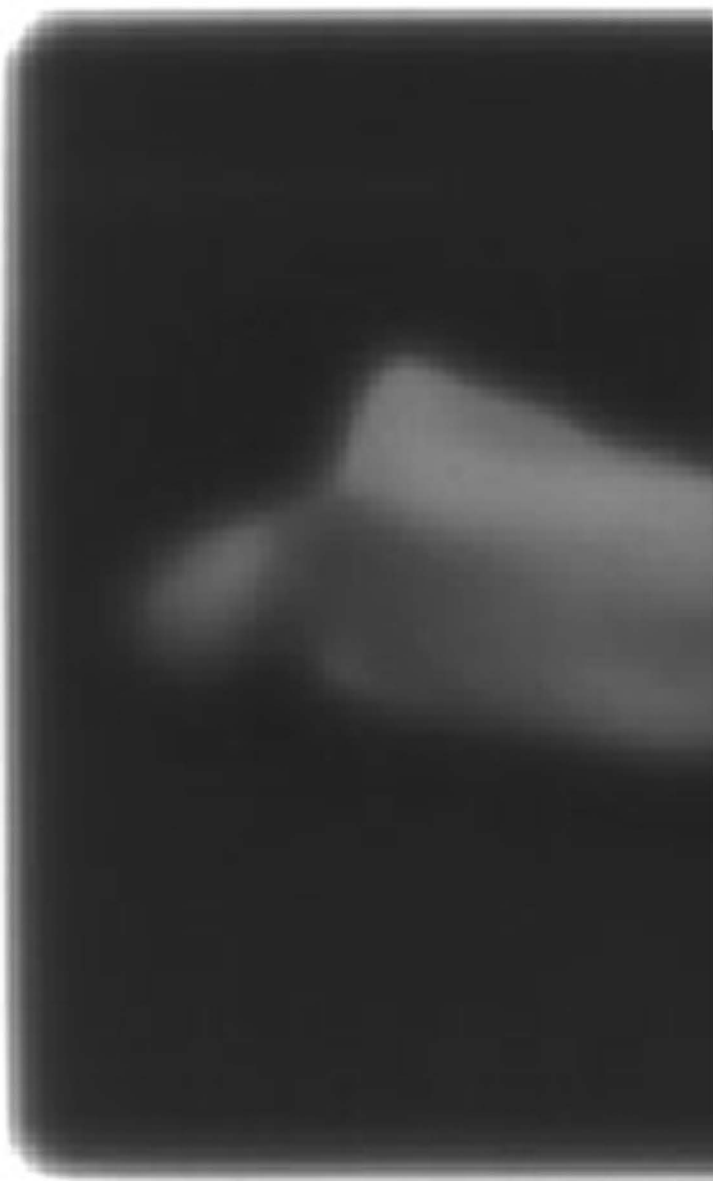
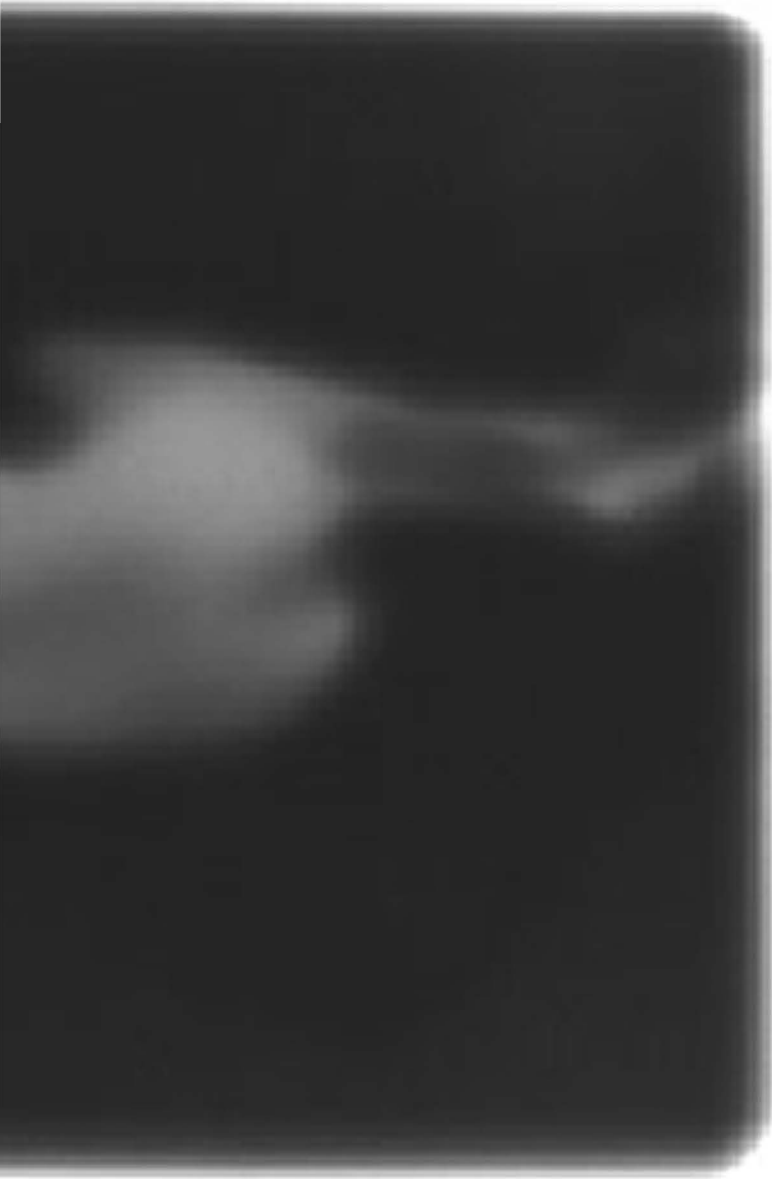


Figura 22. #1617 de la serie *Song of Sentient Beings / Canción de los seres sintientes*, 1995.

4. Los fotógrafos contra el programa de la cámara



Figuras 23 y 24. # 1508 y # 1092 de la serie *Song of Sentient Beings / Canción de los seres sintientes*, 1995.

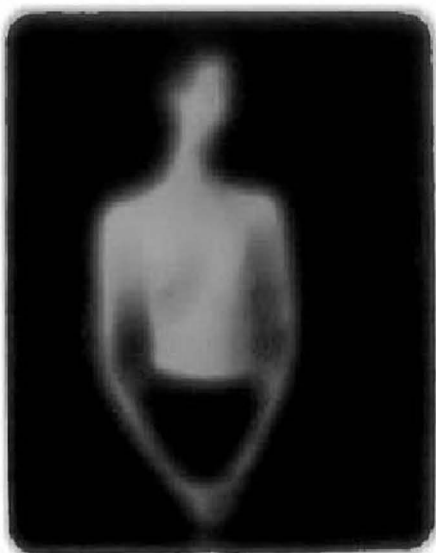


Figura 25. #1633 de la serie *Song of Sentient Beings / Canción de los seres sintientes*, 1995.

La sensación de debilitamiento de la presencia se hace patente al ver a varios de los personajes fotografiados en posiciones yacentes, dándole la espalda a la cámara, o bien con los rasgos desdibujados, lo cual es reforzado con el blanco y negro altamente contrastado. Todo ello se vuelve aún más intenso con el uso de la imagen borrosa, que parece llevar toda la serie a un cuestionamiento sobre el lugar de la mirada en relación a la idea de verdad.

La nitidez de una imagen supone una afirmación y una presencia sólidas, la imagen nítida nos da seguridad, lo contrario nos impide afirmar plenamente algo acerca de lo que vemos y con ello instaura la incertidumbre. A propósito de la falta de nitidez en relación con la verdad, traigo a colación una afirmación que se hace en la película *Ventana del alma*: “la idea del fuera de foco en nuestro mundo visual, es muy seria. No consigo pensar fuera de foco, eso significaría que el

mundo está fuera de foco ¿O que yo lo estaría?”¹³⁸.

El fuera de foco es pues, la ejemplificación visual de una duda acerca del ser, de la verdad y, en última instancia, de la posibilidad del conocimiento a través de la vista por ello, una imagen borrosa —al ser menos fiel a la verdad— es también menos dolorosa en cierto sentido; tal vez porque nos enfrenta de un modo menos crudo a la verdad, aun cuando lo que señala es el dolor de ‘estarse yendo’ (natural a todos y no sólo a los enfermos). Pero no por ser menos dolorosa es menos angustiante, ya que si bien implica ver ‘menos’, también obliga a estar más atentos a lo que hay representado en ella.



Figura 26. #1530, de la serie *Song of Sentient Beings / Canción de los seres sintientes*, 1995.

¹³⁸ *Ventana del alma* [película documental en formato DVD] dirigida por Walter Carvalho y João Jardim, Brasil, *Dueto Filmes, Brazil Telecom, Estúdios Mega, Ravina Filmes, y Tibet Filme*, 2001, 73 minutos, sonido Dolby Digital, color y blanco y negro, versión original en portugués, inglés, francés y alemán con subtítulos en español e inglés. Con la aparición de Evgen Bavcar, José Saramago, Oliver Sacks, Agnès Varda entre otros.

Estamos entonces ante una forma subjetiva que permite que emerjan otras imágenes de nuestra mente. Jacobson en esta serie no ofrece una imagen nítida y completa, en contraparte, deja espacio para la duda. Como diría Win Wenders, “una imagen es abierta si deja espacio para la imaginación y es cerrada cuando te dice todo lo que se supone que deberías saber”. Así, esta pieza no sólo habla de un proceso de muerte o desaparición, sino que nos ofrece la ocasión de imaginar lo que esto significa, y lo hace en mayor medida que lo que permitiría una imagen plenamente enfocada.

La visión está completamente dirigida por sentimientos, dice Oliver Sacks, y esa es la apuesta de Jacobson. Una imagen está asociada a emociones, y ello hace posible que la imagen borrosa sea interpretada



Figura 27. #1588 de la serie *Song of Sentient Beings* / *Canción de los seres sintientes*, 1995.

como el equivalente formal (fotográfico) de la subjetividad y la percepción emotiva de la imágenes; en tal caso, las imágenes

menos nítidas tendrían como objetivo tensar un hilo emocional, como ocurre con la cámara subjetiva en el cine, donde la claridad de la imagen es menos importante que el modo en el que ésta es captada y desde qué punto de vista. Imagen y emoción están inseparablemente ligadas, no puede haber percepción auténtica de la imagen si no hay conexión afectiva con ella, esta conexión es la que se establece con la serie de Jacobson.

Pero si esto es cierto en relación al que mira, es igualmente cierto en relación al que hace las imágenes. Sólo quien está involucrado con lo que mira puede establecer y transmitir esa conexión afectiva a otros, hay cosas que sólo algunos pueden ver porque su emoción está ligada a las cosas de cierto modo, por ello cada mirada es única y cada imagen que resulta de esa ella lo es también.



Figura 28. #1597 de la serie *Song of Sentient Beings* / *Canción de los seres sintientes*, 1995.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

4.3 Una imagen sin soporte. Alain Fleischer

Acentos que perviven repetidos hasta que el oído y el ojo yacen juntos en la misma cama
William Carlos Williams

¡Pour exorciser l'obsession, le simulacre imite ce qu'il appréhende dans le fantasma!
Michel Nuridsany



Así como Josef Sudek recuerda a Marcel Proust o a Marguerite Duras, el fotógrafo Alain Fleischer (París, 1944), en su ánimo de proyectar imágenes inmateriales que desaparecerán junto con su referente, recuerda a Adolfo Bioy Casares en la novela *La invención de Morel*, donde todo lo que para Morel —el protagonista de la novela— parece moverse no es más que la proyección de otro tiempo, imágenes venidas de la imaginación pero procuradas por la realidad, al igual que lo son las proyecciones de Fleischer en piezas como *Les voyages parallèles*, *Exhibition*, *Happy Days*, o bien *La noche de los rostros*, mismos que pertenecieron a mujeres muertas hace tiempo, que habitaron otros tiempos y lugares, y que son proyectadas sobre superficies y no impresas sobre soporte alguno.

En ambos autores está presente una fuerte carga de lenguaje cinematográfico con sus convenciones narrativas, lo cual no resulta extraño en Fleischer pues, además de fotógrafo, también es cineasta, escritor y lingüista; de modo que su terreno es tanto el de la imagen como el del texto en todas sus cualidades, ya sean estas más o menos narrativas de acuerdo al proyecto específico.

Figura 29. De la serie *La Nuit des visages* (*La noche de los rostros*), 1995.

Si pensamos que para analizar la obra de un artista debemos localizar sus obsesiones tendremos que preguntarnos ¿Cuáles serían las Fleischer? En sus propias palabras se trataría de lo fantasmal, de la imagen etérea, atravesable, de los reflejos, así como del tiempo y del espacio, y nuevamente tenemos la unión de artes del espacio y artes del tiempo.

Con frecuencia en sus piezas el acceso a la imagen se lleva a cabo por vías indirectas: las fotografías suelen estar en las superficies que las sostienen por efecto del reflejo: en cubiertos, latas, o espejos; o por medio de la proyección: en paredes, piedras, ventiladores, o agua. La sombra y la luz, nunca están en la imagen del modo en que habitualmente nos llega la fotografía, pues en el caso de Fleischer no hay papel, ni tinta, ni pigmentos, ni granos de plata.

Pero hay una pieza, titulada *La mirada de los muertos*, donde la lógica del aparato fotográfico es especialmente desarmada por el autor. De ella no se tiene registro en imagen debido a una serie de características que iré mencionando, no es posible conocerla de otra manera que a través de las narraciones que se han hecho de ella, estoy obligada pues, a basarme en las descripciones de otros, y a hacer a mi vez una nueva écfrasis. Esta instalación se expuso por primera vez en el *Centre National de la Photographie* en París, de abril a julio de 1995, y años más tarde en *La maison européenne de la photographie* durante el otoño de 2003. De acuerdo con Philippe de Jonckheere —de quien obtenemos una descripción de la pieza— Fleischer obtuvo las imágenes fotografiando algunos medallones que enmarcaban retratos en las tumbas de los cementerios judíos en Italia¹³⁹.

Figura 30. De la serie *La Nuit des visages* (*La noche de los rostros*), 1995.

¹³⁹ Philippe de Jonckheere, “De la très grande difficulté de décrire les photographies d’Alain Fleischer et de dire ce qu’elles représentent” [en línea] portal *Le portillon*, Sección Les articles, día 2 de noviembre de 2003: <http://www.leportillon.com/de-la-tres-grande-difficulte-de.html> [última consulta 10 de noviembre de 2010].

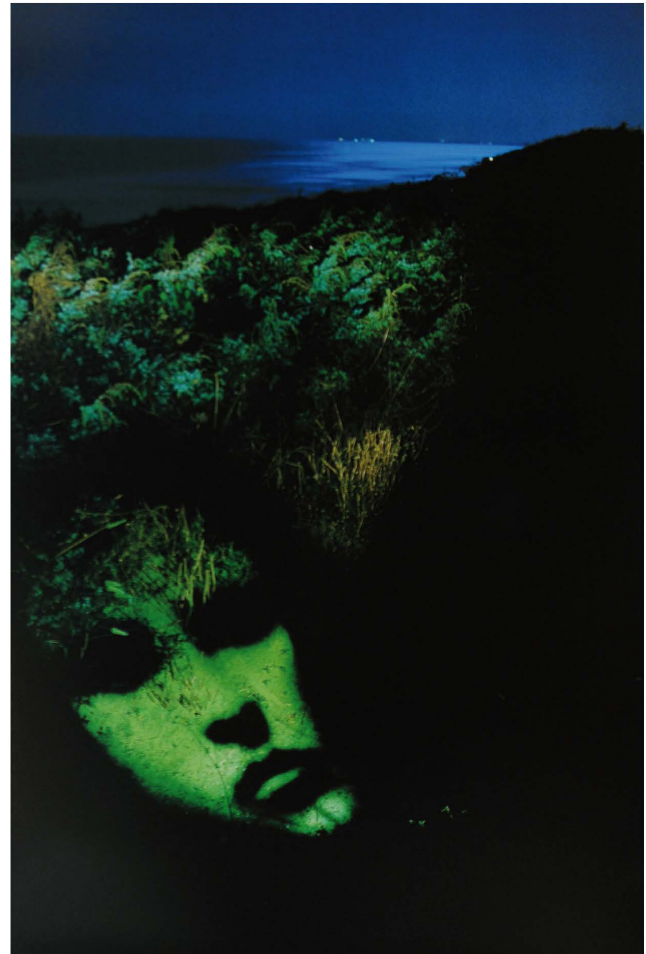




Figura 31. De la serie *La Nuit des visages* (*La noche de los rostros*), 1995.

dispositivo es] cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”¹⁴⁰.

Al entender esta pieza como dispositivo, podemos relacionarlo más claramente con lo visto en el capítulo tres en relación al ‘aparato’ y con las nociones de desaparición, borramiento y fugacidad, a los que aludimos en el capítulos

Cuando esta obra se expuso en *La maison...* para ver las imágenes había que entrar a un cuarto donde éstas se hallaban sumergidas en revelador dentro de charolas rojas, el cuarto estaba a su vez acondicionado con luz ‘de seguridad’ (la que se usa habitualmente en los cuartos de revelado) y el ambiente en general recordaba el de un laboratorio fotográfico, incluyendo esta suerte de suspenso inevitable que viene de saber que cualquier cambio en la precisión del proceso nos llevaría a perder la imagen.

Si el cuarto oscuro es tradicionalmente para la imagen una transición de la película a la impresión, en esta pieza el suspenso y el estado suspendido son sus condiciones permanentes de existencia, un suspenso que no parece señalar su final ¿Se suspende la muerte, el deterioro, el olvido, el tiempo? Tal ‘limbo’ químico sugiere que los rostros ahí sumergidos no se irán mientras no encendamos la luz. Para las reproducciones de los retratos el fin de la exposición sería su primera desaparición, aunque lo que nos queda como certeza es que para los rostros que fueron fotografiados y que se mantuvieron ahí detenidos sería ya la segunda.

Quisiera hacer hincapié en que se trató, además de una instalación fotográfica, de un dispositivo, pero para ello veamos la definición que hace de este concepto Giorgio Agamben —tras la lectura de Foucault—: “[Un

¹⁴⁰ Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?” [en línea] blog *Profanações*: <http://profanacoes.blogspot.com/2007/10/qu-es-un-dispositivo-giorgio-agamben.html> [última consulta 10 de noviembre de 2010].

dos. Como vemos, este trabajo no sólo representa fotográficamente una serie de rostros, sino que 'activa' la reflexión sobre redes complejas de conceptos entre los que se hallan: la ausencia, la muerte, el tiempo, y el olvido, que conforman la puesta en escena permanente de la imagen fotográfica. Para entender un poco mejor por qué me refiero a esta pieza como un dispositivo, leamos la descripción adicional que hace de ella Serge Tisseron:

Estas imágenes, que no han sido estabilizadas mediante fijador, se borran un poco cada día. Por tanto, solamente luchan contra la ausencia y el olvido durante el tiempo contado de su propia supervivencia. Lejos de luchar contra el borrado del tiempo, lo acompañan como modestas auxiliares. Únicamente su ritmo es distinto. Lejos de hacernos olvidar la muerte, la fotografía, por el contrario, nos familiariza progresivamente con ella mediante la puesta en escena de su propio borrado progresivo.¹⁴¹

El dispositivo que Fleischer usa, atenta —al menos— contra dos de los modos en que nos relacionamos con las fotografías: su relación con la durabilidad, y su modo de recepción, puesto que en la tradición de exhibición de fotografías, solemos verlas impresas ya sea sobre una pared o en las páginas de un libro. Pero como bien sabe el autor, aprisionar los rostros en un soporte fijo es un vano intento, él quiere enseñarnos algo acerca de la fugacidad y, tal como dijimos capítulos atrás, mediante estrategias leves hacer de la obra de arte un proceso, un a-caecer que adquiere forma temporal en esta obra mutable.

En el siguiente apartado veremos otro par de fotógrafos para quienes la memoria, el tiempo, y el cambio en la materialidad de la imagen son también los ingredientes del trabajo permanente con la re-simbolización de la realidad.



Figura 32. De la serie *La Nuit des visages* (*La noche de los rostros*), 1995.

¹⁴¹ Tisseron, *op. cit.*, p.61.

4.4 Capa sobre capa. Rosángela Rennó y Wojciech Prazmowski

*El presente de las cosas idas es la memoria.
El de las cosas presentes es la percepción o visión. Y el de las cosas futuras la espera.*
San Agustín

La fotografía es un registro del pasado que irrita al futuro
János Vetö

La reconocida artista brasileña Rosángela Rennó (Belo Horizonte, 1962) trabaja con la fotografía como depositaria de la memoria. Usa la estrategia constante de no dejar ver la imagen, de cancelarla, de evadirla, o de hacerla ilegible por exceso y acumulación. Estrategia que podríamos llamar de ‘escamoteo de la imagen’. La artista trabaja muchas veces con situaciones terminales, con lo muerto o la idea de lo muerto, con los fantasmas, lo anónimo, lo que desaparece o está a punto de hacerlo. Según ella misma, en su obra es clave el concepto de amnesia, a la cual define como: ‘el apagamiento de una forma que no deja huella, como una vuelta al blanco original’¹⁴² o a la nada, que en su caso no es un vacío sino una acumulación.

La fotografía analógica reúne para ella, por sus características técnicas, la posibilidad de explorar la complejidad de la memoria y la amnesia partiendo del soporte, para luchar contra ‘su forma institucionalizada’. A Rennó le interesa repensar la historia, sobreponerse al olvido, y para ello muchas veces nos obliga —obligándose a sí misma— a reflexionar sobre la imposibilidad de aprehender del todo los sentidos de las imágenes, y nos recuerda la importancia de acudir a ellas constantemente en busca de nuevas interpretaciones, de nuevas valoraciones.

Rennó busca una y otra vez dar una segunda vida simbólica a las imágenes, de ahí que con frecuencia su material de trabajo sean fotografías compradas o encontradas, fotografías de archivo o de álbumes, en general imágenes desechadas o que han caído en el olvido a las cuales ella dota de esa segunda vida. Sobre el trabajo con fotografías de archivo recuerdo ahora a Víctor del Río cuando habla de cómo se transforman éstas al pasar de un mundo al otro: “separadas de su contexto original, pierden la capacidad de ser entendidas de forma instrumental, dejan en definitiva de ser documentos, para relacionarse con el imaginario del arte. Tal estética, paralela al mundo administrado del que proceden, retiene sin embargo, la conciencia de esa desconexión, la sospecha sobre su origen real y por tanto, la pregunta irresoluble sobre una procedencia concreta”¹⁴³.

¹⁴² Rosángela Rennó, “El último aliento de la imagen” (presentación de su obra), en: *Jornadas de estudio de la Imagen*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 22 de junio de 2010. En todos los casos donde se mencionan las declaraciones de la artista me refiero a esta presentación, salvo que se mencione otra fuente.

¹⁴³ Del Río, *op. cit.*, p. 24.

Hablando sobre por qué rescatar del olvido esas imágenes, por qué ir de mercado en mercado comprando las fotografías que ya no interesan a sus dueños, Rennó dice que lo hace por ese derecho de la imagen a existir, que es una idea de Christian Felin con la cual ella se identifica profundamente. De modo que, para hablarnos de ese derecho nos ejemplifica su pérdida, nos pone ante la falta —o casi— elije borrar para hacer ver, esa es la estrategia de fondo: señalar la falta para hallar lo que hay en su lugar. Como se menciona en el apartado sobre “El borramiento de la imagen”, esta estrategia suele ser de suma importancia al abordar la crítica acerca de la producción y recepción de la imagen.

En su serie *Materia de poesía (para Manoel de Barros)* Rennó muestra un ‘apagamiento del paisaje’ a través de la sobreposición de una diapositiva tras otra, llegando hasta a siete capas. Las formas de mostrar la pieza hasta el momento son dos: Rennó describe una de ellas que se mostró en la galería Vermelho en Sao Paulo, Brasil: “Al lado de cada impresión múltiple se muestran las diapositivas usadas, para dar fe de la existencia del soporte



Figura 33. Fragmento de *Materia de poesía (para Manoel de Barros)*, 2009.

original y de que nunca se usarán de nuevo pues están canceladas dentro de cajas de plexiglass selladas”. Antonio Maura describe cómo se presentó la pieza en la galería La Fábrica en Madrid: “seis módulos con seis diapositivas cada uno [y] un enorme panel con las imágenes resultantes ampliadas”¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Antonio Maura, “Fiebre, basura y poesía: la reciente exposición de Rosângela Rennó en Madrid” [en línea] portal: *Cronópios. Literatura Contemporánea Brasileña*, 3 de mayo 2010: <http://www.cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id=4542> [última consulta 10 de noviembre de 2010].

Como el título indica, la serie está inspirada en la poesía de Manoel de Barros y las imágenes que la conforman son llamadas por ella ‘poemas visuales’. Un poema (lo esencial de éste) es único, la especificidad de significados que reúne da lugar —usualmente en un texto— a una reunión particular de palabras que se da una sola vez de esa exacta forma (aunque está claro que lo poético tiene muchas e inagotables formas).

Quizás porque la particularidad de un momento poético es única, Rennó nos lleva a pensar la imagen del mismo modo, no como una cosa capturada a partir de una situación cuya imagen es reproducible, sino como la construcción de ésta mediante un cúmulo de impresiones únicas. Así como la imagen poética está hecha de muchas imágenes literarias que en conjunto le dan forma, Rennó acumula los momentos de cada diapositiva y crea otra historia posible en la cual conviven fotografías de paisajes, personas, y ciudades de origen disímbolo.

La visión y las palabras son los ejes de esta pieza, ese paisaje humano y vegetal —de múltiples imágenes— que forma la poesía visual de Rosángela Rennó recuerda el retrato en palabras de aquel otro paisaje, “casi apagado” pero matérico, de De Barros. Ambos entremezclan la visualidad, la corporalidad, y el lenguaje poético desde diferentes ángulos; ambos inventan de nuevo las palabras cuando las que existen son insuficientes. Las ‘palabras’ que introduce Rennó parecen venir del mismo mundo que las de De Barros, de un mundo anterior al que conocemos: *En la Metamorfosis, en 240 fábulas / Ovidio muestra a los seres humanos transformados / en piedras, vegetales, animales, cosas, / Una nueva etapa en la que los seres transformados / hablan un dialecto cosal, larval, / pedral, etc. / Nacidos de un lenguaje de madrugada, adánico, Edénico, inaugural*¹⁴⁵.

El lenguaje de esa poesía visual y de esa fotografía poética necesita en todo momento de una forma nueva de decir (de una nueva sintaxis de la imagen, si hablamos en términos clásicos). Ambos van hacia el apagamiento por saturación, nos llevan hacia un énfasis de lo sensorial pasando por el oscurecimiento de lo visible.

Esta pieza de Rennó, como las que veremos a continuación del polaco Wojciech Prazmowski (Częstochowa, 1949) parecen utilizar la fotografía para realizar un trabajo de introyección psíquica de la realidad que “permite unir fragmentos dispersos de experiencias emotivas y sensoriales que hasta entonces no hallaban un soporte satisfactorio en una imagen visual interior”¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Manoel de Barros, “Retrato casi apagado en el que se puede ver perfectamente Nada” del libro *El guardador de aguas* [en línea], blog *Poemblog*: <http://leaoramos.blogspot.com/2009/07/manoel-de-barros-nao-tem-bens-de.html> [última consulta 10 de noviembre de 2010].

¹⁴⁶ Tisseron, *op. cit.*, p. 125.

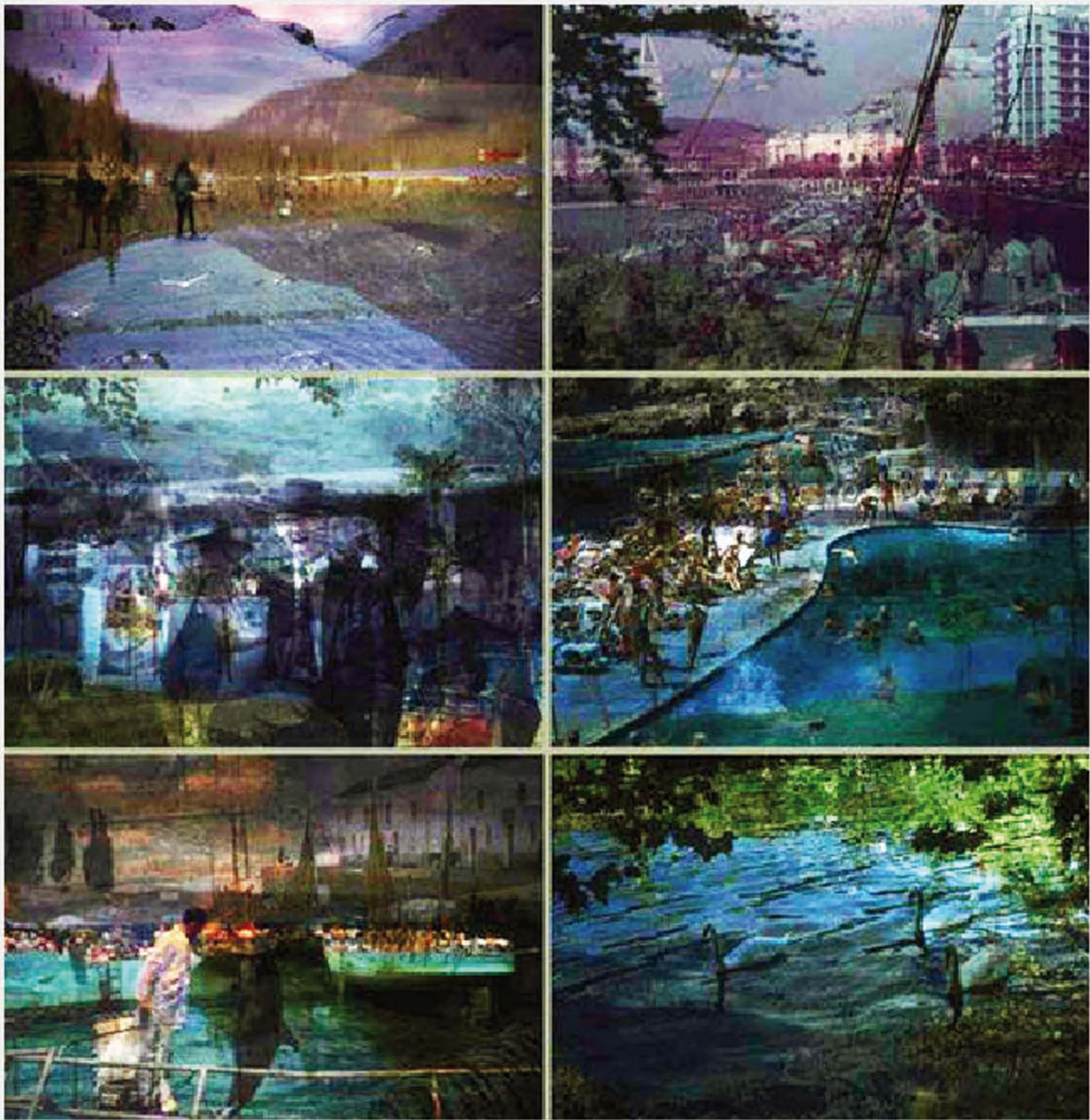


Figura 34. Panel completo de *Materia de poesia* (para Manoel de Barros), 2009.

Prazmowski trabaja con la ficción desde muchos ángulos; en una de sus primeras series, titulada *Pequeño diccionario de guerra*, elaboró foto montajes donde la superposición de fotografías iba conformando la trama de la historia de los personajes que aparecían en ellas. Cada capa añadida aporta de este modo un significado e incrementa las posibilidades de lectura. Prazmowski lleva a cabo en esta obra un modo peculiar de relación con el tiempo y la narración, dejando ver con especial claridad eso que Paul Ricoeur identifica como “las dos dimensiones del relato”, la cronológica y la no cronológica:

La primera puede denominarse la dimensión episódica, que caracteriza a la historia como hecha de eventos. La segunda es la dimensión de configuración, según la cual la trama interpreta totalidades significativas de acontecimientos dispersos (...) la narración no se limita a establecer la humanidad, junto con las acciones y pasiones humanas, 'en' el tiempo, sino que también nos trae de vuelta de la intratemporalidad a la historicidad.¹⁴⁷

Diríamos entonces que una obra de arte es narrativa si cumple con estas dos condiciones del relato, tanto la de referir una sucesión de eventos como la de establecer una conexión atemporal entre un momento y otro. Por su parte, la fotografía es un medio que tiene de un modo especial la capacidad de transmitir un cierto efecto de múltiple temporalidad al hacer entrar en el mismo tiempo-espacio el pasado y el presente, tanto de lo que está en la imagen como de quien la mira. Por eso decíamos antes que el arte es también un modo de comunicación y de lazo atemporal. En palabras de Ricoeur: “Una trama establece las acciones humanas no sólo en el tiempo (...) sino dentro de la memoria. La memoria, por lo tanto, repite el curso de los acontecimientos de acuerdo a un orden que es la contraparte del tiempo como ‘el estiramiento a lo largo de’ entre un principio y un fin”¹⁴⁸, lo cual constituye la mencionada unión atemporal de momentos y la trama de estas pequeñas historias.

La ficción a su vez, posibilita un modo de reestructurar la realidad, la fotografía como aparente imagen de realidad— se convierte así en un modo de atender, mediante el pensamiento y la experiencia, una serie de fenómenos que la objetividad no puede. Fontcuberta llama ‘ficciones profilácticas’ a ese contrato visual que activa el escepticismo crítico del espectador. Es entonces cuando la puesta en escena de la ficción, al simular estructura, hace aprehensible lo que vemos, pero funciona precisamente porque actúa en la frontera y no desde un lugar perfectamente colocado o perfectamente visible, lo cual establecería o afirmaría una convención en lugar de una puesta en cuestión.

Las imágenes originales escogidas por Prasmowski de viejos álbumes (tanto suyos como de sus conocidos o bien comprados) funcionan como signos de otro tiempo y despiertan el imaginario del espectador acerca de una época y un modo de vida desconocido pero familiar, lejano y un tanto nostálgico, a veces infantil. El relato sinóptico, como una de las cualidades de la ficción, es explotado en estas series donde cohabitan en la misma imagen fragmentos de textos —quizás cartas o tarjetas postales— toda clase de paisajes, retratos, y objetos,

¹⁴⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 2004, p. 174

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 176.



Figura 35. De la serie *Petite dictionnaire de la guerre. L'Ange Brisé* (Pequeño diccionario de guerra. El ángel roto), c. 1994.

que en conjunto logran figurar un mundo verosímil constituido con retazos de muchas historias de vida que confluye ahí, pero atendiendo a una nueva lógica, diferente casi por completo de aquella de la cual partieron.

El montaje y yuxtaposición de épocas, lugares y sentidos va más lejos aún cuando el autor comienza a construir sus "Foto objetos". Si ya en los fotomontajes mencionados estaba implícito el paso del tiempo, y la carga de la interpretación estaba dada por los signos simbólicamente asociados, en estos trabajos lleva el mismo procedimiento hacia la construcción de formas concretas y tridimensionales lo cual podríamos llamar un acto foto-escultórico. Las capas de imagen ahora son capas de fotografías impresas en papel (a veces fotografías de textos), gran cantidad de ellas pegadas unas sobre otras; la metáfora se hace así más densa y cobra cuerpo de características híbridas entre la fotografía y la escultura.

El procedimiento de pegar capa sobre capa, aumentando el volumen hasta conformar paquetes enormes, alude también al paso del tiempo y sugiere un modo estratigráfico de acumulación de la memoria colectiva, donde las imágenes del pasado —como si fuesen las capas de la tierra— conforman los recuerdos.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”



Figura 36. De la serie *Foto-objetos*, 1995-1998.

En Olvido de la serie de sus Foto-objetos, hay dos fuertes simbolismos alusivos al tiempo que se suman a lo anteriormente dicho: las ruedas, como el “correr del tiempo” y una imagen que en sucesivas impresiones se va hacia el blanco total del papel.

Sabemos que el soporte de la obra da pie al modo particular de comprensión de sus significados; si este es alterado, la lectura de dichos significados será transformada a su vez. Víctor del Río interpreta este trabajo con el soporte como el lugar donde se concreta la imagen-objeto y desde el cual se genera el discurso post-fotográfico: “La post-fotografía no es, por tanto, el resultado de un cambio en la tecnología de producción de la imagen, y no responde a los endebles dilemas teóricos entre lo analógico y lo digital (...) es en la constitución de un ‘soporte’ fotográfico donde se describen una serie de pragmáticas con las que la imagen cobra relevancia más allá del acto fotográfico para constituirse como obra”¹⁴⁹.



Figura 37. Olvido de la serie *Foto-objetos*, 1996.

A esto hay que añadir que de esas capas sólo podemos ver las de la superficie, el resto —la mayoría— cumplen una función de presencia invisible, materialidad contundente de cuyos detalles interiores no estamos seguros, como no lo estamos tampoco de lo que nos constituye subjetivamente como personas. Este ocultamiento de la mayoría de las capas es sugerente, nos dice que hay algo pero que no podemos verlo, nos dice que hay un archivo, una historia, un tiempo cargado de sucesos que bien pueden ser —o no— de nuestra competencia, pero que en todo caso forman el cuerpo de ‘algo’ inmaterial que no se revela sólo con la mirada.

Al igual que W, ese personaje de Georges Perec en *La vida instrucciones de uso*, Prazmowski desarrolla todo un ritual que culminará en la destrucción del objeto. Sus foto-objetos existen sólo para ser fotografiados, antes de ello hay toda una labor, complejos pasos, cuidados detalles, para llegar a destruir el objeto que se ha elaborado —usando esta palabra como se usa en psicoanálisis— con tanto esfuerzo¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Del Río, *op cit.*, pp. 106-107.

¹⁵⁰ En el libro *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec, el personaje llamado “W” dibuja acuarelas, y luego las convierte en rompecabezas que finalmente destruye.

Todo comienza con el trabajo de selección de las fotografías, eligiendo el archivo del que se alimentará; puede tratarse de cartas, postales, o documentos que son incorporados a un delicado amarre que, literalmente, ata y transforma su destino y significado. Todo ello, para poder deshacer el conjunto más tarde y concluir la tarea. La imagen —y su transformación en foto-objeto— parece ocupar aquí el lugar de algo que tiene que ser cuidadosamente liberado, ese parece ser el sentido tanto de la unión como de la atadura.

Para Tisseron, la fotografía tiene dos extremos: el rechazo de la muerte o bien su aceptación, en el caso de la fotografía de objetos efímeros, como sería el caso de esta parte de la obra de Prasmowski, opina que dan testimonio de la primera de esas dos tendencias: “Las imágenes se constituyen en la única realidad de un objeto desaparecido para siempre. En último extremo, se trata de obras realizadas por el artista y fotografiadas por él antes de ser destruidas, de tal forma que nadie verá jamás otra cosa que la imagen”¹⁵¹.

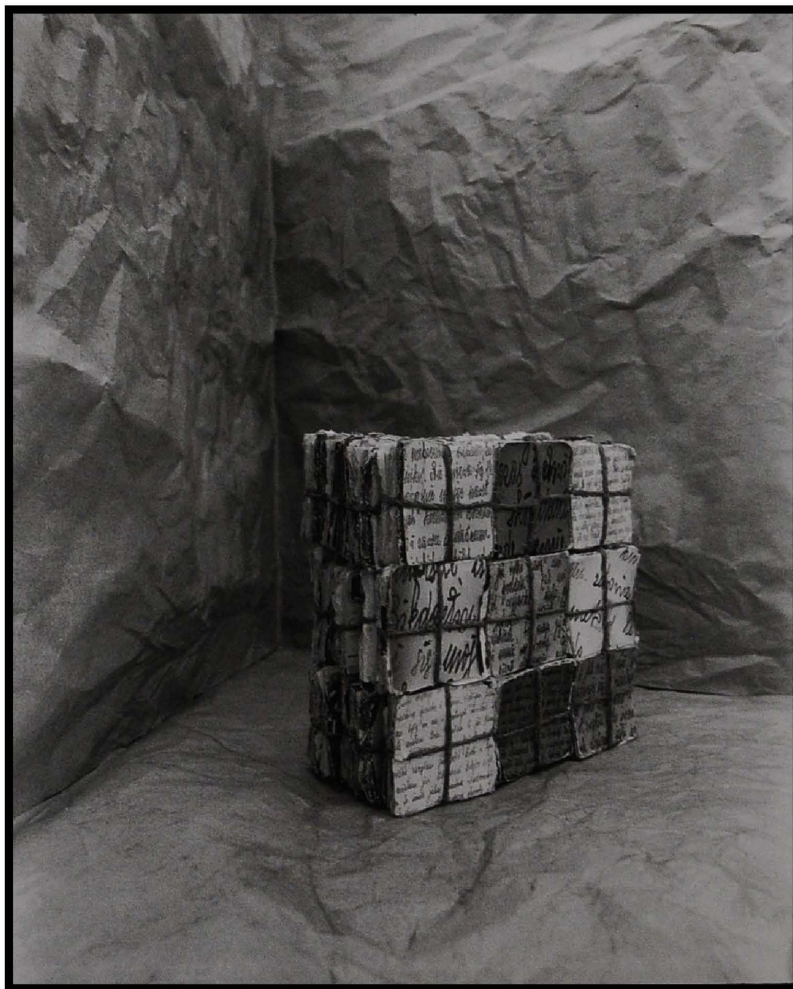


Figura 38. De la serie *Foto-objetos*, 1995-1998.

¹⁵¹ Tisseron, *op. cit.*, pp. 60-61.



Figura 39. De la serie *Foto-objetos*, 1995-1998

si su realización las vuelve fragmentarias e ilegibles en principio, al final del proceso se puede llegar a una reflexión más profunda sobre el tiempo y el espacio que les dieron lugar.

Lo que haría plausible esta interpretación es el hecho de fotografiar lo efímero rechazando con ello su permanente desaparición, pero por mi parte me pregunto si el hecho de destruir dichos objetos creados por él, no sería también un modo de aceptación de la muerte de eso que había reunido antes. Sin disentir del todo con Tisseron, me parece que Prazmowski lleva a cabo un movimiento doble, tanto de rechazo como de aceptación, al igual que lo hace de por sí toda fotografía.

Desde sus particulares estrategias, Prazmowski y Rennó trabajan deliberadamente el ocultamiento de las imágenes haciéndolas menos y menos legibles. La acumulación, y la respectiva transformación del soporte establecen nuevas maneras de entender la memoria y la historicidad de lo que fue fotografiado así como del destino que esas fotografías siguieron. Quien mira estas piezas se ve obligado a establecer por sí mismo la conexión entre las capas de imágenes que las conforman, pues

4.5 Los ojos en la imagen. Annette Messager e Ignasi Aballí

*Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre;
tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia*
André Bazin

Todas las técnicas para liberarse de una potencia han sido siempre prácticas de desaparición
Paul Virilio

La francesa Annette Messager (Berk-sur-Mer, 1943) colecciona toda clase de cosas, muñecos, telas, fotografías, recortes de periódico. Los objetos en sus colecciones tienen la categoría de reliquias, tanto en el sentido de objeto que ha acumulado tiempo, como en el de aquello que tiene una carga histórica, afectiva e incluso mítica llegando a ser digno de veneración. Hay algo de fetichismo también; veneración y fetichismo serían parte de una constante ritualización de la realidad por parte de la artista, rituales que forman parte de un culto íntimo cuyas ofrendas son renovadas en cada pieza.

La artista trabaja pues, con la carga mítica de las cosas cotidianas; se puede decir que una parte de la obra sería también, el estadio previo, durante el cual colecciona sus reliquias, mismas que más adelante formarán parte de un ritual —que convoca o conjura, que cura o señala los síntomas de un mal. Se ha dicho de sobra, el fotógrafo es un coleccionista, pero el artista en general lo es también. No hacen falta demasiados ejemplos para probar esto, como no hace falta haber tomado las fotografías para crear un álbum, basta con el gesto de reunir las y ponerlas a dialogar entre sí.

Eso es lo que hace Messager quien cuenta con una colección de cerca de 60 álbumes clasificados en temáticas como la vida cotidiana, el amor, los hallazgos fortuitos de imágenes, los animales, las plantas y los niños. Se trata de un trabajo que si bien se alimenta de imágenes públicas tiene un profundo sustrato de ficción e ironía en torno a los supuestos sueños, fantasías y deseos femeninos. Su álbum titulado *Les enfants aux deux rayés* (*Los niños de los ojos rayados*) es el número tres de esta colección, y lo produce a partir de la recolección sistemática de fotos en blanco y negro de bebés, extraídas de revistas y periódicos. En relación a los álbumes en general como acto social, Philippe Dubois nos dice algo importante:

Seguramente que lo que confiere semejante valor a estos álbumes no son ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades plásticas o estéticas de la composición, ni el grado de semejanza o de realismo de los clichés, sino su dimensión pragmática, su estado de índice, su peso irreductible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos¹⁵².

¹⁵² Dubois, *op. cit.*, p. 175.

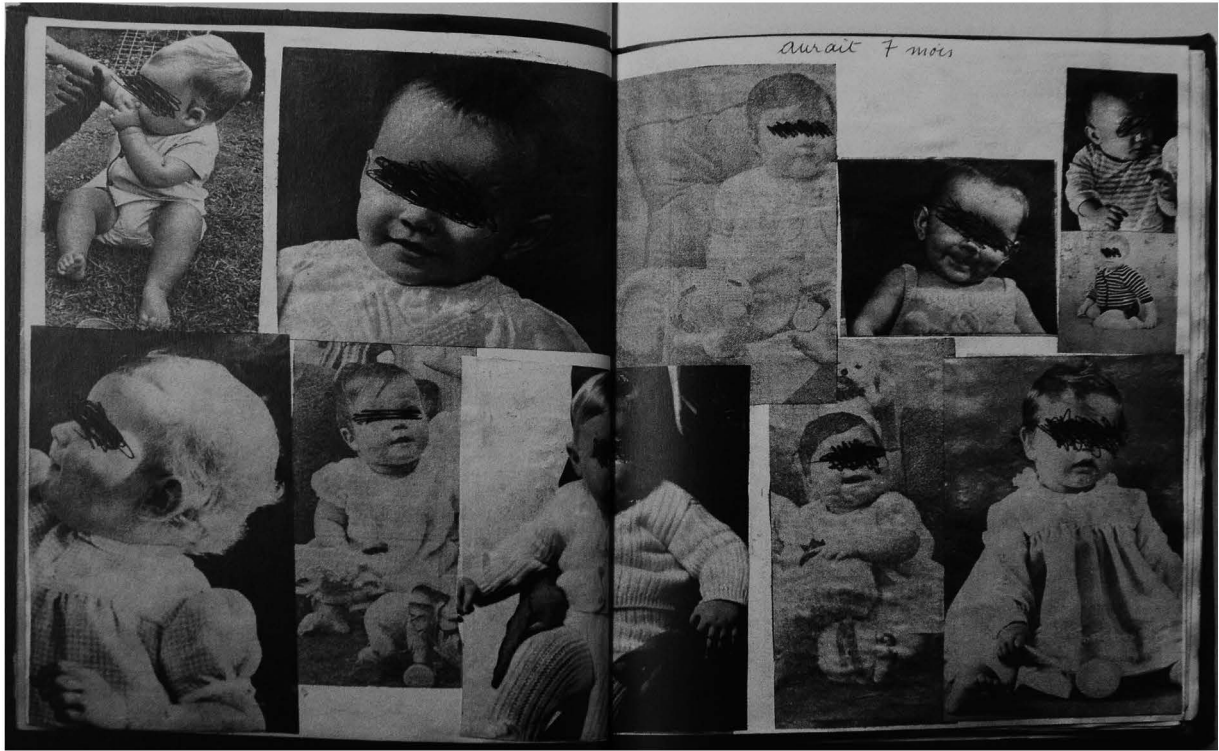


Figura 40. Páginas del álbum: *Les enfants aux yeux rayés* (Los niños de los ojos rayados), 1971-1972.

Pero Annette Messenger no tiene vínculo familiar alguno con los niños que aparecen en su álbum número tres. La relación es ficticia, guiada por el deseo de tener uno algún día; pero incluso diría que ese deseo es también un deseo de hacer ficción o de elaborar la realidad a partir de una invención, de constituir mitos, como lo dice Serge Tisseron: “el reagrupamiento de fotografías, ya sea en un álbum de familia o para una exposición, obedece siempre a la misma lógica (...) todo conjunto fotográfico se encuentra a medio camino entre la falsificación (donde lo que importa es engañar a los demás) y la novela familiar (donde el autoengaño pasa a primer plano)”¹⁵³.

Como se ve, el acto de Messenger no es tan esquizofrénico como parece en primera instancia, o al menos se trata de una esquizofrenia de la que toda la sociedad participa. Luego viene la otra parte, rallarlas para cubrir por completo los ojos, hasta que todos los retratos sean iguales, y todos se conviertan en un mismo bebé sin identidad. Dice Annette Messenger que reunía todas estas imágenes pensando en su niño ideal, pero que más tarde se cansó de coleccionar niños que

¹⁵³ Tisseron, *op. cit.*, pp.136-138.

no eran de ella y en un arrebato decidió rallar sus rostros para que todos fueran el mismo de una vez. Este gesto dio paso a otro álbum que de algún modo es la continuación de éste. En el segundo álbum se dibuja a sí misma como madre de ese niño, se dedica a elaborar ella misma los dibujos que ese niño —en caso de existir— habría hecho de ella: *Mamá lavando, Mamá caminando, Mama en el coche...* y al fin los reúne en una nueva historia de ficción donde por un lado está ese anónimo —pero único hijo— y por el otro la ‘prueba’ de que ella es la madre, puesto que podemos ver los dibujos que éste hace de ella. De nuevo, Tisseron nos ayuda a entender la obra que estamos analizando:

Uno de los ejes privilegiados de la imagen [es] constituir un equivalente de la mirada materna en la que el sujeto sintió por primera vez su presencia en el mundo (...) A través de la relación privilegiada que establece con una imagen, lo que el sujeto trata de asegurar es esa mirada. Esta misma apuesta imaginaria es la que está presente en la fabricación de imágenes y sobre todo de fotografías. La ‘toma’ fotográfica no es tanto el lugar de un imaginario de la manifestación fetichista como el de una exaltación: afianza la certeza del fotógrafo de estar presente en el mundo¹⁵⁴.

Todo lo cual me parece que podría extenderse sin problemas a la apropiación de imágenes que hace Messenger en este álbum. Si aceptamos que el lugar de un álbum de familia es el de privilegiar unos recuerdos en lugar de otros, encontraríamos en ellos una parte de los usos y valores más comunes de la fotografía y que son atinadamente enumerados por Philippe Dubois: “[usos] íntimos, sentimentales, amorosos, nostálgicos, mortíferos (...) siempre fraguados en los juegos del deseo y de la muerte y que tienden a atribuir a la foto una fuerza particular, algo que la convierte en un verdadero objeto de fe, más allá

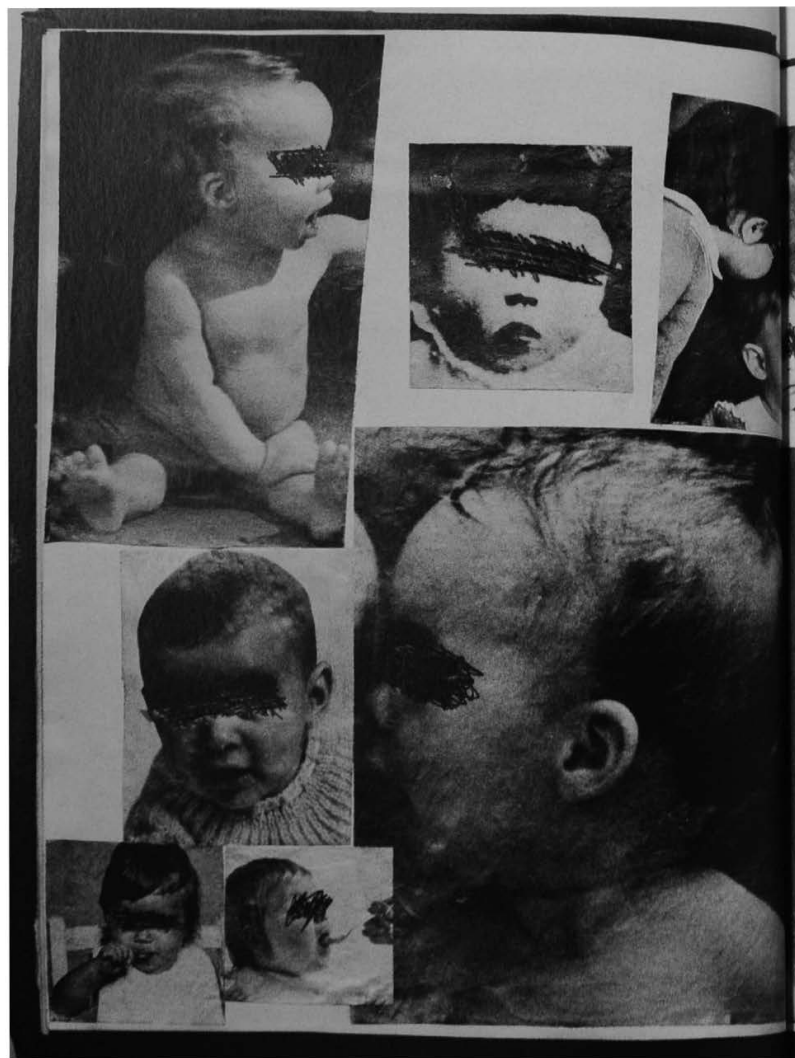


Figura 41. Páginas del álbum: *Les enfants aux yeux rayés* (Los niños de los ojos rayados), 1971-1972.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 44.



de toda racionalidad, de todo principio de realidad o de todo estetismo. La foto (...) oscilando entre la reliquia y el fetiche, llevando la 'Revelación hasta el milagro'¹⁵⁵

En una tónica aparentemente distinta —en la cual sin embargo parte del procedimiento y del sedimento conceptual son los mismos— tenemos el video *Desaparición* del artista catalán Ignasi Aballí a quien ya habíamos comentado. Este trabajo se basa en el guión titulado *Señas particulares: ninguna*, del escritor francés Georges Perec. La inspiración que ejerce Perec sobre Aballí es declarada en más de unos de sus trabajos, y éste se da el lujo de completar en clave contemporánea los proyectos que aquel dejara inconclusos. De algún modo, en estas experiencias en las que el artista va en busca de las imágenes de un libro, se tiene la sensación de que su función es la de una especie de *medium* que materializa las ideas tomadas de la lectura. Así pues, si Aballí encuentra un cierto tipo de imágenes y descubre en las cosas determinados ángulos, es en parte porque las palabras leídas se los han 'vaticinado', en cierto sentido son éstas las que dirigen los hallazgos, como si el artista actuara por instrucciones del escritor; instrucciones por otro lado, son también pieza clave en la obra de Perec y de todo el grupo Oulipo del cual formaba parte.

Se puede establecer entre las obras de Messenger, Aballí y Perec un estrecho diálogo, incluso se podría hablar de una cierta iconografía intertextual, pues las obras de cada uno comparten motivos y aluden a una cuestión idéntica: la apropiación, el anonimato, la desaparición, la violencia, la mirada y el poder de ésta.

Para la elaboración del video se lleva a cabo una recolección de fotografías en lugar de la toma de las mismas; como lo hizo Messenger, Aballí toma de los medios impresos de comunicación su materia prima, una enorme colección de retratos que va

acumulando hasta que logra reunir suficiente material. Todos y cada uno de los retratos presentan a una persona imposible de identificar; como indica el título del guión de Perec, los retratados no tienen "señas particulares" que permitan reconocerlos.

¹⁵⁵ Dubois, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁵ Dubois, *op. cit.*, p. 75.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Fernando Castro Flores define el video *Desaparición* como un “Retrato de la pérdida del rostro”¹⁵⁶ lo que nos conecta de nuevo con Messenger y su álbum de niños en el que —como hemos visto— el retrato deja de serlo cuando la autora raya los ojos de las fotografías que ha coleccionado, y convierte en niños ‘genéricos’ a cada uno de los rostros de los recortes de periódico, puesto que al borrar la mirada se vuelven uno mismo, es decir, un bebé cualquiera. La autora tiene el poder sobre los retratos de volverlos anónimos e indiferenciados; la mirada única de cada cual es, en lo sucesivo, cancelada para lograr la uniformidad escalofriante de la que quiere hablar Messenger.

En el caso de retratos obtenidos por Aballí todos son de seres anónimos, desde un principio todos los retratados tenían el rostro cubierto (o parcialmente invisible) al ser capturada la imagen. Pero hay aquí un ingrediente adicional, y es el hecho de que en su gran mayoría las fotografías que vemos se desarrollan en una escena de violencia: guerra, enfrentamientos armados, secuestros, arrestos, motines, etc. Es como si debiéramos leer en esta pieza la sentencia de nuestro tiempo “Ante la violencia todos somos sujetos anónimos”, presos de fuerzas ajenas a nosotros que hacen de la identidad un asunto sin importancia.



Figura 42. Fotogramas del video *Desaparició* (*Desaparición*), 2002.

¹⁵⁶ Fernando Castro Flores, “Ignasi Aballí”, en: periódico *ABC/Blanco y negro cultural*, 7 de diciembre de 2002.



Figura 43. Fotogramas del video *Desaparició (Desaparición)*, 2002.

Perec se preguntaba en su libro *La desaparición* —que es el antecedente del guión *Signos particulares: ninguno*— “¿Qué texto se puede explicar con una lengua francesa sin su letra más frecuente? En Aballí la pregunta podría ser ¿Qué mundo se puede explicar sin la identidad de cada uno de quienes lo habitan? En esta obra hay adicionalmente una cuestión de poder: poder de la mirada, que es un poder que se ejerce sobre los otros. Los escasos retratos que no aluden a la violencia sólo parecen estar ahí para reforzar la diferencia fundamental entre los que tienen identidad y los que no. Si coincidimos en que se trata de un “retrato de la pérdida del rostro” ese rostro perdido es el de la humanidad entera. La pieza hace evidente que se ha vuelto espectáculo la disfunción de todo el sistema, y que cada vez son menos los que ven y más los que son vistos.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

La desaparición no es en este caso la de la imagen, no se debilita aquí el soporte como en otros trabajos ya mostrados. Lo que se debilita (en el sentido tratado en el capítulo dos) es la frontera entre disciplinas al reunir fotografía, literatura, video, medios de comunicación y usos de la imagen. Las fotografías no vienen del arte pero es desde el arte que interpelan el mundo y lo interrogan para sacudir al que la ve. Aballí actúa devolviéndonos a los espectadores de su obra la violencia que suele dejarnos anímicamente inertes en los medios de comunicación. Pero cuando el artista la coloca en otro contexto no es posible verla ya como resumen de noticias inerte vaciado de significado, sino como detonante visual activo y crítico.

4.6 Violentar el soporte. Vladimír Židlický y Tibor Hajas

The photo incites the crossing of the borders and the limits of personality
János Vetö

*Así como lo estético se puede entender como nuestra relación imaginaria con el mundo
el énfasis sería su elaboración trágica.*
Juan Antonio Molina

Cada fotografía de Vladimír Židlický parece abrir a nuestros ojos la elaboración de historias con un entramado espeso. De este autor checo (Hodonín, 1945) tenemos 12 fotografías correspondientes a dos series: *Dramática escena* y *Dramática figura* las cuales muestran tratamientos técnicos y compositivos muy similares. Partamos del primer golpe de vista de las imágenes individuales antes de considerarlas en serie. El color de todas ellas está en la gama del sepia (desde el blanco amarillento hasta el marrón casi negro), en la mayoría predominan los tonos oscuros mientras que los claros apenas dan la idea de algunas formas.

La sensación es la de entrar en una habitación con poca luz a la que la vista tiene que irse adaptando, y de la cual no podemos reconocer sus dimensiones ya que las luces apenas nos ayudan a distinguir las figuras que hay dentro, mismas que, al igual que los objetos que las acompañan, tampoco están claramente delimitadas. En las imágenes donde la luz es mayor, la sensación no es menos inquietante, el manejo de la luz no hace más clara la situación, en todo caso la torna irreal y le da un tono onírico.

Conforme vamos viendo las series completas, nos damos cuenta de que ahí tiene lugar una escena y de que ésta no es fácil de descifrar. Lo que hace Židlický es extremo y complejo por varias razones que tienen que ver, tanto con el tratamiento del soporte, como con lo que la imagen cuenta. El procedimiento de trabajo no deja ninguna parte del proceso fotográfico sin experimentar. Desde la captura de la imagen Židlický pone en



Figura 44. Dramatická scéna-javisko č. 6 (Dramática escena-etapa nº 6), 1985.



Figura 45. Dramatická scéna-javisko č. 15 (Dramática escena-etapa nº 15), 1985.



Figura 46. Dramatická scéna-javisko č. 20 (Dramática escena-etapa nº 20), 1985.

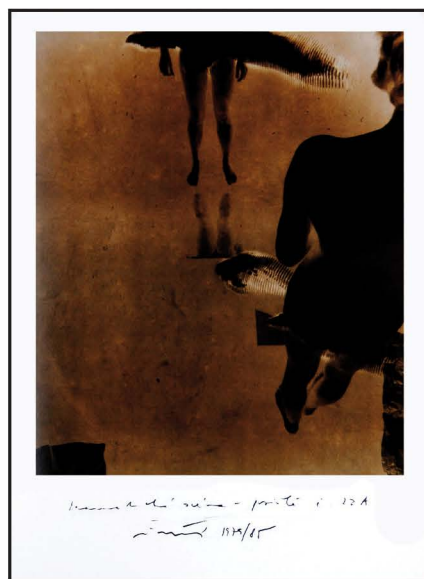
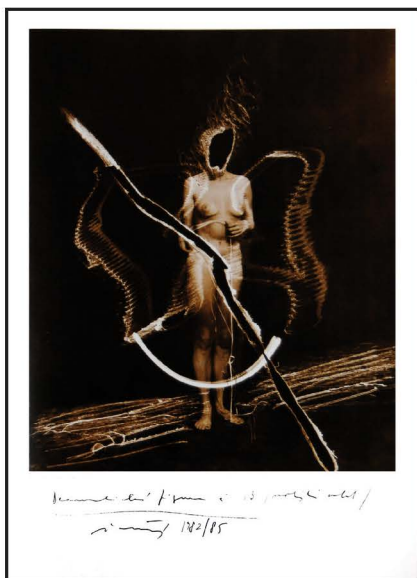


Figura 47. Dramatická scéna-javisko č. 22 (Dramática escena-etapa nº 22), 1985.



juego muchas las formas posibles de realización técnica: desenfoco, exposición múltiple, tomas en movimiento, elaborado montaje de la escena, marcado claroscuro.

Más tarde, en el cuarto de revelado, comienza el ataque extremo a la superficie: la quema, la perfora, la ralla, o le quita fragmentos; en algunas partes, su intervención sobre la película deja ver su formación como pintor (el dibujo, la calidad del trazo, ciertos gestos pictóricos). El resultado son imágenes impactantes que dejan ver la violencia con la que las intervino, en todo caso cada *Figura* y a cada *Escena* están —como su nombre lo indica— cargadas de dramatismo como en un drama escrito lleno de misterios sin resolver.

Figura 51. Dramatická figura č. 13 (Dramática figura nº 13), 1985.



Figura 48. *Dramatická scéna-javisko č. 30*
(*Dramática escena-etapa n° 30*), 1985



Figura 49. *Dramatická figura č. 1*
(*Dramática figura n° 1*), 1984.

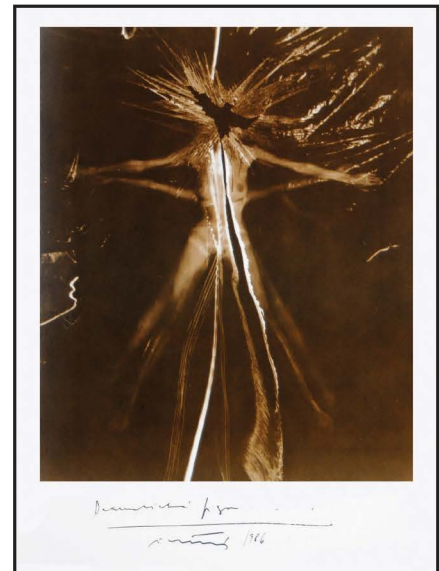


Figura 50. *Dramatická figura č. 8*
(*Dramática figura n° 8*), 1984.

Algunas incluso están impresas sin positivar, en esos casos Židlický decide dejar las imágenes en negativo de modo que en la primera fase ocurre todo. La impresión posterior sólo es una versión ampliada de las sombras y modificaciones por las que hace pasar la película.

En sus fotografías es frecuente encontrar personajes, solos o en grupo, organizados en complejas composiciones que siempre parecen estar escenificando algo. Si tradicionalmente se entiende que lo propio del relato es la sucesión y la transformación de momentos (según Todorov) en este caso el relato se ha condensado ¿Cómo se hace evidente esto en la imagen fotográfica que es por naturaleza fragmentaria? La sensación es un tanto siniestra, no sabemos si los cuerpos que están ahí son de personas vivas o no, si están por su voluntad o por la fuerza, si algo ha ocurrido o está ocurriendo.

Figura 52. *Dramatická figura č. 21* (*Dramática figura n° 21*), 1986.



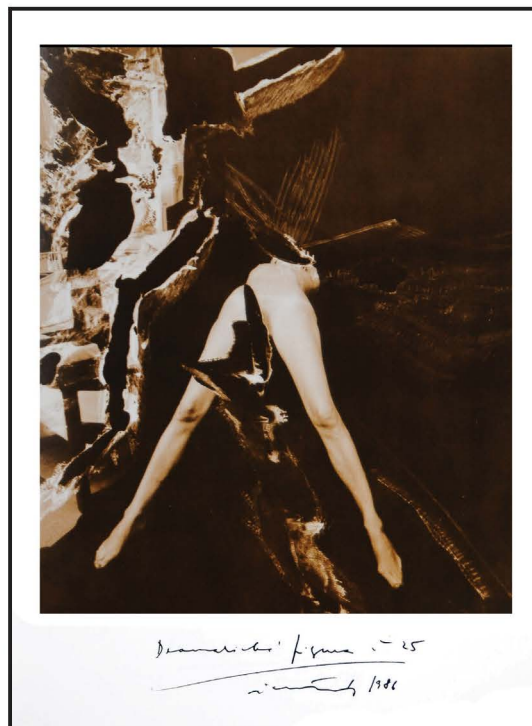
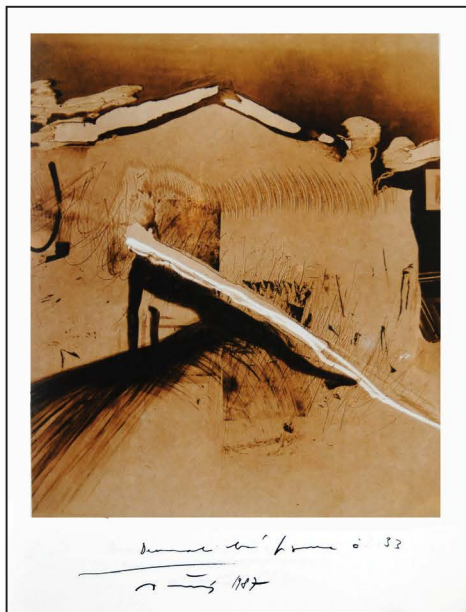
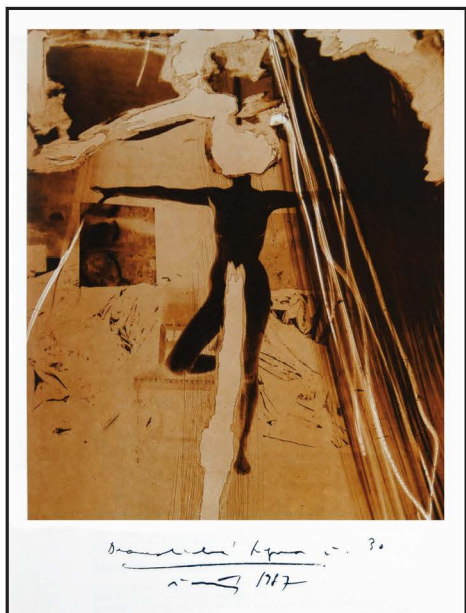


Figura 55. Dramatická figura č. 25 (Dramática figura n° 25), 1987.

Es de llamar la atención que los rostros jamás se vean, ya sea porque no miran a la cámara, porque el encuadre ha eliminado por completo la cabeza o bien porque ésta se ha remplazado por un agujero o corte en el negativo. Desaparecen los rostros, los espacios y este hecho repetido en la toma es llevado al cuarto oscuro donde también se extraen fragmentos. Tanto en la superficie como en la escena destaca la falta. Es frecuente encontrar zonas vacías, o mejor dicho vaciadas. Como en el caso de su fotografía titulada “El espacio que ha dejado de existir” en todas tenemos en mayor o menor medida algo que ha dejado de estar.

Figuras 53 y 54. Arriba: Dramatická figura č. 30 (Dramática figura n° 30), 1986
Abajo: Dramatická figura č. 33 (Dramática figura n° 33), 1987

Un paso más allá de la obra de Židlický está la del artista húngaro Tibor Hajas (Budapest, 1946 - 1980) quien formó parte de la vanguardia artística de su país y quien hoy en día es considerado parte fundamental de lo que se ha llamado como el *Fluxus East*¹⁵⁷.

Hajas usaba su cuerpo una y otra vez como campo de pruebas y, por el modo en que su obra solía imprecisar al espectador, sus intervenciones públicas así como la exhibición de su obra estuvieron prohibidas desde principios de la década de los setenta, y no fue sino hasta seis años después de su muerte cuando se pudieron mostrar de nuevo sus fotografías¹⁵⁸.

Hay artistas que eligen hacer catarsis en el cuerpo de la obra y otros que lo hacen en su propio cuerpo; en Tibor Hajas ocurren ambas y, como en un espejo, la multiforme imagen reflejada es resultado de una grave transfiguración en aquel que la origina. La obra de arte es el lugar donde ocurre, como simulacro, aquello que nos aterra y seduce a la vez, aquello que nos rebasa por su complejidad e intensidad, o bien aquello que está fuera de nuestro alcance y a lo cual nos aproximamos mediante la obra.

Bajo esta premisa podemos entender el trabajo de Hajas quien en esa búsqueda de totalidad mezcla siempre géneros artísticos como el paisaje o el retrato, y difumina el linde entre disciplinas como el performance, la fotografía y la pintura. Con frecuencia se deja ver el contraste entre el organismo vivo y su esquematización, el sistema y el individuo, el artista y el arte, la vida y la muerte, el placer y el dolor, la resistencia y la fragilidad del cuerpo. Estas oposiciones vuelven una y otra vez a la obra de Hajas para generar un estado anímico complejo: provoca una cierta angustia, y evoca constantemente la idea del riesgo, el daño, y el dolor. La violencia y la desmesura que encontramos en las narraciones de sus *performances* son también visibles en su obra fotográfica.

Su obra colinda con lo ritual, atacando o desvaneciendo la obra en lugar suyo, en el lugar de su angustia o su deseo. El título de sus obras genera sugerentes asociaciones de ideas, si separamos los significados de cada una de las palabras, podemos ahondar un poco más en el intrincado mapa que Hajas propone. Por ejemplo, se ha traducido el título de la obra *Feületkinzás* como *Superficie torturada*, pero la palabra “kinzás” no sólo significa “tortura” sino también “insoportable” lo cual nos conduce por partida doble al martirio y al dolor que parecen ser voluntariamente aceptados por el autor en aras de decir algo más.

¹⁵⁷ De acuerdo con el texto de la exposición “Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe” -que se presentó entre 2007 y 2010 en las ciudades de Berlín, Vilna, Cracovia, Budapest, Talin, Copenhague y Oslo- el “espíritu” del grupo Fluxus, así como las relaciones entre sus artistas, se extendió más allá de Estados Unidos y Europa occidental, y tuvo influencia también en Japón y Europa oriental. Dicha exposición, curada por Petra Stegmann, estuvo dedicada a hacer un inventario de las actividades inspiradas por Fluxus en la parte de Europa denominada “bloque del este” durante la Guerra fría.

¹⁵⁸ John P. Jacob, “Recalling Hajas”, en: Steven High (ed.), *Nightmare Works: Tibor Hajas*, Anderson Art Gallery, Richmond, VA, [disponible en línea]: <http://www.c3.hu/~ligal/CafeHajas.htm>

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

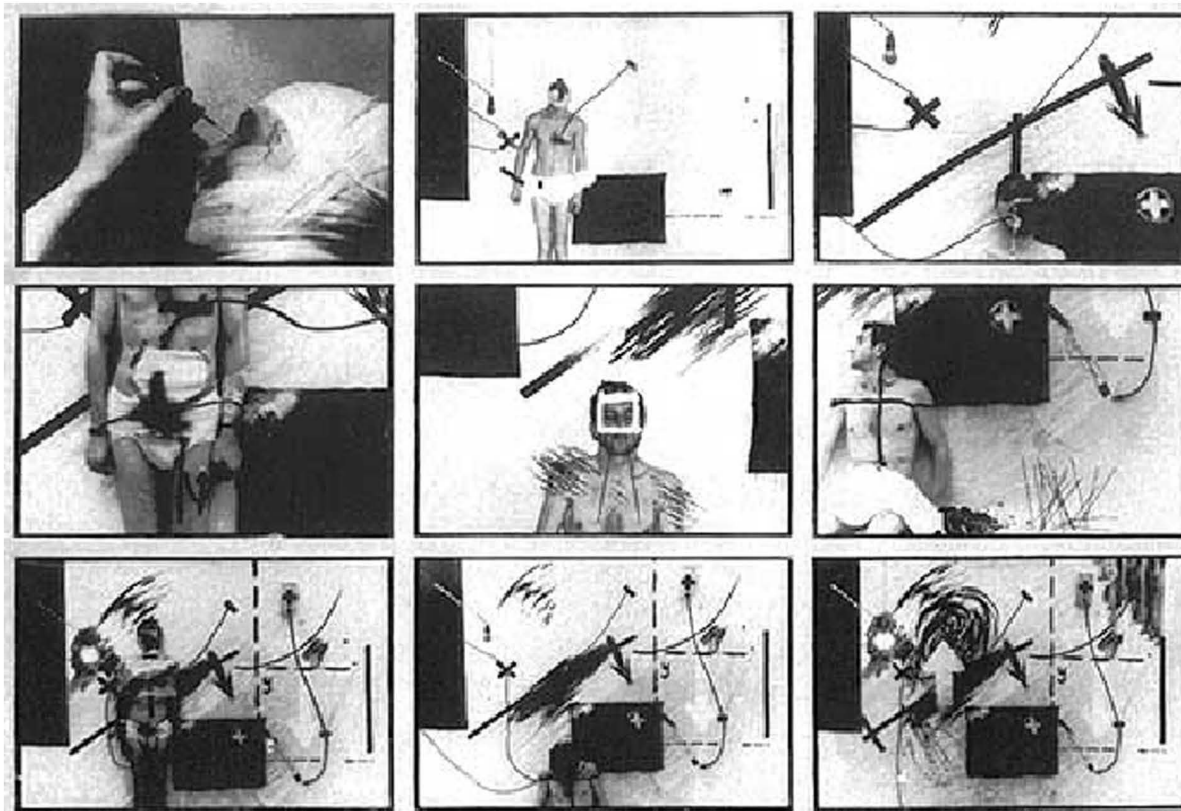


Figura 56. *Tumo 1 (Tumon 1)*, 1979.

Hay una referencia muy clara al martirio y lo religioso en sus zonas más extremas, dicha referencia se muestra un tanto velada en la obra titulada *Tumon*, que es el nombre de un área en la isla de Guam (en el pacífico) misma que fue conquistada por España y que es famosa porque el sacerdote jesuita Diego Luis de San Vitores y su joven sacristán filipino de 18 años, Pedro Calungsod, fueron martirizados por el jefe chamorro Matá'pang en 1672. En esta pieza Hajas pone en escena un complicado esquema que describe el proceso del dolor autoinglingido. Se sabe que Hajas estuvo dedicado al estudio de textos relacionados con el budismo y diversa religiones, quizás desde ahí estableció la relación entre el cuerpo herido ligándolo a esa experiencia total que se puede asociar también a la experiencia religiosa mística.

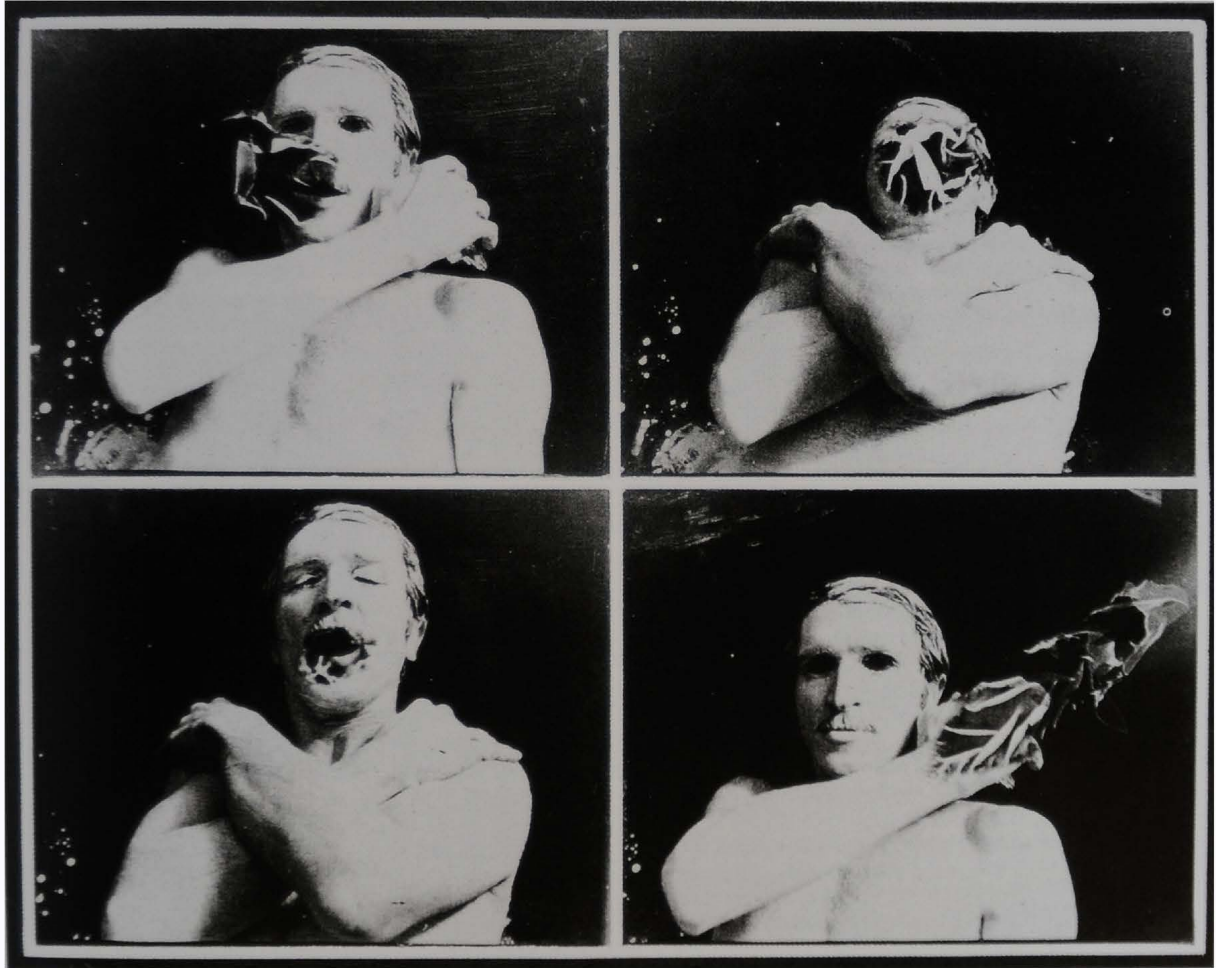


Figura 57. *Feületkinzás I. Érzékek (Superficie torturada I. Sentidos)*, 1978.

Por otro lado, en la pieza *Superficie torturada I Sentidos* tenemos cuatro autorretratos en blanco y negro en los que Hajas aparece con el rostro, el cabello y el cuerpo completamente pintados de blanco; atrás sólo vemos un fondo negro y liso. El autor se muestra inmerso en un momento límite, la expresión de su rostro podría ser definida como una combinación de dolor, placer, y entrega.



Figura 58. Húsfestmény II. Tájkép (Carne pintada II. Paisaje), 1978.

¿A qué se entregaba el artista en éstas imágenes? quizás a la experiencia total, que era su búsqueda permanente. En todo su trabajo la noción de límite parece fundamental, puesto que revela la exploración de un terreno interior oculto, de un mundo privado, pero también de una cierta ‘verdad’ en el arte (o surgida del arte), a la cual se llega por vías extremas.

Como hemos visto, las figuras que caracterizan su obra son las de la vulnerabilidad, la manipulabilidad, la extinción, la tortura, el éxtasis, la enfermedad, la libertad, la moralidad, la violencia, el riesgo, y la muerte. En ese sentido, es que resulta inquietante la pieza que hemos mencionado, no sólo por la expresión que muestra, o por el hecho de estar pintado de blanco, sino porque se trata además de una fotografía que se quema cuyo protagonista es el autor mismo en un acto de inmolación simbólica. La estrategia fue fotografiar las imágenes mientras se quemaban para dejar eternamente fijo ese fuego sobre su rostro.

La dura intervención que hace Hajas a estos autorretratos, tales como cortes y quemaduras— bien podría indicar la necesidad, casi la urgencia, de una arqueología personal, de una exploración sobre la experiencia de los límites. László Beke dice lo siguiente sobre la obra de Hajas:

Tocar los cables de la vida tiene un costo... vidas. Esto era algo que Tibor Hajas conocía y deseaba, el toque prohibido le trajo su doble recompensa: la aniquilación y la libertad total. Total libertad, tal vez la monumental consigna que la mayoría de las vanguardias puede evocar ante los ojos de la humanidad, pero que, por supuesto, no puede materializarse en términos socialmente viables. La influencia de Tibor Hajas fue, por tanto, también

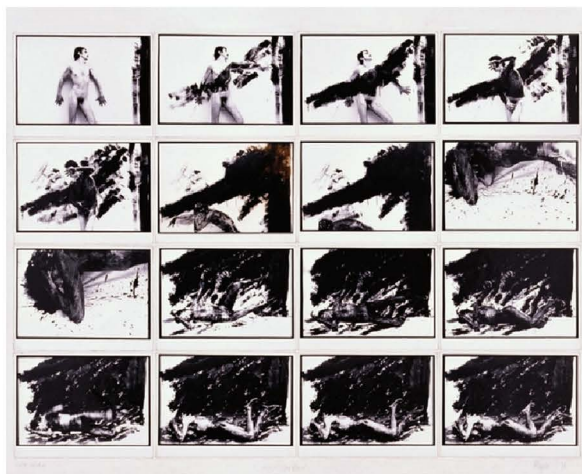


Figura 59. Húsfestmény I (Carne pintada I), 1978.

condenada a seguir siendo limitada, pero una cosa es cierta: todo el que lo conoce o es confrontado por su obra no puede sino sentir este toque de libertad total¹⁵⁹

Si bien no se puede afirmar que su repentina muerte en un accidente de auto tenga absoluta relación con su obra, no puedo evitar sentir escalofrío e interpretar la superficie envuelta en llamas de sus autorretratos como una suerte de fantasía autocumplida acerca de su propio fin. En cualquier caso, su vida y su obra jugaron con fuego, para dejarnos en claro que la experiencia total sólo se puede alcanzar poniendo la vida como apuesta.

En Hajas la fotografía es más que una huella, es un rastro en el sentido de inscripción, de deseo de permanecer, de grabar, de incidir. “La huella es sólo el testimonio de un paso (...) el contacto fortuito de un objeto con una superficie receptora (...) el rastro atestigua —por parte de quien lo dejó— el deseo de realizar una ‘inscripción’ (...).

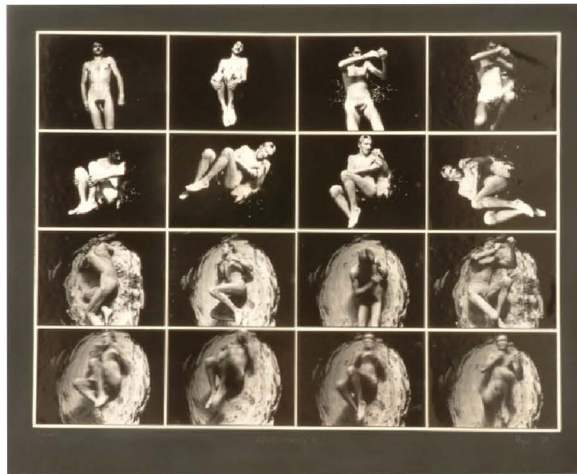


Figura 60. *Húsfestmény III (Carne pintada III)*, 1978.

¹⁵⁹ László Beke, *Tibor Hajas 1946-1980*, Magyar Műhely, 1985, Paris / *Tibor Hajas. 1946-1981. Hungarian Workshop*, 1985 Paris, [no publicado en papel]. Citado por John P. Jacob, *op. cit.* (la traducción es mía).

¹⁶⁰ Tisseron, *op. cit.*, p. 42.

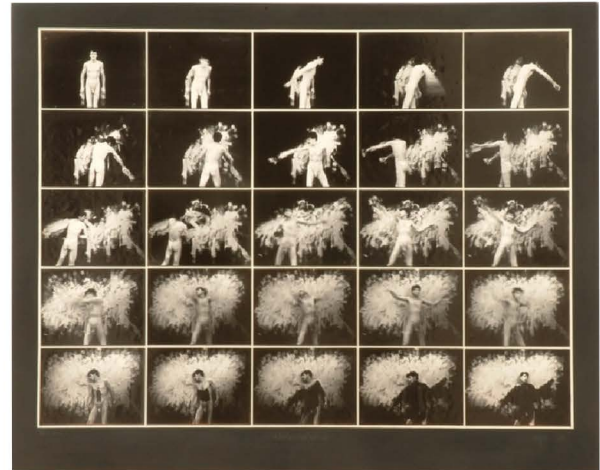


Figura 61. *Húsfestmény IV (Carne pintada)*, 1978.

La emoción amorosa, debido al sentimiento muy intenso de ser marcado de por vida por la presencia del objeto en uno mismo, es un potente motor para la fabricación de rastros¹⁶⁰. Todo aquello que nos da la sensación de ser marcados funciona pues como un deseo de inscripción.

La obra de Hajas es un viaje interior que al efectuarse pone a prueba los valores y certezas del contexto que lo rodea; así, la superficie de la obra viene a ser la piel herida de ambos (artista y mundo) pero es también su punto de unión. En cualquier caso, el arte es para Hajas el único terreno en el que es posible poner en evidencia simultáneamente tanto los conflictos íntimos como los sociales poniendo ‘en acto’ el sacrificio del artista como metáfora del espectador o de la sociedad entera.

CONCLUSIONES

He explicado que tanto el lenguaje como la imagen son representaciones que operan mediante un acto de violencia primera, misma que consiste en hacer la separación entre quien nombra y lo que es nombrado. Al llevar a cabo ese corte se instaura una falta, pues el objeto representado no está más y en su lugar se coloca la representación, a manera de suplemento de dicha presencia y como evidencia de su ausencia. Pero esa representación tiene la importante función de mediar entre el sujeto y el mundo volviéndolo comprensible, es pues, una violencia necesaria la de la representación.

Hice también un recorrido por las tradiciones que asumen la mayor pertinencia de la palabra o bien de la imagen en lo relativo a una “mejor” representación del mundo y traje a colación los argumentos de la comparación (*paragone*) de dichas artes. En ese camino incorporé los conceptos de écfrasis, imagen/texto, Diferencia y pensamiento débil, todos los cuales me llevaron a afirmar que tanto la imagen como el texto se implican mutuamente, y que lo que se considera “propio” de uno de ellos, en realidad está presente también (y siempre) en el otro, lo cual implica de fondo que existe también una penetración constante de lo conceptual en lo representativo y viceversa.

Pero con estos conceptos no sólo se incorpora la idea de convivencia de medios y la compenetración de sistemas, se hace claro que ni el lenguaje escrito ni la imagen alcanzan por sí solos a decir lo que necesita ser dicho, al asumir esto se abrió la posibilidad de abordar una zona brumosa de preocupaciones sobre lo humano: los silencios, los vacíos, las ausencias, los borramientos, la invisibilidad, la desaparición, la muerte, la falta... mismas que sólo pueden ser elaboradas apoyándose en maneras no excluyentes de pensamiento y creación.

La imposibilidad de un medio es la posibilidad del otro, las zonas donde el lenguaje en su figuración no llega son figuradas por la imagen y viceversa. Así, el tema no es la elección entre una de las formas (palabra o imagen, literatura o fotografía, filosofía o arte) pues hemos visto que están íntimamente reunidas en su deseo y estrategias y que las cualidades de un sistema de representación están presentes en el otro también. Es, como hemos visto, en la desfiguración de cada uno de sus programas donde el otro se filtra, trabajando desde sus propios tipos-de-signos, formas de ver y hacer, materiales de representación, y tradiciones institucionales.

La obra de los artistas que he analizado con estas herramientas, funciona como ejemplo para explicar esto de lo que hemos venido hablando. En cada una, la memoria visual que contienen está repleta de lenguaje, pero éste es un lenguaje silencioso que se oculta en la imagen muchas veces invisible o evanescente, como si lo que operara en ellas fuera la melancolía (precaria e incompleta por definición), la imposibilidad del sentido y de la permanencia en lo Uno. Pero a la vez, en esta superposición de capas discursivas, un medio debilitado muestra otro debajo, la unión de ambos es el hecho innegable de toda forma artística.

Son constantes ahí ciertas formas de “desperdicio” o de “gasto” (imágenes superpuestas a otras, rayadas, quemadas, sin cuerpo, borrosas, etcétera). La aporía propia de éstas obras vuelve inviable la imagen que debería mostrar o representar con su presencia, aporía que radica en una imagen sin imagen, o bien en una imagen “deficiente” en términos propios de la eficiencia requerida por el aparato que las produjo.

Su lenguaje instituye una ficción, de la misma naturaleza que la de ciertas obras de arte literario. Si lo hacen así es porque existe la certeza de que necesitamos crear ficciones que en su semejanza con la realidad nos hablen de otras verdades. Necesitamos historias, falsas o verdaderas, reconstruir las que tenemos y crear las que no conocemos.

La realidad no es suficiente, en ella no se resuelve todo. Si ésta no tiene lo que nos hace falta para entenderla, entonces el arte hace ese señalamiento, indica lo que falta o lo que sobra y hace una trama nueva. Probablemente hacer historias sea el mejor modo que tenemos de elaborar los elementos problemáticos de la vida. Narrar no tiene que ser entendido en su sentido convencional con sus características más evidentes; los fotógrafos que hemos mencionado narran, hacen ficción, crean imágenes literarias y poéticas.

Como ficción necesaria podemos entender a los hijos falsos de Messager, la colección de fotos de Aballí, al igual que las *Drámaticas escenas* y *Dramáticas figuras* de Židlický, todas ellas cargadas de historias indeterminadas. El trabajo de estos tres artistas puede verse como una versión de las cosas que escarba en lo complejo mediante la “puesta en escena” y “puesta en acto” de un relato personal, psíquico o político.

Igualmente, la unión de tiempo perdido y rescatado por Rennó y Prazmowski, confecciona —como una nueva prenda que se vestirá— procesos sobre el olvido y el recuerdo, haciendo un rescate de historias sobre los fantasmas que nos rondan en todo momento, y que sólo al atraerlos podemos profundizar en lo que nos convocan.

Toda representación es el fantasma de las cosas y ocupa su lugar, pero sólo así se hace posible su elaboración. Hacer arte, con la violencia que implica, es a la vez la mayor posibilidad de libertad, de introyección psíquica, de inscripción, de reapropiación simbólica, de resignificación de la realidad como parecen gritarnos los borramientos de Jacobson y Woodman, o los árboles mutilados de Sudek.

Prófugos del dolor, como todos lo somos, estos fotógrafos hablan de la verdad que el arte muestra, como bien ha dicho Elia Espinosa. Creo que, si estos artistas eligieron la fotografía como soporte, no es por otra razón que la irresistible semejanza de ésta con su referente, el juego con la verdad al que ésta invita, y la cercanía simbólica que sugiere debido a su génesis. En todos los casos se trata de fotografía analógica, se trata de una generación de artistas que nacieron cuando la fotografía digital no existía, y aunque algunos de ellos viven aún, y lo hacen — como todos nosotros— en el mundo de la imagen digital, todavía exploran las líneas de investigación plástica y teórica que la fotografía como huella de la luz —como conjunto de huellas inscrito en un soporte sensible— vino a revolucionar. El paso de la fotografía analógica a la digital es también un paso hacia un paradigma diferente del mundo al cual nos enfrentamos. Mientras lo incorporamos del todo, estos artistas han tratado de no dejar hebras sueltas en el pensamiento de esta red de asociaciones que nos fue heredada con la fotografía.

Lo que hace cada uno de ellos es un quiebre en su lenguaje, una desfiguración que reconfigura algo a lo que cuesta llegar. La figuración es el primer modo —necesario— luego viene la desfiguración: cuando lo predecible no revela se hace necesario lo impredecible, lo que sacude. Al ver la figuración como un recurso insuficiente el impulso es desfigurarla, oponerse a ella para lograr lo que no se pudo decir, expresar, cuestionar, pensar o asimilar de otra forma.

Figurar y desfigurar, ésta es la actividad constante. Simultáneamente queremos figurar y no queremos ¿Pero para qué hacerlo? Quizás para ocultar la fragmentación (hacer sutura), lidiar con la ausencia y crear lazo ¿Con qué? con nosotros y con lo que se ha ido, con la memoria y con la historia.

Desfigurar un lenguaje es écfrasis, Diferencia, subversión del programa, debilitamiento, anomia; es estar fuera del arte y que cada arte este fuera de sí; es debilitar la propia estructura mediante su falta o su exceso, para que podamos encontrar algo no dicho, para comprender mejor esta trama complicada que es la vida.

Habría que dejar de vivir como si fuéramos inmortales, dejar de permitir que el día a día pase sin que seamos tocados, evitar que todo ocurra sin ser visto. Esa es la apuesta de aquellos que buscan incansables el sentido de la vida y el arte, de los que cruzan las fronteras de una disciplina para decir con ayuda de otra lo que urge ser dicho, lo que tiene que ser dicho de más de un modo.

Parece que hay un borde del que asoma algo ilimitado e inabarcable, y si —siguiendo a Paul Virilio— nos queremos resistir a la afonía, si el arte tiene algo que hacer frente a esto, si puede aún decirle algo a alguien aún cuando, en apariencia, sólo sea poner “el dedo en la llaga”, entonces habrá que hacerlo; habrá que obligarnos a hacer pausas para escuchar, habrá que tratar de hacerse escuchar en el ruido, e incansablemente habrá que seguir diciéndose cosas unos a otros...

BIBLIOGRAFÍA

CATÁLOGOS

ABALLÍ, Ignasi *Desapariciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

BAL, Mieke, "Marcel y yo: Proust a través de Woodman", en: *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia, Espacio AV, 2009.

BERNADAC Marie-Laure, *Annette Messenger: Word for word. Texts, Writings and Interviews*, London Violette Editions / Dijon, Les Presses du Reel, 2006.

FLEISCHER, Alain, *Alain Fleischer 1970-1995*, Barcelona, Fundación Joan Miró / Association Francaise d'Action Artistique, 1996. Con motivo de la exposición del mismo nombre presentada en la Fundación Miró Barcelona del 25 de abril al 6 de junio de 1996.

JACOBSON, Bill, *Prospect 96*. Exposición curada por P. Weiermair. Catálogo editado por Frankfurter Kunstverein/ Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1996.

MACEL, Christine and Nataša Petrešin (eds.) *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, Centre Pompidou and JRP Ringier, 2010.

MESSAGER Annette, *Annette Messenger. La procesión va por dentro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999. Con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en el Palacio de Velázquez del 9 de febrero al 3 de mayo de 1999.

Annette Messenger. Les messagers, Paris, Éditions Xavier Barral, 2007. Con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en el Centre Pompidou del 6 de junio al 17 de septiembre de 2007.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Annette Messager, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art / The Museum of Modern Art New York. con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en Los Angeles County Museum of Art del 15 de junio al 3 de septiembre de 1995 y en The Museum of Modern Art New York del 12 de octubre de 1995 al 16 de enero de 1996.

PRAZMOWSKI, Wojciech, *L'Ange brisé: Wojciech Prazmowski. Missión Photographique Transmanche Cahier 16*, Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de Calais, 1994.

RENNÓ, Rosangela (1990-1992), «Amnesia», en: Castellote, Alejandro (ed.), *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002* [exposiciones en Fundación Telefónica, Madrid y en el Palau de la Virreina, Barcelona], Barcelona, Lunwerg editores, 2003.

SUDEK, Josef, *El silencio de las cosas. Josef Sudek: Fotografías de los años 1940-1970 de la colección de la Moravská Galerie de Brno*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999. Con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en el Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, Barcelona de septiembre a noviembre de 1998; en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca de noviembre de 1998 a enero de 1999; en la Sala San Esteban, Murcia de enero a febrero de 1999.

Farová Anna (ed.). *Josef Sudek*, Paris, Centre National de la Photographie série Photo Poche 44, 1990.

WAJCMAN, Gérard, “Memoria, Visión, espera”, en: Aballí, Ignasi. *0-24 h. Ignasi Aballí*, Barcelona, Museo d'Art Contemporani de Barcelona / Porto, Museo Serralves / Birmingham, Ikon Gallery, 2006. (Con motivo de la exposición del mismo nombre, realizada consecutivamente en los tres espacios mencionados entre el 19 de octubre de 2005 y el 16 de julio de 2006).

WEIERMAIR, Peter, *Prospect. Photography in Contemporary Art* (exposición presentada por el *Frankfurter Kunstverein*, y el *Schirn Kunsthalle Frankfurt*) Zurich, Edition Stemmler AG, 1996.

WOODMAN, Francesca, *Francesca Woodman*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain / Actes du Sud, 1998.

Francesca Woodman. Retrospectiva. Murcia, Espacio AV, 2009 (con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en Espacio AV del 26 de febrero al 17 de mayo de 2009)

ŽIDLICKÝ, Vladimír, *Vladimír Židlický*, Košiciach, Východoslovenská galéria, 1998. Con motivo de la exposición del mismo nombre en la galería Východoslovenská del 8 de julio al 7 de agosto de 1988.

LIBROS

ABEL, Elizabeth (1980), "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix", en: Mitchell, William J. Thomas (ed.), *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

ANSON, Antonio, "Esto no es una foto. Fotografía y literatura en español", en: Scianna, Ferdinando y Antonio An-són (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía, Ponencias del festival Photo España 2009*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009.

(2000), *Novelas como álbumes, Fotografía y literatura*, Mestizo, Murcia, 2000.

BARBACHANO, José María (1976), "'Los núcleos de coherencia'. Aproximación al problema de las unidades mínimas del relato", en: Villanueva Sanz, Santos y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

BARTHES, Roland (1974), "Lección inaugural", en: *El placer del texto seguido de Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1974.

(1978), *Lo neutro, Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1977-1978*, Siglo XXI, 2004.

BATAILLE, Georges (1939), "El colegio de sociología", en: Hollier, Denis (ed.), *El colegio de sociología*, [documento PDF en el que no aparecen las páginas legales con la información de lugar, editorial, y fecha de la edición en español].

BAZIN, André (1962), "Ontología de la imagen fotográfica", en: *¿Qué es el cine?* Madrid, RIALP, 2004.

BENVENUTO, Sergio, Conferencia dictada en 17, Instituto de Estudios Críticos durante el coloquio *Horizontes críticos, tramas institucionales*, que se llevó a cabo en la sede de dicho instituto durante enero de 2008.

BEKE, László (1983), "Tibor Hajas 1946 -1980, Magyar Műhely", / "Tibor Hajas. 1946-1981. Hungarian Workshop", 1985, Paris, [no publicado en papel].

BEUCHOT, Mauricio (2004), *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

BONILLA, Juan (2004), *Historias: Ponencias del festival Photo España 2004*.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

BONITO Oliva, Achille (1979), “Transvanguardia” en: Guasch, Ana María, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000. Publicado originalmente como “The italian Trans-Avanguard” en la Revista *Flash Art*.

BURGIN, Victor (2004), *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

CATELLI, Nora (2005), “Literatura y literariedad”, en: Llovet Jordi et. al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.

CHATMAN, Seymour (1981), “What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)”, en: Mitchell, William J. Thomas (ed.), *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

COLODORO, Max (2004), *El silencio en la palabra*, Siglo XXI, México, 2004.

COSSÍO del Pomar, Felipe (1956), *Crítica de arte de Baudelaire a Malraux*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

DANTO Arthur (1981). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós-Estética, 2002.

DEL RÍO, Víctor (2008), *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

DELEUZE, Gilles (1964), *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1970.

DERRIDA, Jacques (1967), “Segunda parte. Naturaleza, cultura, escritura”, en: *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges, “La historia del arte como disciplina anacrónica” en: *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

DORFLES, Gillo (1976), *Sentido e insensatez*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

DUBOIS, Philippe (1983), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

DURÁN, Armando (1976), “Teoría y práctica de la novela en España en el siglo de Oro”, en: Villanueva Sanz, Santos y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

FLUSSER, Vilém (1983), *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis-Colección El espíritu y la letra, 2001.

- FONTCUBERTA, Joan (ed.) (2003), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- FOUCAULT, Michel (1954), "Prefacio a la transgresión", en: *Lenguaje y literatura*, Buenos Aires/Barcelona, Paidós/Universidad de Barcelona, 1996.
- (1968), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- FRAMPTON, Hollis, *Especulaciones: escritos sobre cine y fotografía*. Traducción de Bruno de Sola. Barcelona, MACBA, 2007.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1976), "Idea de la novela entre los griegos y romanos", en: Villanueva Sanz, Santos y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- GILMAN, Ernest B. (1989), "Los estudios interartísticos y el 'imperialismo del lenguaje'", en: Monegal, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, D.L., 2000.
- GONZÁLEZ, Laura, "T de texto" (2005), en: *Fotografía y pintura. ¿Dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- GOODMAN, Nelson (1976), *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- HANSON, Paul (1998), *Literary Modernism and Photography*, Westport Connecticut, Praeger, 2002.
- KRIEGER, Murray (1992), "El problema de la ékfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo-La obra literaria". La versión original es de 1967, más tarde una primera revisión del texto constituyó el capítulo uno de su libro *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Ésta es una revisión y síntesis publicada en: Monegal, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, D.L., 2000.
- LAZO Briones, Pablo (2006), *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura*, Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, México, 2006.
- LESSING, Gotthold Efraim (1766), *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, introducción y traducción de Eustaquio Barçau, Madrid, Tecnos-Colección Metrópolis, 1990.
- LLOVET, Jordi et. al. (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

LÓPEZ CUENCA, Rogelio (2004), “Captions”, en: VV.AA., *Historias: Ponencias del festival Photo España 2004*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación/La Fábrica, 2004.

MAST, Gerald (1980), “Kracauer and Film Narrative”, en: Mitchell, William J. Thomas (ed.), *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

METZ, Christian (1980), “Trucage and the Film”, en: Mitchell, William J. Thomas (ed.), *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

MITCHELL, William J. Thomas (ed.) (1980), *On Narrative*, Chicago, the University of Chicago Press, 1981. Artículos originalmente aparecidos en la revista *Critical Inquiry*, Volume 7, number 1, (Autumn 1980) and volume 7, number 4 (Summer 1981).

(1994), *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, traducción de Yaiza Hernández Velázquez (*Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*), Madrid, Akal-Estudios visuales, 2009.

MONEGAL, Antonio (comp.) (2000), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, D.L., 2000.

MICHAUD, Yves (2003). *El arte en estado gaseoso*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

ORTEL, Philippe (2009), “Identidad y virtualidad en la fotografía y la autobiografía de los años ochenta”, en: Sciana, Ferdinando y Antonio Ansón (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía. Ponencias del festival Photo España 2009*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009.

PALENZUELA, Nilo (2008), “Transgresiones. De Bellmer a Zürn y Boltanski y Messenger”, en: Palenzuela, Nilo (ed.), *Apariciones y desapariciones. Arte, escritura, pensamiento*, Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2009.

RAMÍREZ, Mari Carmen (2005), “La opción del conceptualismo: ¿Un “ismo” más o una ‘táctica de sentido’», en: *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, Teorética, 2005.

RANCIÈRE, Jacques (2005), “Las poéticas contradictorias del cine”, en: *Pensamiento de los confines* No 17. Transcripción de la intervención de Rancière en el encuentro organizado por la revista en la sala Julio Cortázar de la Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires, diciembre de 2005.

- RICOEUR, Paul (1980), "Narrative Time", en: Mitchell, William J. Thomas (ed.), *On Narrative*. Artículos originalmente aparecidos en la revista *Critical Inquiry*, Volume 7, number 1, (Autumn 1980) and volume 7, number 4 (Summer 1981). Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
- (1984), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 2004.
- ROVATTI, Pier Aldo (1983), "Transformaciones a lo largo de la experiencia, en: Vattimo, Gianni y Pier Aldo Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 2006.
- SANZ Villanueva, Santos (1976), "Teoría y práctica de la novela en España en el s. de Oro", en: Villanueva Sanz, Santos y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, "La fotografía entre visión e imagen", en: Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- SCHOLES, Robert (1980), "Language, Narrative, and Anti-Narrative", en: Mitchell, William J. Thomas (ed.), *On Narrative*. Artículos originalmente aparecidos en la revista *Critical Inquiry*, Volume 7, number 1, (Autumn 1980) and volume 7, number 4 (Summer 1981). Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
- SNYDER, Joel (1980), "Picturing Vision", en: Mitchell, William J. Thomas (ed.), *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- SONTAG, Susan (1973), *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1989.
- STEINER, Wendy (1982), "La analogía entre la pintura y la literatura", en: Monegal, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, D.L., 2000.
- STIGNEEV, Valery (2002), "El texto en el espacio fotográfico", en: Yates Steve (ed.), *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- STOICHITA, Victor I. (1994), "Un idiota en Suiza. Écfrasis en Dostoievski" publicado originalmente en 1994 y reelaborado en 2006 antes de la publicación en castellano en 2009 dentro del libro: *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, traducción de Anna Maria Coderch, Madrid, Cátedra-Ensayos Arte, 2009.
- (2006), *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, traducción de Ana María Coderch, Madrid, Siruela-Biblioteca de ensayo 47, 2006.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

SUAZO, Félix (2000), “Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas”, en: revista *Curare No 16*, julio de 2000.

TISSERON, Serge (1996), *El misterio de la cámara lúcida. fotografía e inconsciente / Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconsciente*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Centro de Fotografía/Ministerio Francés de Asuntos Exteriores, Embajada de Francia en España, 2000.

TODOROV, Tzvetan (1976), “La doble lógica del relato”, en: Villanueva Sanz, Santos y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

VATTIMO, Gianni (1983), “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”, en: Vattimo, Gianni y Pier Aldo Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 2006.

VIRILIO, Paul (1980), *Estética de la desaparición*, traducción de Noni Benegas, Barcelona, Anagrama. 1988.

(2000), *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

VV.AA., *Historias: Ponencias del festival Photo España 2004*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación/La Fábrica, 2004.

YNDURAIN, Domingo (1976), “Hacia la novela como género literario”, en: Villanueva Sanz, Santos y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

ZAVALA, Iris M. (1976), “Teoría y novela en la España en el s. XIX”, en: Villanueva Sanz, Santos y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

CONFERENCIAS, RECURSOS ELECTRÓNICOS Y AUDIOVISUALES

AGAMBEN, Giorgio, “¿Qué es un dispositivo?” [en línea] blog *Profanações*: <http://profanacoes.blogspot.com/2007/10/qu-es-un-dispositivo-giorigio-agamben.html> [última consulta 10 de noviembre de 2010].

BREJC, Tomas, “Trascendental Conceptualism of OHO Group” [en línea], portal *Spirit Art*: <http://www.atisma.com/spiritart/oho.htm> [última consulta abril de 2011].

- CARVALHO Walter y João JARDIM [directores], *Ventana del alma* [película documental en formato DVD], Brasil, Dueto Filmes/Brazil Telecom/Estudios Mega/Ravina Filmes/Tibet Filme, 2001, 73 minutos, sonido Dolby Digital, color y blanco y negro, versión original en portugués, inglés, francés y alemán con subtítulos en español e inglés. Con la aparición de Evgen Bavcar, José Saramago, Oliver Sacks, Agnès Varda entre otros.
- CASARES, Adolfo Bioy (1940), *La invención de Morel* [en línea]: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/entrale_2000/pdf/morel.pdf [última consulta febrero de 2010].
- DÁVILA, Thierry (2010), «¿Un arte invisible?» (conferencia), en: *Jornadas de estudio de la Imagen*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 23 de junio de 2010.
- DE BARROS, Manoel, “Retrato casi apagado en el que se puede ver perfectamente Nada” del libro: *El guardador de aguas* [en línea], blog *Poemblog*: <http://leaoramos.blogspot.com/2009/07/manoel-de-barros-nao-tembens-de.html> [última consulta 10 de noviembre de 2010].
- DE JONCKHEERE, Philippe, “*De la très grande difficulté de décrire les photographies d’Alain Fleischer et de dire ce qu’elles représentent*” [en línea] portal *Le portillon*, Sección *Les articles*, día 2 de noviembre de 2003: <http://www.leportillon.com/de-la-tres-grande-difficulte-de.html> [última consulta 10 de noviembre de 2010].
- DE LARA, Mariano José, *El álbum*, Buenos Aires [en línea], portal: Bibliotecas Rurales Argentinas: <http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=70447> [última consulta febrero de 2010].
- DEFINICION.DE: <http://definicion.de/anomia/> [última consulta octubre de 2010].
- DURAS, Marguerite (1984), *El amante* [en línea]: <http://www.librodot.com> [última consulta febrero de 2010].
- JACOB, John P, “Recalling Hajas”, en: Steven High (ed.), *Nightmare Works: Tibor Hajas*, Anderson Art Gallery, Richmond, VA, [en línea]: <http://www.c3.hu/~ligal/CafeHajas.htm> [última consulta noviembre de 2011].
- The Enigma of Meaning: Transforming Reality in Hungarian Photography*, texto de la exposición en la Liget Gallery, 1989 [en línea]: <http://c3.hu/~ligal/92+1.htm> [última consulta noviembre de 2011].
- FONTCUBERTA, Joan (2010), «Verdades excesivas. Ficciones profilácticas» (conferencia), en: *Jornadas de estudio de la Imagen*. Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 22 de Junio de 2010.
- STAMENKOVIC, Marko (2010), “Image Anomique” (conferencia de presentación de su proyecto curatorial), en: *Jornadas de estudio de la Imagen*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 23 de Junio de 2010.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

MAURA, Antonio, “Fiebre, basura y poesía: la reciente exposición de Rosângela Rennó en Madrid” [en línea] portal: *Cronópios. Literatura Contemporánea Brasileña*, 3 de mayo 2010: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=4542> [última consulta 10 de noviembre de 2010].

MCMULLEN, Ken (director) *Ghost Dance* [película en formato DVD], Alemania/Inglaterra, Channel Four Films, Channel Four Television, y Looseyard Productions, 1984, 100 minutos, sonido monoaural, color, versión original en francés con subtítulos en español e inglés, con la aparición de Jacques Derrida.

RENNÓ, Rosângela (2010), “El último aliento de la imagen” (conferencia acerca de su obra), en: *Jornadas de estudio de la Imagen*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 23 de junio de 2010.

INDICE DE IMÁGENES

(Créditos de imágenes y fichas técnicas de cada obra en orden de aparición)

Josef Sudek

Figura 1: De la serie *Esculturas desaparecidas [Mionsí]* Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, contacto 17.8 x 12.7 cm., ampliación 13 x18 cm., 1952 [Fragmento]. Catálogo Editado por Anna Farová. *Josef Sudek*, Paris, Centre National de la Photographie série Photo Poche 44, 1990.

Figuras 2: De la serie *Still-life with shell and eye (Naturaleza muerta con caracol y ojo)*, Fotografía-Gelatina de plata, 23.5 x 29.2 cm., 1955. Catálogo Editado por Anna Farová. *Josef Sudek*, Paris, Centre National de la Photographie série Photo Poche 44, 1990.

Figura 3: De la serie *Still-life with shell and eye (Naturaleza muerta con caracol y ojo)*, Fotografía-Gelatina de plata, 23.5 x 29.2 cm., 1955. Catálogo Editado por Anna Farová. *Josef Sudek*, Paris, Centre National de la Photographie série Photo Poche 44, 1990.

Figura 4: *Interior del bosque en Mionši*. De la serie *Esculturas desaparecidas*. Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, contacto 22.7 x 16.9 cm., ampliación 29.2 x 22.7 cm, 1965-1969. Num. Cat. 67. Catálogo: *El silencio de las cosas. Josef Sudek: Fotografías de los años 1940-1970 de la colección de la Moravská Galerie de Brno*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.

Figura 5: *Un paseo por Mionši*. De la serie *Esculturas desaparecidas*. Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, Contacto 17.8 x 12.7 cm. Ampliación 29.1 x 39 cm., 1952-1970. Num. Cat. 56. Catálogo: *El silencio de las cosas. Josef Sudek: Fotografías de los años 1940-1970 de la colección de la Moravská Galerie de Brno*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Figura 6: *Un paseo por Mionši*. De la serie *Esculturas desaparecidas*. Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, contacto 17.4 x 23.4 cm., 1949-1954. Num. Cat. 54. Catálogo: *El silencio de las cosas. Josef Sudek: Fotografías de los años 1940-1970 de la colección de la Moravská Galerie de Brno*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.

Figura 7: De la serie *Esculturas desaparecidas [Mionsí]*. Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, contacto 17.23 x 23.1 cm., 1952-1970. Num. Cat. 60. Catálogo: *El silencio de las cosas. Josef Sudek: Fotografías de los años 1940-1970 de la colección de la Moravská Galerie de Brno*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.

Figura 8: De la serie *Esculturas desaparecidas [Mionsí]*. Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, ampliación 29.7 x 40.2 cm., 1963 aprox. Num. Cat. 66. Catálogo: *El silencio de las cosas. Josef Sudek: Fotografías de los años 1940-1970 de la colección de la Moravská Galerie de Brno*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.

Figuras 9: De la serie *Esculturas desaparecidas*). Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, Contacto 13 x 18 cm., 1952. Catálogo Editado por Anna Farová. *Josef Sudek*, Paris, Centre National de la Photographie série Photo Poche 44, 1990.

Figuras 10: De la serie *Esculturas desaparecidas*). Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, Contacto 13 x 18 cm., 1952. Catálogo Editado por Anna Farová. *Josef Sudek*, Paris, Centre National de la Photographie série Photo Poche 44, 1990.

Figuras 11: De la serie *Esculturas desaparecidas*). Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, Contacto 13 x 18 cm., 1952. Catálogo Editado por Anna Farová. *Josef Sudek*, Paris, Centre National de la Photographie série Photo Poche 44, 1990.

Figuras 12: De la serie *Esculturas desaparecidas*). Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, Contacto 13 x 18 cm., 1952. Catálogo Editado por Anna Farová. *Josef Sudek*, Paris, Centre National de la Photographie série Photo Poche 44, 1990.

Ignasi Aballí

Figura 13: *Llum. (Sis finestres) / Luz (Seis ventanas)*. Luz solar sobre cartón barnizado, 6 piezas de 240 x 125 cm. cada una, 1993. Catálogo: *Desapariciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

Figura 14: *Malgastar*. 19 botes de pintura, instalación, medidas variables, 2001. Sitio en Facebook de Suitcase. Art Projects: <http://es-la.facebook.com/notes/suitcase/selection-of-texts-on-ignasi-aball%C3%ADs-work-2-%E5%85%B3%E4%BA%8E%E4%BC%8A%E6%A0%BC%E7%BA%B3%E6%96%AF%E9%98%BF%E5%B7%B4%E9%B8%8E%9B%E4%BD%9C%E7%9A%84%E6%96%87%E5%AD%97%E6%91%98%E8%A6%812/85964017535>.

Francesca Woodman

Figura 15: *From Space Series* (De la serie *Espacio*). Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, en la página web no se especifican las medidas, 1977. Sitio: Steven Berkowitz. Educational Pages: <http://www.berk-edu.com/RESEARCH/francescaWoodman/pages/woodman010.html>

Figura 16: *Untitled* (Sin título) c. Roma, Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, (en la página web no se especifican las medidas, 1978-1979. Sitio Lomography: <http://www.lomography.es/magazine/lifestyle/2011/03/20/francesca-woodman-la-breve-historia-de-una-gran-fotografa>

Figura 17: *From Angel Series* (De la serie *Ángel*) Fotografía-Gelatina de bromuro de plata. Medidas del papel: 20.32 x 25.40 cm. Imagen: 9.1 x 9.1 cm. 1977-1978. Catálogo: *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia, Espacio AV, 2009.

Figura 18: *Polka Dots* (*Lunares*). Fotografía-Gelatina de bromuro de plata. Medidas del papel: 20.32 x 25.40 cm. Imagen: 13.8 x 13.3 cm. 1975-1978. Catálogo: *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia, Espacio AV, 2009.

Figura 19: *House 3* (*Casa 3*). Fotografía-Gelatina de bromuro de plata. Medidas del papel: 20.32 x 25.40 cm. Imagen: 16.1 x 16.1 cm. 1976. Catálogo: *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia, Espacio AV, 2009.

Figura 20: *From Angel Series Ravena* (De la serie *Ángel Ravena*) Fotografía-Gelatina de bromuro de plata. Medidas del papel: 20.32 x 25.40 cm. Imagen: 9.1 x 9.1 cm. 1977. Catálogo: *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia, Espacio AV, 2009.

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Bill Jacobson

Todas las imágenes del catálogo: *Prospect 96*. Exposición curada por P. Weiermair. Catálogo editado por Frankfurter Kunstverein/Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1996.

Figura 21: #1612 de la serie *Song of Sentient Beings (Canción de los seres sintientes)*. Técnica y medidas no especificadas en el catálogo, 1995.

Figura 22: #1617, de la serie *Song of Sentient Beings (Canción de los seres sintientes)*. Técnica y medidas no especificadas en el catálogo, 1995.

Figura 23: #1508 de la serie *Song of Sentient Beings (Canción de los seres sintientes)*. Técnica y medidas no especificadas en el catálogo, 1995.

Figura 24: #1092 de la serie *Song of Sentient Beings (Canción de los seres sintientes)*. Técnica y medidas no especificadas en el catálogo, 1995.

Figura 25: #1633 de la serie *Song of Sentient Beings (Canción de los seres sintientes)*. Técnica y medidas no especificadas en el catálogo, 1995.

Figura 26: #1530 de la serie *Song of Sentient Beings (Canción de los seres sintientes)*. Técnica y medidas no especificadas en el catálogo, 1995.

Figura 27: #1588 de la serie *Song of Sentient Beings (Canción de los seres sintientes)*. Técnica y medidas no especificadas en el catálogo, 1995.

Figura 28: #1597 de la serie *Song of Sentient Beings (Canción de los seres sintientes)*. Técnica y medidas no especificadas en el catálogo, 1995.

Alain Fleischer

Todas las imágenes del catálogo: *Alain Fleischer 1970-1995*, Barcelona, Fundación Joan Miró / Association Francaise d'Action Artistique, 1996.

Figuras 29 a 32: Imágenes sin título de la serie: *La nuit des visages (La noche de los rostros)*. Imagen original en Cibachrome proyectada sobre diferentes superficies, medidas variables, 1995.

Rosángela Rennó

Ambas imágenes del sitio: *Cronópios. Literatura Contemporánea Brasileña*, 3 de mayo 2010: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=4542>

Figuras 33 *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 6 impresiones en inyección de tinta en papel Sommerset enhanced 255, 75 x 110 cm. cada una, versos / diapositivas contenidas en cajas de Plexiglass y PVC. 2009. [Fragmento].

Figuras 34 *Matéria de poesia (Para Manoel de Barros)*, 6 impresiones en inyección de tinta en papel Sommerset enhanced 255, 75 x 110 cm. cada una, versos / diapositivas contenidas en cajas de Plexiglass y PVC. 2009.

Wojciech Prazmowski

Figura 35: De la serie *Petite dictionnaire de la guerre. L'Ange Brisé (Pequeño diccionario de guerra. El ángel roto)*, sin técnica y medidas en el sitio, c. 1994. Sitio: Fototapeta: <http://fototapeta.art.pl/fti-bidp.html>

Figuras 36: De la serie *Foto objetos*. Piezas tridimensionales elaboradas con fotografías pegadas y atadas con cuerda. Medidas variables, 1995-1998. Catálogo: *L'Ange brisé: Wojciech Prazmowski. Missión Photographique Transmanche Cahier 16*, Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de Calais, 1994.

Figuras 37: *Olvido* de la serie *Foto objetos*. sin técnica y medidas el sitio, 1996. Sitio Galeria FF. Forum of Fotografii: http://www.galeriaff.infocentrum.com/2000/prazmo/prazmo_a.html

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Figuras 38 y 39: de la serie *Foto objetos*. Piezas tridimensionales elaboradas con fotografías pegadas y atadas con cuerda. Medidas variables, 1995-1998. Catálogo : *L'Ange brise: Wojciech Przymowski. Missión Photographique Transmanche Cahier 16*, Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de Calais, 1994.

Annette Messenger

Ambas imágenes del catálogo: *Annette Messenger. Les messagers*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2007. Con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en el Centre Pompidou del 6 de junio al 17 de septiembre de 2007.

Figuras 40 y 41: Imágenes del álbum fotográfico *Les enfants aux yeux rayés*. (Los niños de los ojos rayados). Cuaderno con recortes pegados, sin medidas en el catálogo, 1971-1972. (Tercero de la colección de 56 álbumes elaborados por la artista).

Ignasi Aballí

Ambas imágenes de catálogo: *Desapariciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

Figura 42 y 43: Imágenes del video *Desaparició (Desaparición)*, Videoprocción DVD, 160". 2002.

Vladimir Židlický

Todas las imágenes del catálogo: *Vladimir Židlický*, Košiciach, Východoslovenská galéria, 1998. Con motivo de la exposición del mismo nombre en la galería Východoslovenská del 8 de julio al 7 de agosto de 1988.

Figura 44: *Dramatická scéna – javisko č. 6 (Dramática escena – etapa n° 6)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro, medidas no especificadas en el catálogo, 1985.

Figura 45: *Dramatická scéna – javisko č. 15 (Dramática escena – etapa n° 15)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro, medidas no especificadas en el catálogo, 1985.

Figura 46: *Dramatická scéna – javisko č. 20 (Dramática escena – etapa n° 20)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro, medidas no especificadas en el catálogo, 1982-1985.

Figura 47: *Dramatická scéna – javisko č. 22 (Dramática escena – etapa n° 22)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro, medidas no especificadas en el catálogo, 1979-1985.

Figura 48: *Dramatická scéna – javisko č. 30 (Dramática escena – etapa n° 30)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro. Impresión negativa a partir de película blanco y negro, medidas no especificadas en el catálogo, 1985.

Figura 49 *Dramatická fgúra č. 1 (Dramática figura n° 1)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro. Medidas no especificadas en el catálogo, República Checa [probable], 1984.

Figura 50: *Dramatická fgúra č. 8 (Dramática figura n° 8)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro. Medidas no especificadas en el catálogo, República Checa [probable], 1984.

Figura 51: *Dramatická fgúra č. 13 (Dramática figura n° 13)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro. Medidas no especificadas en el catálogo, República Checa [probable], 1982-1985.

Figura 52: *Dramatická fgúra č. 21 (Dramática figura n° 21)* Impresión negativa a partir de película blanco y negro, medidas no especificadas en el catálogo, 1986.

Figura 53: *Dramatická fgúra č. 30 (Dramática figura n° 30)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro, medidas no especificadas en el catálogo, 1986.

Figura 54: *Dramatická fgúra č. 33 (Dramática figura n° 33)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro. Medidas no especificadas en el catálogo, República Checa [probable], 1987.

Figura 55: *Dramatická fgúra č. 25 (Dramática figura n° 25)*. Impresión negativa a partir de película blanco y negro. Medidas no especificadas en el catálogo, República Checa [probable], 1987.

Tibor Hajas

Figura 56: *Tumo 1 (Tumon 1)* Fotografía-Gelatina de bromuro de plata sobre bastidor de fibra, 90x 110x4.3 cm., 1979. Sitio: Ludwig Museum Hungría: <http://www.ludwigmuseum.hu/inc/kepgaleria.php?tipus=mutargy&id=86743>

“Figurar / desfigurar. Desaparición de la imagen fotográfica. Aparición de la imagen literaria”

Figura 57: *Felületkínzás I. Érzékek* (Superficie torturada I. Sentidos), Fotografía-Gelatina de bromuro de plata, 24 x 30 cm., 1978. Catálogo: Macel, Christine y Nataša Petrešin (eds.) *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, Centre Pompidou and JRP Ringier, 2010.

Figura 58: *Húsfestmény II. Tájkép* (*Carne pintada II. Paisaje*). Fotografía-Gelatina de bromuro y pintura dispersa sobre tabla, 89.2 x 108.8 x 4.1 cm., 1978. Sitio: Ludwig Museum Hungría: <http://www.ludwigmuseum.hu/inc/kepgaleria.php?tipus=mutargy&id=1098>.

Figura 59: *Húsfestmény I* (*Carne pintada I*). Fotografía-Gelatina de bromuro y pintura dispersa sobre tabla, 89 x 109 x 4.1 cm., 1978. Sitio: Ludwig Museum Hungría: <http://www.ludwigmuseum.hu/inc/kepgaleria.php?tipus=mutargy&id=1097>.

Figura 60: *Húsfestmény III* (*Carne pintada III*). Fotografía-Gelatina de bromuro y pintura dispersa sobre tabla, 89.2 x 109 x 4.5 cm., 1978. Sitio: Ludwig Museum Hungría: <http://www.ludwigmuseum.hu/inc/kepgaleria.php?tipus=mutargy&id=1128>.

Figura 61: *Húsfestmény IV* (*Carne pintada IV*). Fotografía-Gelatina de bromuro y pintura dispersa sobre tabla, 109.4 x 134.8 x 4.1 cm., 1978. Sitio: Ludwig Museum Hungría <http://www.ludwigmuseum.hu/inc/kepgaleria.php?tipus=mutargy&id=1129>.