

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

UT PICTURA POESIS

Versos de amor insensato, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Bátori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattini**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

| | |
|--|-------|
| PRESENTACIÓN | 7-8 |
| CONVERSANDO CON | 9 |
| “La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por Mar García Ranedo y Fernando Infante | 11-21 |
| UT PICTURA POESIS | 23 |
| Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, Antonio del Junco | 25-26 |
| <i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de Antonio del Junco | 27-47 |

PANORAMA

| | |
|--|---------|
| FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA | 49 |
| The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, Zsolt Bátori (Coord.) | 51-55 |
| TEXTO INVITADO | 57 |
| El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de Robert Hopkins . Traducción de Andrés Luna Bermejo | 59-79 |
| ARTÍCULOS | 81 |
| Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, Paloma Atencia-Linares | 83-96 |
| What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? Guilherme Ghisoni da Silva | 97-116 |
| La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, Esther González Gea | 117-132 |
| Fotografía y Post-Realidad, Adolfo Muñoz García y Ana Martí Testón | 133-141 |
| Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, Hasan G. López Sanz | 142-155 |
| La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), Julimar Mora Silva | 156-180 |
| Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, Mar García Ranedo | 181-201 |
| El asco en la fotografía documental, Mª Jesús Godoy Domínguez | 202-216 |
| Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, Milagros García Vázquez | 217-232 |
| Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, Eunice Miranda Tapia | 233-245 |
| A imagem-enigma na fotografia contemporânea, Mônica Zarattini | 246-263 |
| La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, Víctor Murillo Ligorred | 264-275 |

| | |
|---|---------|
| MISCELÁNEA | 277 |
| En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, Alejandro Lozano | 279-293 |
| Invencción: arquitectura sin Arquitectura, José Antonio Ruiz Suaña | 294-311 |
| RESEÑAS | 313 |
| Frente a frente: los dos Cioran, Joan M. Marín | 315-316 |
| Retazos de una estética no escrita, Francesc J. Hernández i Dobon | 317-319 |
| La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, Jorge Martínez Alcaide | 320-322 |
| De la ficción como método de conocimiento. Áurea Ortiz Villeta | 323-326 |
| Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, César Moreno-Márquez | 327-331 |
| Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, Guillermo Ramírez Torres | 332-335 |
| Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, Raquel Baixauli | 336-338 |
| La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, Javier Castellote | 339-342 |
| Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, Raimon Ribera | 343-345 |
| Y tú, ¿por qué eres negro? Carlos García Martínez | 346-350 |

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.



En el capítulo quinto del libro primero de su *Metafisica*, Aristóteles lleva a cabo una exposición general de la filosofía matemática del pitagorismo que empieza así: “Los filósofos pitagóricos se dedicaron al cultivo de las matemáticas y fueron los primeros en hacerlas progresar; estando absortos en su estudio creyeron que los principios de las matemáticas eran los principios de todas las cosas. [...] Supusieron que las cosas existentes son números –pero no números que existen aparte, sino que las cosas están realmente compuestas de números”. La aritmología pitagórica establecía que cada número poseía sus propios atributos especiales que le dotaban de ciertas propiedades vitales. El cinco, suma del primer par (2) y del primer impar (3) simbolizaba el amor. Además, cinco son los sólidos poliedros regulares y los dedos de la mano, extremidad que se suele asociar con el trabajo, pero también con la autoridad. Pues bien, *Laocoonte* ha alcanzado ya su quinto año de vida, y gracias al trabajo y a la entrega de la redacción, los miembros de sus consejos, los autores y los evaluadores se ha consolidado como publicación de referencia sobre Estética y Teoría de la Artes en el ámbito lingüístico hispano-luso: amor, trabajo y una cierta autoridad vinculan, también en este caso, el número con la cosa.

Nuestra publicación ha recibido en esta ocasión veinticinco trabajos redactados en español, portugués e inglés; de los cuales, tras un exigente proceso de evaluación y selección, solo catorce verán la luz. *Laocoonte*, como viene siendo habitual, sale al encuentro de los lectores con un bloque no sometido a arbitraje que alberga creación (poemas y fotografías del artista Antonio del Junco), una entrevista (al fotógrafo, comisario y crítico de arte Jorge Ribalta), un texto invitado (de Robert Hopkins) y un apartado de reseñas; y otro bloque, estrictamente académico, compuesto por las secciones *miscelánea* y *panorama*, esta última dedicada a la Filosofía de la Fotografía y coordinada por Zsolt Bátori, del Departamento de Sociología y Comunicación de la University of Technology and Economics de Budapest. Siguiendo las rutinas de las

revistas académicas al uso, cada uno de los trabajos recibidos en estas dos secciones ha sido sometido a un proceso de arbitraje ciego por dos informantes, los cuales se han ocupado de evaluar el contenido y la metodología del artículo. Los autores han recibido los informes redactados por los revisores, indicándoles –si así era el caso– la manera de subsanar deficiencias o realizar los cambios solicitados. Los informantes externos han sido seleccionados de acuerdo a un criterio de excelencia académica e investigadora, y tomando en consideración que su ámbito de especialización se correspondiese con las temáticas abordadas en cada uno de los artículos.

El verano de 1839, el Estado francés adquiriría, animado por François Arago, presidente de la Academia de Ciencias parisina y miembro de la Cámara de Diputados, la patente del daguerrotipo, procedimiento fotográfico que habían desarrollado y perfeccionado durante años los franceses Louis Daguerre y su socio, el científico Nicéphore Niépce, y se la regalaba “a todo el mundo”. Empezaba así lo que Walter Benjamin bautizó como “la era de la reproductibilidad técnica” de la imagen: “En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a la par con la palabra hablada”. En las mismas fechas aproximadamente en que Benjamin escribía su clásico texto sobre la obra de arte (a mediados de los años treinta del siglo pasado), otro alemán, Ernst Jünger, constataba los efectos imparables de la presencia pública del invento de los franceses: “Allí donde hoy se produce un acontecimiento, siempre está rodeado de un cerco de objetivos fotográficos y de micrófonos e iluminado por las explosiones, parecidas a llamaradas, de los flashes. En muchos casos el propio acontecimiento pasa completamente a segundo plano en favor de la “transmisión”, es decir, se convierte en gran medida en un objeto. Así es como conocemos ya juicios políticos, sesiones parlamentarias, competiciones deportivas cuyo único sentido consiste en ser objeto de una transmisión planetaria. El acontecimiento no se halla ligado ni a su espacio particular ni a su tiempo particular, ya que puede ser reflejado como en un espejo en todos los sitios y repetido tantas veces cuantas se quiera”. Profético, si miramos a nuestro alrededor, habitantes de un mundo globalizado en el que quien no tiene un dispositivo móvil con cámara fotográfica integrada (o post-fotográfica, como la llaman ya algunos) parece que no existe. A la comprensión de los cambios estéticos y sociales propiciados por la fotografía hemos querido dedicar este quinto número de *Laocoonte*.

“Las cosas están realmente compuestas de números”, hemos visto que decía el estagirita parafraseando a Pitágoras, y *Laocoonte* no es una excepción. Desde su primer número, nuestra revista no ha hecho más que crecer, en el aprecio de los lectores y en la confianza de los autores que someten sus trabajos al arbitraje de nuestros evaluadores. Son tantos ya los que nos llegan durante todo el año que la única manera de garantizar la eficiencia por parte de quienes hacemos *Laocoonte* es suprimir, a partir del próximo número, la sección *miscelánea* y centrarnos únicamente en la gestión de los monográficos de *panorama*, ampliando, eso sí, el tiempo de duración de su *Call for Papers*.

Tanto la información de las actividades que organiza o en las que participa SEyTA (Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes) como el *Call for Papers* del número seis de *Laocoonte* se harán públicos en la página web de SEyTA [www.seyta.org].



LOCOCENTE

CONVERSANDO CON

La resistencia del documento

Entrevista a Jorge Ribalta

por Mar García Ranedo* y Fernando Infante del Rosal**

Fotografías Antonio Cuesta



Jorge Ribalta (Barcelona 1963) es artista visual, investigador, editor y comisario independiente. Todas estas facetas confluyen en su persona para delinear un recorrido que le sitúa como figura clave en los debates sobre fotografía en la actualidad.

La relectura y reinterpretación de los mitos e hitos históricos y culturales del pasado, encaminados al razonamiento e interpretación del presente, se articulan en sus proyectos fotográficos, como en *Monumento máquina* o *Laocoonte salvaje*. Conceptos que forman parte de objetivos de diversificación del aparato investigativo y que él fundamenta y desarrolla en comisariados de exposiciones tan reveladoras como *Archivo Universal. La condición del documento y utopía fotográfica moderna* (2008), *Una luz dura, sin compasión, el movimiento de la fotografía obrera* (2011), *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad 1972-1991* (2015), *Marc Pataut. Primeras tentativas* (2018). Es, además, editor de libros esenciales como las compilaciones publicadas en Gustavo Gili (*Efecto real* e *Indiferencia y singularidad*). Autor, también, de las publicaciones que acompañan sus proyectos expositivos institucionales, Ribalta es un magnífico y minucioso relator y ensayista como deja ver su reciente libro, titulado *El espacio público de la fotografía* (2018). Esta suma de particularidades hace de él un gran conocedor de la cultura documental en la historia de la fotografía, y también de los dispositivos de mediación

* Universidad de Sevilla, España. ranedomar@gmail.com

** Universidad de Sevilla, España. finfante@us.es

que han permitido la incursión de ésta en el ámbito institucionalizado del arte.

Como investigador y fotógrafo, se mantiene comprometido en el análisis y la exploración de las posibilidades presentes y futuras de la fotografía, en tanto elemento o herramienta de representación crítica y política. En suma, Ribalta es un provocador de movimiento, dota de dinamismo a las imágenes desde el momento en que el montaje esclarece el relato, que bien pudiera ser, entonces, cinematográfico. Interesado como está en movilizar un entramado de preguntas desde la notación fotográfica de la imagen elidida, es decir, aquella que no es cliché ni imagen representativa, toda su producción creativa se cuestiona desde un activismo cultural que re-vela el otro monumento (máquina) aquel que no se postula desde la conmemoración ni desde la ofrenda votiva.

— **Mar García Ranedo: En tus escritos y en tus exposiciones te has remitido muchas veces a una recuperación del valor documental de la fotografía, ¿en qué consiste ese valor?**

— **Jorge Ribalta:** No creo que “valor documental” sea la mejor expresión. Prefiero el término “idea documental”, que tomo libremente de John Grierson, el padre oficial del género. Mi punto de vista es que el documental no es solamente un género y una retórica, sino un concepto, digamos, filosófico que constituye una especie de decantación o destilado de la fotografía misma. Condensa la condición utilitaria y factual de la fotografía dentro de las tradiciones del realismo en la modernidad. Hay que rescatar el concepto documental de su hipercodificación y entender que, históricamente, el impulso documental propiamente dicho surge a finales de los años veinte para representar las condiciones de vida de las clases populares. Esto no se suele tener en cuenta en las historias de la fotografía. Intento recuperar el término de sus múltiples adherencias y pienso que volver a Grierson es útil –aunque sea dándole otro sesgo y sin hacer de Grierson ningún monumento–. El mío es un trabajo de limpieza y de lectura, desprejuiciada pero atenta, de las fuentes.

— **Fernando Infante: ¿De dónde surge esta inquietud por la rehabilitación de la idea documental de la fotografía? ¿Qué te lleva a dar con este planteamiento?**

— **Jorge Ribalta:** En el año 2000, en el MACBA, era un momento en el que experimentábamos con una gran libertad formas de articulación entre movimientos sociales e institución. Me vi en la situación de hacer una pequeña exposición sobre el estado de la cuestión del documento en ese contexto. Eran años de una gran transformación de los movimientos sociales en Barcelona, con la irrupción de los nuevos movimientos anticapitalistas –que entonces se llamaban antiglobalización. Era el momento inmediatamente anterior a la *Documenta 11*, de 2002, que es cuando se iba a producir una nueva ola de prácticas documentales en el arte contemporáneo. Mi crítica a esa nueva moda documental se basa en constatar que ésta se produce desde el olvido histórico de lo que la “idea documental” ha sido en la cultura fotográfica moderna.

— **Mar García Ranedo: ¿Cómo defines esa operación documental de lo fotográfico?**

— **Jorge Ribalta:** Mi definición del documento en fotografía coloca a esta en el cruce de tres espacios discursivos: el museo, el archivo y los medios de comunicación. La idea documental en fotografía desborda el campo artístico. Su grandeza está

precisamente en este desbordamiento, de tal forma que si quitamos alguno de estos tres elementos –el epistémico, el artístico o el comunicativo–, el edificio del documento se desmorona. Sin la potencia de esa idea, la fotografía deja de ser interesante.

Mi objetivo es recuperar el documental como una función históricamente específica de la fotografía, y hacerlo en contra de una hiper-codificación dentro del campo puramente artístico. Pero también es una respuesta al contexto de la teoría fotográfica de los noventa, cuando parece que el realismo fotográfico se ha dado por liquidado, con las teorías “posmodernas” de la representación heredadas de los ochenta, y con la irrupción de las tecnologías digitales y Photoshop. Conceptos que proliferan en ese momento como “posfotografía” o “muerte de la fotografía” apuntan a una naturalización de la “condición posfotográfica” en una época que parece pensar que la fotografía es algo del pasado, una vez superada su función realista o documental. Se trata, por tanto, de combatir esas dos ideas dominantes: por un lado, la liquidación epistémica de la función realista (o documental) de la fotografía, y, por otro lado, la institucionalización “radical chic”, esto es hiper-estetizada y ahistórica de la cultura documental.

— ***Fernando Infante: Y, ¿cómo se desenvuelve ese carácter históricamente relevante de la fotografía en el museo actual?***

— ***Jorge Ribalta:*** Encuentro una analogía entre mi trabajo en el museo como responsable de programas públicos en ese momento, hacia el año 2000, y la estructura del documento. El documento es históricamente un medio o un discurso que se constituye sobre el imaginario del fotógrafo que hace de mediador entre los excluidos y la esfera pública dominante. Lewis Hine podría verse como una figura fundacional, clásica, en el paso al siglo XX: se da una situación de injusticia social que hay que cambiar y el fotógrafo a través de sus imágenes incide en la opinión pública para que tal cambio se produzca, también en el campo de los derechos sociales. Es el caso de su actividad en contra del trabajo infantil. De algún modo, interpreto que hay un paralelismo entre la estructura del museo y la del fotógrafo documental que representa a los excluidos para conseguir que puedan integrarse dentro de un marco social más amplio. En realidad, esa mediación es la estructura de la democracia representativa, que, por otra parte, podemos discutir o cuestionar. Aún aceptando las críticas a esa estructura documental/representativa, de lo que se trata es de defender que ese potencial de la fotografía ha sido fundamental, digamos estructural, en la función pública de este medio. Hasta el punto de que una fotografía sin esa potencia no tiene ningún sentido. Si tenemos que aceptar sin más que en la era digital “la fotografía ha muerto”, mi argumento es que entonces la fotografía no tiene ningún interés, como he dicho antes. Pero más importante incluso es que sería un error, desde el punto de vista de las políticas democráticas, aceptar tal idea sin más. Asumir que la fotografía ya ha consumado su función es aceptar que la justicia social es inviable y que podemos tirar las luchas democráticas de la modernidad a la basura. La posfotografía correspondería, por tanto, a una era pos-democrática. Yo interpreto mi trabajo en el museo como parte de esas luchas democráticas, y que de lo que se trata es de abrir un horizonte de reconquista o de reinención del museo como espacio público democrático, en el mejor sentido del término. Estoy en contra del apriorismo de ver el museo como una mera institución disciplinar y cooptadora. El museo es una de las grandes instituciones constitutivas de la esfera pública burguesa moderna, que tenemos que continuar defendiendo, porque las conquistas sociales son temporales y la democracia es un proceso siempre inacabado, en el que tenemos que persistir.

Por eso me parece que hay que identificar el núcleo del problema en este cruce entre, por una parte, el cuestionamiento de esa hipercodificación del campo fotográfico y documental a partir de unas premisas que me parecen rechazables, y, por otra parte, el reconocimiento de la función pública de la fotografía en las luchas democráticas en particular. Dicho de otra manera: hay que plantear que la naturalización de cualquier discurso de derrota u obsolescencia histórica de la fotografía es potencialmente reaccionario y debe ser combatido. Todo esto dicho de manera muy genérica y sin que implique no reconocer los modos en que los aspectos políticos de la representación en general, y documental en particular, han evolucionado a lo largo del siglo XX y que la cultura documental que heredamos en el siglo XXI no es el positivismo del XIX sin más.

— **Mar García Ranedo:** Cuando hablas de la idea de documento imprimes, ya de entrada, una carga historicista a la fotografía, al tiempo que buscas una comprensión de la fotografía como archivo y memoria del pasado. Pero Hine y todos estos fotógrafos que hacían de mediadores entre el trabajador y la visibilización de los problemas del trabajador, trabajaban desde márgenes que eran clandestinos o invisibles en el ámbito del arte. No contaban con el museo para hacer pública su obra, era más bien en la sala de los sindicatos donde la mostraban. Cuando estas imágenes irrumpen en el museo, cuando son sacadas de esa lucha efectiva, de ese margen, y son llevadas a la institución y legitimadas en esa escena, ¿se genera una retórica propia de esas formas polémicas? ¿No existe, incluso en tu caso, que criticas la hipercodificación, el riesgo del formulismo, de la institucionalización de ciertas formas de ver que pueden llegar a ofrecerse como hegemónicas?

— **Jorge Ribalta:** Veo dos cosas en lo que planteas. La primera está relacionada con mi crítica a la incompreensión del documento en la historia de la fotografía. Yo entiendo la fotografía como un aparato que incluye también su propia historia. La fotografía no es la cámara, no son las imágenes, es todo un dispositivo y sistema de pensamiento, una memoria que, a mi parecer, no está siendo tenida en cuenta en esos años en los que se popularizan términos como “ficción documental”, o “documental expandido”, una retórica que viene de Rosalind Krauss y el posmodernismo. Tal retórica forma parte de esta cooptación o institucionalización de la que hablas, de la estetización de una práctica que no es pura o únicamente estética. La cuestión es importante porque la crítica que emprendemos frente a esta institucionalización toma la forma de una operación arqueológica: vamos a ver qué ha hecho la fotografía históricamente y vamos a traerlo al presente, a reactivarlo. Hacemos ver así que esto que se está codificando como documental en ese contexto ha sido banalizado; que hay una historia que es preciso entender y conocer. Es necesario interrumpir esta lógica amnésica de la novedad permanente y la obsolescencia programada. Se trata de cortar este flujo haciendo aparecer la historia.

El otro aspecto, según creo entender en lo que dices, es que en esa operación de mediación documental, en que las experiencias de injusticia o desigualdad son llevadas a una esfera pública más amplia, se produce una especie de estetización, cosificación o desactivación. Creo que esto no es verdad, o en todo caso no es toda la verdad. El museo es simplemente un instrumento de la esfera pública que no predetermina las relaciones de poder. Se puede usar para el disciplinamiento o para la emancipación. Lewis Hine hacía su trabajo para publicaciones, revistas de carácter social vinculadas a instituciones benéficas por los derechos sociales que hoy nos parecen paternalistas,



“ Mi objetivo es recuperar el documental como una función históricamente específica de la fotografía, en contra de una hiper-codificación dentro del campo puramente artístico. Pero también es una respuesta al contexto de la teoría fotográfica de los noventa, cuando parece que el realismo fotográfico se ha dado por liquidado.

y que desde un punto de vista “posmoderno”, criticaríamos, pero que no por ello tenemos que dejar de reconocer como modernas, progresistas. Estas instituciones buscan la ampliación del bien común y la integración de los excluidos. Ese impulso no debe dejar de ser reconocido aunque los discursos sobre inclusión y exclusión no sean para nosotros los mismos que los de 1900. El museo como institución no desactiva nada, esta es mi experiencia. Lo que he aprendido en el museo es que el horizonte de las luchas sociales no es perpetuar la marginación sino la ampliación del acceso al bien común. Los excluidos no aspiran a la crítica de la modernidad, aspiran a la modernidad. Dicho de otra manera, si las luchas políticas no comportan cierta noción de universalidad, se corre el riesgo de reproducir lógicas identitarias.

Cuando planteamos las luchas sociales en esos términos de pureza o autenticidad, estamos “romantizando” la exclusión, idealizando la contra-hegemonía y cayendo en el discurso identitario. En general, la exclusión no debería ser la aspiración de la modernidad, aunque luego tendríamos que estudiar caso por caso: a veces la exclusión puede ser una opción deseable, o aceptable, o progresista, o emancipadora, tenemos que ver caso por caso. Pero, de por sí, predeterminar que el museo desactiva la función política de esas prácticas documentales no me parece aceptable. Esas prácticas encuentran en el museo un espacio de visibilidad y cumplen una función en ese espacio. Otra cosa es cómo se representan o se ponen sobre la mesa las relaciones

de poder que han jugado dentro de ese tipo de representaciones. Insisto en que la lectura micropolítica debe atender caso por caso y no podemos responder en términos generales. Lo cuestionable es predeterminar el signo político de la operación de paso al museo y entender a este como algo puramente disciplinar, en términos foucaultianos, que es una idea que no comparto. El museo es también espacio de emancipación y liberación y los usos que se pueden hacer de él son múltiples.

— **Fernando Infante:** Esa persistencia o resistencia de la función documental de la fotografía, ¿implica una separación y una exclusión, o una escisión absoluta entre la fotografía documental y las nuevas imágenes sintéticas? ¿Es posible un diálogo entre la fotografía documental y una fotografía “de ficción”? Y, visto de una manera más general, ¿cómo se integra la fotografía como documento dentro del actual régimen general de las imágenes?

— **Jorge Ribalta:** No es posible responder en estos términos tan abstractos. Al menos yo no puedo. Aquí se mezclan falsas dicotomías como entre documental y arte o entre realidad y ficción. El arte siempre es ficción y, por tanto, el documental en tanto que arte siempre es ficción. Es decir, esta identificación del género documental como opuesto a ficción es un equívoco. Uno de los padres intelectuales del documental, Joris Ivens, parte de una idea del documental como una forma de puesta en escena: cuando filma la huelga de los mineros en el Borinage, hace una recreación de la huelga real con los propios mineros, preparada para la cámara. La cuestión de la ficción es una distorsión a la hora de entender la idea documental. Documental es un tipo de discurso específico que, históricamente, tiene que ver con la representación de la clase trabajadora. En las definiciones del documental que propongo la cuestión de la ficción no es relevante: lo artístico es siempre una construcción, una representación, una fabricación. Es verdad que en cierta literatura crítica *mainstream* en inglés se habla de *non-fiction film*, como equivalente a documental, pero creo que tenemos que salir de esas categorías, en el fondo equívocas. Ya me he referido a mi trabajo como un ejercicio de limpieza. El documental es un tipo de ficción que favorece la comprensión racional de la complejidad social, según ya se teorizó en los años treinta. Es una ficción que tiene unas funciones específicas, un poder específico, y que consigue cosas específicas.

En los artistas que reclaman en los años setenta la reinención del documental, encuentras que tal dicotomía no funciona. Encuentras, por ejemplo, prácticas que incorporan, como en el caso de Chris Marker, materiales de archivo dentro del trabajo fílmico, o procesos, como en Allan Sekula, de desmontaje, de articulación texto-imagen. En realidad, todo ello son procesos que ya están contenidos en las prácticas modernas canónicas contra las que aparentemente se están alzando estos artistas. Ya Sergei Tretiakov está anticipando en los treinta muchos postulados de los años setenta. Incluso un trabajo canónico moderno como el de Walker Evans y James Agee, el libro *Elogiemos ahora a hombres famosos*, muestra también esta dimensión autocrítica cuando Agee escribe sobre su posición como observadores de los empobrecidos trabajadores del campo y confiesa su incomodidad en esa posición de observadores, su propia condición sospechosa. Es una especie de posmodernidad *avant la lettre*, dentro de la modernidad pura y dura. Lo que vemos es como ya se da ese elemento autocrítico dentro de la propia modernidad desde los años veinte. Las cuestiones que plantean artistas de los setenta, como Jo Spence, de visibilizar las relaciones de poder o hacer una crítica al carácter no neutral ni transparente de la fotografía, ya están activas en

la conciencia de los artistas modernos, y en algunos casos se expresan abiertamente.

En resumen, criticar el discurso de la posfotografía no es un rechazo a los medios digitales ni a las nuevas tecnologías. Es un rechazo al discurso darwinista o mecanicista de que las nuevas tecnologías liquidan las tecnologías precedentes. Creo que la historia no funciona así y lo que vemos son más bien formas de superposición o hibridez en la evolución de las tecnologías. Lo viejo persiste en lo nuevo. Lo que hacen los medios digitales es interiorizar las viejas tecnologías. Es curioso que en las cámaras digitales parece que la cámara analógica está siendo imitada. Hay muchas decisiones que se toman en su diseño que tienen que ver con la memoria de las cámaras analógicas y no con la funcionalidad, igual que en los coches de gasolina está contenida la memoria de los carros a caballo. Por ejemplo, el uso del visor del tipo de las cámaras telemétricas, o el diseño réflex, cosas que en una cámara digital no tienen ningún sentido. Pretendo demostrar la persistencia de lo antiguo en lo nuevo. Posiblemente, la función de la fotografía en la era digital es exactamente la misma que la función que tuvo en 1850, cuando empieza a ser múltiple, porque estructuralmente esa función no ha cambiado y eso no es malo; de alguna forma la fotografía ha contribuido como instrumento emancipador que permite entender la complejidad social, precisamente gracias a la potencia documental. Esa función y esa potencia tienen que continuar si realmente queremos que el arte tenga una función dentro de las luchas democráticas.

— **Mar García Ranedo: En una entrevista posterior a la exposición *Archivo universal: La condición del documento y la utopía fotográfica moderna* afirmabas que la fotografía aún buscaba ese “nuevo sujeto social”. Era 2008, antes del 15-M, ¿qué hay de ese “nuevo sujeto social o histórico” tras los movimientos de indignados?**

— **Jorge Ribalta:** Se puede establecer una analogía entre la historia de la cultura documental, con sus cambios de paradigma, y las grandes crisis de 1929 y 1972. Podemos decir: ¿y después qué?, es decir, ¿a qué nuevo paradigma documental corresponde la crisis de 2007-2008? Esos han sido momentos de ruptura: la crisis del 29 y la irrupción del movimiento obrero en los años veinte y treinta, como el impulso que determina el surgimiento de la fotografía obrera. En los setenta, la fragmentación de todo ese imaginario de clase que viene del 68, la aparición de las minorías y de la micropolítica, el imaginario del sujeto revolucionario de los treinta se rompe en mil fragmentos. ¿Cuál es la siguiente revolución documental de nuestro tiempo? No tengo una buena respuesta para eso, más allá de apuntar la aparición del nuevo imaginario del precario en los noventa, como vemos en el trabajo de Marc Pataut.

— **Mar García Ranedo: ¿Se podría hablar de la mujer como el auténtico “nuevo sujeto” en la lucha de nuestros días? ¿o del cada vez más extendido precariado?**

— **Jorge Ribalta:** Aunque evidentemente es una causa actual, las luchas feministas ya están y son fundamentales en los setenta. La aparición del precariado es el argumento en mi última exposición sobre el trabajo de Pataut en el Museo Reina Sofía. Lo que representaría Pataut sería el inicio de esa tercera revolución documental en los noventa, precisamente a través del vínculo con el movimiento del precariado, que es la base del movimiento antiglobalización/anticapitalista que emerge en esa década y que encuentra en las protestas de Seattle de 1999 su iconografía *mainstream*. Como nuevo sujeto político apunta a algo que ya no son las minorías o la micropolítica, sino que es una nueva condición común y generalizada,



“ Hay que plantear que la naturalización de cualquier discurso de derrota u obsolescencia histórica de la fotografía es potencialmente reaccionario y debe ser combatido.

en cierto modo como la condición de clase de la preguerra. Pero me resulta difícil establecer que ahí estemos delante de una ruptura como las dos anteriores, porque tengo la sensación de que todavía estamos en los setenta en muchos aspectos, que no hemos superado el marco conceptual para pensar la fotografía y las políticas del documento que establecieron Jo Spence, Martha Rosler, o Allan Sekula. O, al menos, si lo hemos superado, yo no lo sé ver. En cualquier caso, no sé identificar más allá de pequeñas pinceladas. También es mi época, también soy yo. Aquí no estoy siendo ya un observador externo o un historiador, sino que estoy implicado, y pensando en mi propia posición y en mi propio trabajo. De modo que es posible que no sea capaz de hacer el ejercicio de pensar históricamente de manera tan nítida.

No tengo claro que las redes sociales estén produciendo una liberación, y cumpliendo con su promesa democrática. Este debate se planteó en Madrid con la exposición de la fotografía obrera en 2011, que se abrió un mes antes del 15M: ¿dónde están hoy los espacios de autorrepresentación política equivalentes a la prensa obrera de los años veinte y treinta? ¿en las redes sociales? Es posible, aunque no lo tengo claro. Las redes sociales me parece que marcan una ruptura con las formas de representación política propias de la cultura de la democracia liberal moderna, según historizó Habermas. En la esfera pública democrática el papel de la prensa y de las instituciones públicas ha sido crucial y eso es lo que vemos declinar en el cambio de siglo con el surgimiento de internet y las redes sociales. Ese cambio de paradigma en la esfera pública se expresa a través de la nueva “condición populista”. No es evidente cuál será el futuro de la democracia, que es una idea fuertemente anclada en un tipo de

racionalidad comunicativa burguesa y en sus modelos de representación. Pienso que las redes sociales destruyen la lógica de la esfera pública burguesa y, por tanto, el espacio de la democracia representativa liberal tal como la hemos entendido hasta ahora. Creo que ese espacio está en pleno desmoronamiento y no sabemos si va hacia algo mejor o hacia algo peor. Por tanto, me cuesta entender las redes sociales como un elemento emancipador, pese a que parten de una promesa democrática. ¿Están realmente contribuyendo a una democratización? No tengo una respuesta a esta pregunta. Mi trabajo como comisario de exposiciones históricas de fotografía es contribuir a hacer una memoria y un balance del papel de la fotografía en la génesis y constitución de tal esfera pública democrática, y constatar de qué manera es un medio indisociable de una cultura democrática. ¿Qué tipo de correspondencia hemos de establecer entre los discursos sobre la posfotografía y la pos-democracia? ¿Están hechas la una para la otra? En todo caso, mi trabajo sobre la historia de la fotografía acaba justamente en los noventa. En el momento inmediatamente anterior al surgimiento de las redes sociales.

— **Fernando Infante:** ¿Piensas entonces que esa proyección de la privacidad y de la intimidad en las redes sociales mina la esfera pública tal y como la entendía Habermas? ¿O hay una “esfera pública” posible que no ha de coincidir con la habermasiana?

— **Jorge Ribalta:** En lo primero, creo que sí, que esa proyección erosiona una idea de esfera pública basada en la racionalidad comunicativa. Programas de televisión como *First dates*, reflejan el modo en que las redes sociales han interiorizado y naturalizado culturalmente la disolución entre lo público y lo privado, y son la antítesis de cualquier proyecto social emancipador. Bueno, seguramente simplifiqué mucho, pero también busco un planteamiento polémico, en el sentido de que hay aquí un interrogante sobre el que habría que profundizar. La aportación de Habermas a la genealogía de la esfera pública moderna es para mí fundamental, a la vez que suscribo la crítica con que fue recibido el pensador al ser traducido al inglés en los ochenta, donde se confrontó a la izquierda posmoderna, que le acusaba de basarse en un tipo de subjetividad blanca, masculina y de clase alta. Esa crítica era pertinente, pero no nos debe hacer renunciar a formas de universalidad sin las cuales inevitablemente nos abocamos al discurso identitario y al abandono de cualquier forma de racionalidad. La micropolítica inevitablemente ha tendido a minar el discurso de la propia izquierda, incapaz ya de construir un imaginario de universalidad. La izquierda se debilita porque se ha fragmentado en las micropolíticas. Y es imposible generar una hegemonía si no hay un concepto unificador de las subjetividades políticas y un horizonte modernizador que reemplace el hueco dejado por el concepto de clase. Si no somos capaces de constituir un discurso de lo común va a ser imposible generar nuevas políticas de izquierda, al menos en el sentido en que hemos entendido la izquierda hasta ahora. El concepto de “multitud” me parece improductivo, lo que hace es nombrar el problema pero no solucionarlo. Sin un imaginario de clase o algún tipo de subjetividad compartida suficientemente inclusivo no vamos a dar con respuestas desde las tradiciones progresistas modernas al populismo. Abrazar el populismo como hace Chantal Mouffe al defender un “populismo de izquierdas”, me parece insuficiente. Dicho con gran aprecio hacia Mouffe, cuyas aportaciones sobre la democracia agonística me han resultado siempre muy valiosas. Ciertamente la pasión y la irracionalidad forman parte constitutiva de las subjetividades y el discurso público, pero sin alguna forma de

racionalidad que contrarreste, ¿qué va a contener la deriva totalitaria del populismo? La propuesta de Chantal Mouffe de que hay que redirigir esa inmanencia populista en una dirección progresista es, en mi opinión, puramente voluntarista y declarativa: ¿cómo se hace eso? ¿basándose en qué y para hacer exactamente qué? y ¿quién lo hace? O bien: ¿qué dirección es esa exactamente y en qué se diferencia de su opuesta? ¿Al defender tal cosa no le estás haciendo el trabajo sucio al adversario? A estas alturas, las experiencias de Syriza o Podemos no pueden dar lugar a grandes expectativas. Que hoy el horizonte socialdemócrata sea el más radical horizonte político que es posible pensar, indica de por sí el estado de debilidad de la izquierda. Dicho con total simpatía hacia la socialdemocracia. Echo de menos en la izquierda una defensa de cierto tipo de razón comunicativa que debería estar en su base. Es un problema que sea la derecha la que defiende tal racionalidad. La actual hegemonía intelectual de la derecha se da ante el vacío de la izquierda. En fin, quizá la alternativa esté en alguna fuerza que no ha aparecido todavía o que yo no sé ver.

— **Mar García Ranedo:** Para finalizar, ¿cómo trasladas ese intento de generar formas polémicas a tu obra personal? Pienso en series emblemáticas tuyas como *Monumento máquina*, *Sur l'herbe* o *Laocoonte salvaje*, dedicada al mundo flamenco.

— **Jorge Ribalta:** Ser comisario me ha cambiado como artista. En el fondo, trabajo igual cuando soy comisario que cuando soy artista, lo cual me encanta. Ser comisario me ha enseñado, me ha dado una distancia, y no solo a la hora de formalizar la exposición, sino también en la cuestión metodológica. Cada vez más mis proyectos incorporan una dimensión de investigación y de trabajo de archivo. Al haber interiorizado una metodología de investigación curatorial o historiográfica, hay algo que se ha mezclado, y eso está bien. Al mismo tiempo, en el trabajo artístico cuentas con un espacio que no tienes en el trabajo curatorial, hay una dimensión de libertad o incluso de delirio. Por ejemplo, mi trabajo de los últimos años en torno a Carlos V (iniciado con la serie *Imperio (o K.D.)*, 2014) introduce un elemento de autoanálisis que se podría interpretar incluso psicoanalíticamente. Nuestra subjetividad en tanto que artistas está predeterminada por las condiciones institucionales y el marco del estado-nación. Mi trabajo es como una especie de disección de mi propia subjetividad. Es algo que no me habría planteado sin la experiencia curatorial. Hay una especie de intersección, de aspecto esquizofrénico. Pero en mi trabajo como artista, lo político funciona de otra manera, los vínculos con movimientos sociales no se plantean ni se materializan de la misma forma que en mi trabajo institucional.

Al final, no deja de ser el mío un trabajo individual que utiliza el dispositivo expositivo de una manera muy clásica y con un gran respeto a la modernidad, como si esa modernidad fuera el traje que me pongo de una manera muy consciente. Es lo que hace Israel Galván cuando se pone las botas de Vicente Escudero, o adopta los gestos de Nijinsky. Yo también lo hago: interiorizo esta cultura artística moderna de la manera más literal posible. Mi manera de ser radicalmente contemporáneo está justamente en mi literalidad respecto a la cultura artística moderna.

No obstante, también los artistas radicales de los setenta a los que admiro (Spence, Rosler, Sekula...) realizaron trabajos fuertemente individuales.

Finalmente, como artista estás solo. Cuando trabajas en la institución no lo estás. No me parece justo culpar al artista por estar solo y por intentar hacer las cosas lo mejor que puede para mantenerse dentro del campo institucional. La crítica no debe



“ La proyección de la intimidad erosiona una idea de esfera pública basada en la racionalidad comunicativa. Las redes sociales han naturalizado la disolución entre lo público y lo privado, y son la antítesis de cualquier proyecto social emancipador.

ser puramente ideológica, tiene que ser específica y atender a las experiencias. Culpar a los artistas de impotencia a la hora de transformar la sociedad es injusto. Pienso también en artistas como Marc Pataut, que es amigo mío, y también lo he dicho alguna vez: es un artista que puede servir para legitimar socialmente determinado tipo de instituciones, pero nunca se me ocurriría culparle por dejarse instrumentalizar por ello. Hace su trabajo de la manera más honesta posible dentro del marco institucional realmente existente. Las críticas que tenemos que hacer a las instituciones o a los artistas, respectivamente, no son las mismas. Sus responsabilidades son diferentes.

En mi trabajo sobre la cultura del flamenco (*Laocoonte salvaje*, 2010-11) había una operación de crítica institucional, basada en la visibilización de la estructura del campo flamenco. No era un trabajo colaborativo, pero la memoria de ese tipo de trabajo, y de la dimensión “popular” de la cultura, también estaba presente. Ofrecía una representación radicalmente materialista de una cultura que normalmente se presenta como idealizada y fuera de sus condiciones materiales. Por otro lado, al igual que hablábamos del museo como un espacio plural donde se presentan exposiciones pero donde también tienen lugar otras cosas que no se ven y que juegan su papel igualmente importante, también hay que entender la práctica de uno como una pluralidad: mi trabajo como artista no es mi única práctica y quizá hay que ver ese contexto más amplio y observar la articulación de los diferentes elementos. Ahí es donde puede hacerse una lectura política, pero no soy yo quien tiene que hacerla.

(Noviembre, 2018)





LOCENTE

UT PICTURA POESIS

Poemas y fotografías de Laocoonte n. 5

Antonio del Junco*



* Antonio del Junco Vallejo nace en Sevilla, en el Hospital de las Cinco Llagas, en 1957. Está casado y es padre de seis hijos y tiene tres nietos. Estudió en colegio Claret, y COU en el instituto Herrera, ambos de Sevilla. Cursó estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla. Es funcionario en el área de informática del Ayuntamiento de Sevilla desde el año 1983, y en 2011 es trasladado al Consorcio de Turismo de dicho ayuntamiento, donde presta sus servicios como diseñador, fotógrafo y editor de publicaciones.

Desde los años setenta del pasado siglo es fotógrafo profesional, especializándose en fotografía social, empresarial, de espectáculos musicales y teatrales, y realizando una gran cantidad de portadas de discos. Durante diez años, de 1992 a 2002, regentó un laboratorio y estudio profesional de fotografía.

Ha realizado un gran número de exposiciones y editado libros, publicaciones en revistas así como en webs de muy diversa tipología. Su obra cuelga de forma permanente en una gran variedad de lugares, como la Comandancia Marítima de Sevilla, el Pabellón de Italia de la Isla de la Cartuja, el Gran Teatro Bolshoi de Moscú, el Castillo Da Vinci de la isla del Sena, París, y en muchas colecciones particulares por todo el mundo.

El 20 de octubre de 2017, coincidiendo con su sesenta cumpleaños, el Ayuntamiento de Sevilla rotuló una calle de su ciudad con el nombre de Fotógrafo Antonio del Junco.

Es director de Cuadernos de Fotografía y Pensamiento, programa de fotografía contemporánea de la Fundación de Cultura Andaluza, desarrollando unas Jornadas Anuales del Estudio del Arte Contemporáneo y la Fotografía, y editando una revista anual sobre el tema.

Exposiciones

2001 Retrospectiva en el Hospital de la Caridad de Sevilla, por encargo del Arzobispado de Sevilla y a beneficio de los Hermanos Franciscanos de Cruz Blanca.

2005 Exposición sobre la Expo'92 - Pabellón de Italia - Isla de la Cartuja, Sevilla, por encargo de la Sociedad Estatal Cartuja'93.

2008 Sevilla Reinventada, expo itinerante colgada en la sala de exposiciones de la Fundación de Cultura Andaluza de Sevilla, en la Casa de la Cultura de Utrera, Sevilla, en la Casa de la Cultura de Alcalá de Guadaíra, Sevilla, y en el Club Antares de Sevilla, por encargo de Caja Duero.

- 2009 Junco & Junco, exposición colectiva con la obra de sus seis hijos, en Fundación de Cultura Andaluza de Sevilla.
- 2010 Tránsitos Habitados, expo de Ferrocarriles Andaluces en la estación de San Bernardo de Metro de Sevilla, encargo de Metro de Sevilla.
- 2011 Otra forma de mirar la Catedral, exposición en el patio del mariscal de la Catedral de Sevilla, encargo del Cabildo de la Catedral de Sevilla.
- 2016 La Mirada de Murillo, exposición colectiva en la sala David Puentes, de la Fundación de Cultura Andaluza.
- 2018 Murillo es Sevilla, exposición colectiva de artistas sevillanos que interpretan la obra y la figura de Murillo, organizado por el Rectorado y la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.

Publicaciones

- 2007 *Venecia, un sueño*, libro de viaje a la ciudad de Venecia.
- 2008 Libro catálogo de la exposición *Sevilla Reinventada*, editado por Caja Duero.
- 2008 *Ensayo sobre la fotografía y la música, el humo de los barcos*, revista de pensamiento y poesía Númenor.
- 2008 Ilustración fotográfica del monográfico sobre la música en la revista de pensamiento y poesía Númenor.
- 2008 Libro *La Luz*, editado por Fundación Sevillana Endesa.
- 2008 Libro *Sevilla y sus puentes*, con Nicolás Salas.
- 2009 Libro *Sevilla, ciudad eterna*, con textos de Francisco Robles, editorial Almuzara.
- 2009 Libro *Navegación, homenaje al Guadalquivir*, con Nicolás Salas.
- 2010 Libro *Otra forma de mirar la Catedral de Sevilla*, editado por el Cabildo de la Catedral de Sevilla.
- 2011 *Libro de Las horas. Alcázar de Sevilla*, con textos de Francisco Robles, editado por el Patronato del Real Alcázar de Sevilla.
- 2011 Libro *Sevilla la ciudad de la vida*, encargo de Coca-Cola Partners España, con textos de Francisco Robles, editado por Páginas del Sur.
- 2012 Libro *El palacio de los marqueses de la Algaba*, con textos de Alfonso Pleguezuelo, editado por el Ayuntamiento de Sevilla.
- 2012 Libro *The New York docks* (El muelle de Nueva York), editado por el Ayuntamiento de Sevilla.
- 2012 Libro *Sevilla en clausura*, con textos de Ismael Yebra, editado por Cajasol.
- 2012 Libro *Sevilla ciudad de 150 óperas*, con texto de R.M. Serrera y A. Moreno Menjibar.
- 2013 Libro catálogo de la exposición *Joselito y Belmonte, una revolución complementaria, 1914-1920*, con textos de Juan Carlos Gil y José Lucas Chaves Maza, editado por el ICAS del Ayuntamiento de Sevilla.
- 2014 Libro catálogo de la exposición *Puertas de Sevilla ayer y hoy*, con textos de Antonio del Junco y Juan Miguel Vega, editado por el ICAS del Ayuntamiento de Sevilla.
- 2014 Libro *25 razones para conocer Sevilla*, con textos de Francisco Robles, editado por Ayuntamiento de Sevilla.
- 2014 Libro *Sevilla sumergida*, con textos de Francisco Robles, editado por Emasesa.
- 2014 Libro *Los colores del Alcázar*, con textos de Francisco Robles, editado por el Patronato del Real Alcázar de Sevilla.
- 2014 Libro *In the spirit of Seville*, editado por Assouline Publishing, New York.
- 2016 Libro *Living Seville* (Sevilla se vive), editado por el Ayuntamiento de Sevilla.
- 2013, 2014, 2015, 2016 y 2017 Calendarios para ASEDOWN, la Asociación Sevillana de Síndrome de Down, correspondientes a los años 14, 15, 16, 17 y 18, al objeto de recaudar fondos y transmitir a la sociedad la realidad de la vida cotidiana de las personas con síndrome de Down y la de sus familias.
- 2017 Libro *La vida secreta de Sevilla (The secret life of Seville)* editado por City Expert, edición bilingüe, con textos e imágenes de Antonio del Junco.
- 2018 *Un paseo por el Hospital de la Caridad (A walk by the Charity Hospital)* editado por la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, edición bilingüe, con textos e imágenes de Antonio del Junco.
- 2018 En preparación, tiene prevista para este año la publicación de varios libros: *Jaque Mate*, libro de poemas y fotografías sobre el mundo del toro y su relación con el mundo del ajedrez. *La vida son siete días y una madrugada*, sobre la Semana Santa de Sevilla. *El color de las Naranjas*, libro de poemas de Antonio del Junco. *Lo negro*, libro de poemas de Antonio del Junco. *El sueño de Lisboa*, libro sobre la capital portuguesa. *Cuadernos de Fotografía y Pensamiento*, editado por la Fundación de Cultura Andaluza. Y *Guadalquivir, el agua que habita Sevilla y la conduce al mar*, libro sobre el río a lo largo de la historia como motor económico de la ciudad.

Versos de amor insensato

Antonio del Junco

Yo, por ejemplo,
los versos los canto
nunca los cuento.

Yo, por ejemplo,
no sé si son siete,
o catorce, las sílabas,
solo conozco
los números primos hermanos,
y el número dos.

Ni es un soneto, ni un haiku,
sino tu mano de alondra blanca,
y tu blusa de seda malva,
lo que busco si escribo,
no metros de a once,
ni ocho, ni quince.

Yo, por ejemplo,
no cuento cuentas,
ni letras, ni pulsos,
ni ritmos, ni estrofas,
ni epitalamios, ni rimas.

Yo, por ejemplo,
si hay que contar,
si no hay más remedio,
cuento la sombra que alumbra
la cara oculta de la luna
blanca de tu espalda.

Es que yo, por ejemplo,
no soy, ni quiero ser,
poeta.

No quiero contar,
ni ser contado,
en la nómina triste y secreta,
de los elegidos.
Solo quiero ser yo, por ejemplo,
apenas yo, por ejemplo,
al lado, muy cerca,
lejos, delante y detrás,
de una mujer,
como tú, por ejemplo.

Apenas un hombre.
Sólo yo,
por ejemplo.



Colibríes azules,
volando muy quietos,
pintando mi calle
de cyan y de negro,
han rozado tu pelo
diciendo en su lengua
de pájaros pequeños,
esa palabra dulce
que trinan para llamarte
flojito, casi en silencio,
con su aleteo y su vértigo,
tu nombre verdadero.

Llueve la lluvia en el día de ayer.
Llueve en el camino al Claret.

Babi celeste de rayas.
Cartera de cuero grande.
Zapatos Gorila marrones.
Pantalón corto,
y frío en las rodillas.

Llueve la lluvia en la memoria,
y sobre mi calle,
sin coches ni gente,
solo charcos que cantan sin melodía
la soledad del camino vacío,
en silencio ruidoso de truenos,
que pintan el mundo de luz antigua,
sepia de foto color sepia.

Llueve la lluvia sobre mi infancia.
Hierbas altas mojadas,
ramas bajas con agua.

Era chico y decía muchas bobadas:
nunca me voy a casar, pero si me caso
ella tendrá gafas.

Un día apareciste en mi barrio,
y ese día, sobre los charcos,
llovía la lluvia.
Curioso,
llevabas puestas tus gafas.



Me gusta ver que desmontas
una por una las piedras
de esa muralla de seda
de tu blusa negra
y te quedas vestida
de aire frío y de yerba.

Se van sin remedio,
la luna grande tras la Giralda,
el rojo sol en mi adolescencia,
que se ponía detrás del cuartel,
las dos gaviotas robando las olas
en Portugal, océano azul curvilíneo.
se van, la piel de oro de tu sonrisa,
y tus ojos verdes como bombillas,
en la playa eterna de Isla Cristina.
Amarillo jaramago del tejado en Sanlúcar.
La gente que pasea por mi calle antigua en Sevilla.
Se van, los miras muy fuerte,
pero se van, como el mar de Algeciras,
o las mareas que nadé en Mazagón,
todo eso se escurre, resbala,
entre los dedos apretados
de la memoria.
Tiempo fugado, vida que ya no es,
hoy vencida, cazada, apresado,
con el acto exacto, sencillo,
de apretar un botón,
y hacer una foto.



¿Cuántos besos nos habremos besado
en estos cuarenta y un años, mal contados?
te pregunté de mañana, mientras te vestías,
junto a la ventana y a la niebla.
No sé, me dijiste, creo que uno.
Éste de ahora, que es el primero,
O éste que es el mismo.
Además, yo no cuento la vida,
yo sólo te beso.

En los altos salones,
verdes y sombreados,
de árboles altos,
te busco, donde no estás,
ni has estado.

En los fatuos fastos
llenos de vacío,
me asomo y te llamo,
pero mi voz me dice que calle
que no es ese tu sitio.

Entro en los túneles,
excavo los montes,
pregunto a las olas,
pero no están tus pasos escritos en la playa.

Estás donde olvido mirar,
justo a mi vera,
tu mano en mi mano,
tus pies en el suelo,
con lo alto y lo fácil,
que alzas, si quieres,
tu lejano vuelo.





Caminas despacio,
y me miras,
despacio,
y caen del árbol tres hojas,
que bajan al suelo,
bailando,
y tú sigues andando,
despacio,
sabiendo que miro el dulce paisaje,
de tu espalda,
descalza.

No dices nada,
sabes que te miro,
callado.
Como nadan los ríos.
Callados.

No te quiero imaginada
con la tinta de un poema,
ni anhelada, ni soñada,
ni en esos versos blandos
que enseguida se me olvidan,
prefiero que la yema de los dedos
anular, corazón, meñique,
poco a poco le comenten
a todos mis sentidos,
el sitio exacto en el aire,
en las olas, en la vida,
en la tierra, donde existes,
donde vivo.

No es soñarte, es besarte
por debajo del vestido,
tirar al suelo la colilla
de mis pudores,
buscarte en tus blancos vericuetos,
perseguirte y encontrarte,
escondida, sonriendo.
Y rendirme, avergonzado,
a tu ataque descarado,
pudoroso, divertido.

Sueño.
Sueño que sueño.
Sueño que sueñas mi sueño.
Sueño un duermevela de nubes, en la niebla de tu sueño.
Despierto rozado de olas, espumas y algas.
Soñando con el mar de mi sueño, despiertas de sal rodeada.
Soñamos despiertos y nos sobran los sueños y las olas.
Nos sumergimos, somnolientos, nadando con peces de plata.
En ríos dormidos caemos resbalando, y soñamos.
Soñamos que soñamos exhaustos.
Sueño que soñamos dormidos.
Solo sueño tu sueño lleno de sueños.
Sólo sueño que sueño tu sueño.
Mi sueño.



Todas las estrellas
que te bebiste de golpe
anoche.

Todos los versos del mundo
los que escribo, y los que olvido.

La gente que va por la calle
y que se cruza contigo
sin saber qué ha pasado,
qué ha sido.

Lo que callo.
Lo que digo.
Todo cabe en el sitio
que ocupa abajo, más abajo,
en el medio de la espalda
ese lunar pequeño,
que tienes pintado,
el que sólo yo miro.

Apenas amanece.
Y dices,
sin querer doler como duele,
no sé qué vais a hacer
cuando yo no esté.

Sin saber que rompes
de un golpe
ese amanecer lento,
y la luz de la ventana
que pinta de albahaca
ese tu mirar verde agua,
y el humo suave
que baila
sobre la taza de tu café.

Y equivocas el verbo.
No será que no estés.
Será que no serás,
ni será nunca nada,
nunca más.

Porque entonces
dejará de amanecer.



El cine, americano.
Las plumas, de plata.
Los relojes, de cuerda.
Los zapatos, muy rojos.
El mar, por la tarde.
La foto en blanco y negro.
El sol, en invierno.
La sombra, en verano.
El azahar es primavera.
El frío, detrás de los cristales.
La lluvia en el pasado.
La noche, en silencio.
Los jazmines, en tu pelo.
El melón muy temprano.
Las naranjas, oscuras.
Las uvas, pasas.
El vino, que raspe.
El queso, viejo.
Los amigos, pocos.
Tus padres, vivos.
Tus hermanos, cerca.
Tus sueños, nuevos.
Tú siempre en mi vida,
a este lado de la ventana.







LOCOCONTE

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA
Zsolt Bátorj (Coord.)

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation

Zsolt Bátori*

The Panorama section of the 5th issue of *Laocoonte* is devoted to the philosophy of photography. As the coordinator of this section I would like to thank the editors of the journal for choosing this intriguing topic for the current issue. I would also like to thank our colleagues who acted as blind reviewers in the selection process. It is the outcome of the collective effort of many that we have a thematic Panorama section of twelve articles and the invited text on this topic. The articles are diverse from the point of view of their specific questions and their philosophical methodologies, and they also belong to various philosophical traditions. What unites them in this issue is their keen philosophical focus on the ever-changing practices of photography.

The invited text for the Panorama section on the philosophy of photography is Robert Hopkins' article *El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo)* [*The Real Challenge to Photography (as Communicative Representational Art)*]. Hopkins argues that the fundamental resources of representations are the content and the vehicle of the representation, and the interplay between the two. According to Hopkins, artworks that belong to communicative representational art forms (such as painting and literature) rely on and exploit the full range of these three types of resource in order to communicate ideas in an artistically interesting manner. However, authentic photography (being an imprint whose content is determined by a chain of sufficient, mind-independent causes) can fully exploit only the resources of content and the vehicle of representation in its artistic communication. While exploiting the artistic resources of the interplay between the content and the vehicle of representation is central in the development of other representational arts, authentic photography is restricted in this respect and cannot reach the levels of complexity of artistic communication that are available to other representational arts.

Paloma Atencia-Linares does not agree with the arguments presented by Robert Hopkins in his invited article, and in her paper *Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins (¿Es cierto que la fotografía presenta limitaciones en su capacidad de comunicar pensamientos? Una respuesta a*

* Department of Sociology and Communication, Budapest University of Technology and Economics.
zsolt.batori@gmail.com

Hopkins) she provides a number of arguments against Hopkins' position. Atencia-Linares first argues that photographers can, in fact, vary content-determining vehicle properties without varying the content of an image as an authentic photograph (being an imprint whose content is determined by a chain of sufficient, mind-independent causes). For instance they can change the quality of lines, and the patterns of lights and shadows, without varying the content. Second, she argues that photographers can vary content-neutral local properties as well, without varying the content. For instance, it is possible to enhance or reduce the brightness of some parts of the image without changing its content. Thus, it is not the case that authentic photography is restricted in its range of resources, as suggested by Hopkins. Finally, Atencia-Linares argues that while the interplay between the content and the vehicle of representations is one way to make communicative intentions manifest, it is not necessary in order to communicate thoughts.

Guilherme Ghisoni da Silva discusses the connection between a metaphysical theory and photography in his article entitled *What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives?* The paper first provides a detailed explication of the presentist theory of time. According to presentism only the present exists, and those particulars that exist change with the passage of time. Since particulars exist only in the present, there can only be present tense propositions about things: there are no past *de re* propositions. After discussing the presentist theory of time and its semantic implications, the author investigates what different theories of photography have to say about what it is we see when we look at photographs. While some theories of photography hold that we can (indirectly) see the objects themselves in photographs, other theories deny this position, arguing that we only perceive the photograph as a depiction of the visual properties of the objects portrayed. The author first argues that presentism is incompatible with the position that we can see the past objects themselves in photographs. He then suggests a version of presentism that nevertheless accounts for the descriptive and causal referential aspects of photography.

In her article *La importancia de llamarse Aylan: Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados* (*The importance of being called Aylan: Photography and activism in hyperconnected times*), Esther González Gea investigates the intimate relation between photography and war (and other crisis contexts). The author first provides a detailed overview of the evolution of the war photography genre during the history of the medium. She then proceeds to explain the role of iconic photographs of the dead (civilians or soldiers) in the process of social and political discourses about these tragic events. The role of photographic images has long transcended straightforward documentation and now powerfully shapes the reception and interpretation of the events they portray. This is especially true in the case of those images that become iconic symbols of human suffering or martyrdom in global news and social media. The author tackles the process of narrative building: how some images, but not others, attain iconic status through the mediatization of humans and their stories; and as such reach beyond these single images, instead serving as symbols for the vast extent of human tragedy.

The relationship between photography and reality is a profound question in itself, with the potential to be made even more complex in circumstances when we have lost our traditional notion of reality. In their article entitled *Fotografía y post-realidad* (*Photography and post-reality*) Ana Martí Testón and Adolfo Muñoz García consider

how the digital practices that have emerged during the past 20-25 years have changed our photographic practices. In this world of *selfies* and *likes* in social media, traditional concerns about the veracity of the medium, such as likeness and representation, have profoundly transformed; and even the questions we once asked about photography have lost their original contexts and meanings. For the most part, photographs have lost a sense of the corporeal that we have associated with them for most of the history of the medium: the rapidly expanding new contexts for photography frequently require only their digital, dematerialized existence. In the coming age of virtual reality the role of photography will be further transformed according to new practices in post-reality.

In his article *Poder y agencia icónica: El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica* (*Power and iconic agency: The black African as a victim in the hegemonic visual culture*) Hasán Germán López Sanz first discusses the role of methodological tools used by researchers of postcolonial and subaltern studies to investigate the Eurocentric representation of Black Africa. He proceeds to describe some aspects of European colonial heritage, comparing France with Spain from the point of view of colonisation and Eurocentric cultural hegemony. It is in this context that famous images, like Kevin Carter's Pulitzer Prize winning photograph of a starving child in Sudan, are discussed: what kind of understanding does their interpretation encourage in the rest of the world about the continent that they depict? It is not that the images of starvation and suffering are not a reality for that continent, but they do not portray the diversity and complexity of Africa either. Instead of providing a balanced view, they feed the fascination of the global media with abnormality. Audiences who view photographs of victims of war and abuse from their positions of relative safety may be better informed about the predicament of people less fortunate than themselves, but it is a further question what interpretations these images induce, and how it is possible to avoid presenting oversimplified, one-dimensional views about Africa through the distorting glasses of the Eurocentric global visual culture.

In her article *Performatividad indoamericana en el discurso gráfico y textual de Vogue (2000-2017): Elementos para una crítica razonada* (*Indoamerican performativity in graphic and textual discourse of Vogue (2000-2017): Elements for a Reasoned Critique*) Julimar del Carmen Mora Silva examines representation of American Indians in the collections and brands of high fashion, as they appear in fashion weeks, and documented on the Vogue website with numerous photographs. Using the visual aesthetic features and historical symbolic content of ethnic groups is one form of cultural appropriation, and the article systematically examines this process. From her study of visual and textual data from several years, the author provides a systematic analysis of the process by which complex semantic contents are produced that associate American Indians in various ways with exotic "other". The "other" thus enters the contemporary fashion scene with its exotic history, aesthetics and symbols, but this type of use for commercial purposes is ambivalent. The "rebranded" ethnic groups themselves do not have the chance to participate in the process and discourse of their own cultural appropriation, and they do not have an economic share in the commercialisation of their culture either.

Mar García Ranedo investigates important differences between two closely related photographic genres: photojournalistic documentary photography and street photography.

She presents two series of photographs in her article *Entre la fotografía documental*

y la fotografía callejera: marginalidad y género (Between documentary photography and street photography: marginality and gender). A detailed introduction to the history and theory of documentary and street photography serves as the basis for her subsequent discussion, which explores both the important differences and the parallels between the two series, from the perspective of their visual characteristics, aesthetics and communicative content. These photographic practices are also understood as social practices, and the author argues that both documentary and street photographers have a social responsibility to explore and analyse the life of the city and its inhabitants. However, while documentary photography is descriptive and informative, the role of street photography is to engage in an instantaneous dialogue, in which socio-political dilemmas are revealed and analysed in the processes of producing, interpreting and appreciating photographic works.

In her article *El asco en la fotografía documental (Disgust in documentary photography)* M^a Jesús Godoy Domínguez discusses the emotion of disgust in the context of scholarly debate concerning negative emotions. The author takes as her example Sergei Ilnitsky's photograph *Kitchen table*, the winner of the World Press Photo in 2015. The image is especially interesting, because – belonging to the documentary war photography genre – it is not readily accommodated by aesthetic traditions that rely on any version of the Kantian notion of disinterest. It is debatable if we have any aesthetic experience at all when attending to this image, but if we do, then it is a further question which properties of the work elicit that experience, and what kind of aesthetic experience it is. The author discusses the mechanism and role of so-called negative emotions such as disgust and repulsion, in the theoretical context of current philosophical debates about our aesthetic experiences (the paradox of fiction and the paradox of negative emotions). She argues that disgust and repulsion are not necessarily negative experiences if the aesthetic appreciation of works evoking them also leads to revelations, interpretations and understandings that we appreciate and value.

Milagros García Vázquez investigates the aesthetic and theoretical foundation of the work of László Moholy-Nagy in her article entitled *Hágase con luz y con luz se hizo: El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy (Do it with light and with light it was done: The origin of the photogrammar by László Moholy-Nagy)*. The author first provides an overview of the artistic development of Moholy-Nagy. It was within the creative context of the Bauhaus movement that he first started to experiment with the medium of photography whose artistic status was yet to be determined. Moholy-Nagy became interested in photography because he believed that photographic works do not have to resemble other art forms in order to exploit the artistic possibilities of the medium. For Moholy-Nagy the genuine photographic artistic possibilities are derived from a technique in which light is the central driving force. His artistic approach is to paint with light, that is, procuring the artistic qualities that he seeks by using technology that photography alone can offer. Photograms and photomontages are unique photographic techniques, in which the creation of forms is elevated to the level of language: a grammar of light, or photogrammar, as it was named in the title of the article.

In her article *Una transgresión incómoda: Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia (An uncomfortable transgression: Between the private and the public in family photography)* Miranda Tapia first investigates the notion of private and public in their diverse cultural and historical varieties. The author goes on to discuss the photographic self, portrayed with its autobiographical aspects, and the family photograph in which

we traditionally only see harmony, laughter and joy. There is, however, a different contemporary practice of portraying frustration and crisis in the family, or even the process of a family breaking apart. We are presented with an analysis of examples of photographic works portraying alcoholic fathers, single parent families, and the like. Some of these works are autobiographical while others may be staged and fictional, but they all share a marked change, a deliberate breaking away from the family photography genre's traditional approach to family.

Mônica Zarattini discusses contemporary fine art photography in the context of a theoretical discussion about hyperrealist image consumption; since in hyperrealism technical images take on new functions as their uses have blurred the boundaries between image and reality. In her article *A imagem-enigma na fotografia contemporânea* (*The puzzle-picture in contemporary photography*) contemporary photographic practices are discussed in the context of “hypervisibility” of the selfie culture that is based on today's practices of photographic consumption. She raises the question why some photographic works are appreciated as artworks on a par with products (paintings, sculptures, etc.) of other contemporary fine art practices. The author argues that fine art photography must leave behind the documentary aspect of its nature, even to become “antiphotographic”, in the creative process. The theoretical discussion leads to analyses of artistic practices of Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim, Bernd & Hilla Becher, Cindy Sherman and Nan Goldin, among others.

Víctor Murillo Rigorred discusses the work of Gerhard Richter, relying on the theoretical notion of ‘index’ in his article *La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter* (*Painting as a footprint: photography and painting in the work of Gerhard Richter*). The starting point of the article is an explication of Peirce's term ‘index’ and its relevance to photographic images. The causal, mechanical connection between the image and its denotation (the object physically causing the image as its memory in matter) is thought to be a characteristic of photography, but for Richter this connection became an essential component of his paintings. The mechanised process is explicated as “machine art”, as opposed to traditional notions and practices of paintings. The nature of Richter's photo-paintings and abstract paintings is hence closer to the nature of photographic images than to traditional paintings as we know them from the history of art. As a result, the aesthetic categories belonging to photography and painting are rearranged, creating novel ways of interpretation and appreciation.

As we have seen from this overview of the articles in this Panorama section, the current philosophical interest in photography is diverse in at least two respects. First, there seems to be no canonised methodology for talking about photographs, and second, there seems to be no standardised list of topics that would constitute the (or even a) philosophy of photography. While some articles have tackled metaphysical issues about the nature of photographic images and their epistemic status, others have been concerned with the interpretive processes of images as they are produced and appreciated in various social and political contexts. It is the hope of the coordinator of this Panorama section that the growing philosophical interest in the medium of photography will provoke further development of thought around these issues in the coming years.





L'OCOCNTE

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA
TEXTO INVITADO



El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo)¹

*The Real Challenge to Photography (as Communicative Representational Art)**

Robert Hopkins**

Traducción de Andrés Luna Bermejo***

Resumen

Sostengo que la fotografía genuina no puede desarrollarse al máximo como un arte representacional comunicativo. La fotografía es genuina cuando es fiel a su propia imagen en lo que a la impresión de imágenes se refiere. Que una imagen sea una impresión significa que su contenido está ligado con la escena en la cual se origina por una cadena de causas suficientes e independientes de la mente. Un arte representacional comunicativo (en cualquier medio: fotografía, pintura, literatura, música, etc.) es un arte que explota los recursos de la representación para lograr la comunicación de un pensamiento de forma artísticamente interesante. Los recursos principales de la representación son el contenido, las propiedades del vehículo y la interacción entre estos dos. Mientras que la pintura y otras artes representacionales son capaces de explotar los tres para comunicar un pensamiento, la fotografía genuina puede explotar esa interacción solo en un grado muy limitado. Sin embargo, la explotación de esta interacción es el culmen del arte representacional comunicativo: el punto final natural de su desarrollo.

Palabras clave: estética, filosofía del arte, fotografía, pintura

Abstract

I argue that authentic photography is not able to develop to the full as a communicative representational art. Photography is authentic when it is true to its self-image as the imprinting of images. For an image to be imprinted is for its content to be linked to the scene in which it originates by a chain of sufficient, mind-independent causes. Communicative representational art (in any medium: photography, painting, literature, music, etc.) is art that exploits the resources of representation to achieve artistically interesting communication of thought. The central resources of representation are content, vehicle properties, and the interplay between these two. Whereas painting and other representational arts are able to exploit all three to communicate thought, authentic photography can exploit interplay only to a very limited degree. However, the exploitation of interplay is the culmination of communicative representational art: the natural endpoint in its development.

Key words: aesthetics, philosophy of art, photography, painting

1 Tengo una deuda excepcionalmente grande con los integrantes de las numerosas audiencias que oyeron versiones anteriores de este artículo, algunos de los cuales ya no lo reconocerán debido a los cambios radicales que sus observaciones inspiraron. Estoy particularmente agradecido a Paloma Atencia Linares, Jiri Benofsky, Diarmuid Costello, and Martin Steenhagen, quienes me proporcionaron comentarios por escrito; y a Alfred Archer, Al Baker, Cat Saint Croix, David Davies, Daan Evers, Dominic Gregory, Margaret Iverson, Dominic Lopes, Aaron Meskin, Ludger Schwarte, Michael Stynes, Kendall Walton, Alan Wilson, and Dawn Wilson.

* Este artículo fue publicado en inglés en *Journal of the American Philosophical Association*, 2015, 1(2), 329-348.

** Universidad de Nueva York, Estados Unidos. robert.hopkins@nyu.edu

*** Universidad de Salamanca, España. andreluber@gmail.com

Habla con fotógrafos sobre su arte, y algunos te dirán que la fotografía “registra”, “graba”, o genera una “impresión” del mundo; a diferencia de la pintura, que lo “reconstruye”, “recrea” o “interpreta”. La idea de que este contraste amenaza el potencial de la fotografía como arte es tan viejo como la propia tecnología (Maynard 1997: 257-310). Su expresión más contundente en los últimos tiempos ha sido “Photography and Representation” de Roger Scruton (1981). No obstante, a pesar de toda la discusión que el artículo de Scruton ha generado, no queda bastante claro cuál se supone que es su argumento (para una muestra de esta discusión, véase Wicks 1989, King 1992, Warburton 1996, Lopes 2003). Propongo poner a un lado a Scruton y abordar el problema con aires renovados. Defiendo lo siguiente:

(C) La fotografía genuina, a diferencia de la pintura, no es capaz de desarrollarse completamente como un arte representacional comunicativo.

Como Scruton, sitúo la dificultad de la fotografía en su pretensión de ser un arte específicamente representacional. Al igual que Scruton, trato la comunicación de un pensamiento como algo central para estas artes. Como él, defiendo mi conclusión contrastando la fotografía no solo con otras artes representacionales en general, sino con la pintura en particular. (Uso “pintura” como una abreviatura para todas las artes en las que las imágenes se producen a mano, involucren o no el uso de pintura). Con todo, (C) es bastante diferente de cualquier afirmación que Scruton defienda y, más allá de las similitudes generales que acabamos de apuntar, el argumento a favor de (C) será todo mío.

Comienzo explicando los términos clave: fotografía genuina (sección 1) y arte representacional comunicativo (sección 2). En esencia, la fotografía genuina es la clase de fotografía que se ajusta a la idea de “registrar” o “imprimir” y arte representacional comunicativo es aquel arte que usa la representación para comunicar un pensamiento. Una vez examinados los recursos que la representación pone a disposición de este fin (sección 2), me vuelvo hacia la cuestión acerca de (sección 3) hasta dónde la fotografía genuina es capaz de explotar esos recursos. Aunque puede hacerlo hasta un grado considerable, hay un recurso destacado, que denomino *interacción*, que la fotografía genuina puede explotar sólo en un nivel muy limitado. Más aún, la explotación de la interacción resulta ser esencial para el arte representacional comunicativo en su forma más desarrollada. De ahí (C). La concepción que la fotografía tiene de sí misma como impresión está, por tanto, en tensión con una obvia ambición: desarrollarse por completo como un arte representacional comunicativo. Este es el reto de la fotografía. Termino considerando algunas respuestas (sección 4).

Permítanme subrayar desde el principio que mi intención no es minusvalorar la fotografía como forma artística. Tengan por seguro que no digo que la fotografía, incluso cuando es genuina, no sea de interés artístico, o que en general su interés sea más limitado que el de la pintura. Ni pienso tampoco que carece de interés como un arte representacional comunicativo. Mi objetivo es solo señalar una diferencia importante entre la fotografía genuina y otras artes, incluida la pintura. Reconocer esta diferencia es consistente tanto con pensar que algo de lo que ofrece la fotografía no lo ofrece la pintura como con rechazar la idea de comparar su interés artístico en general. Por lo tanto, el alcance de (C) es más limitado que el de varias de las conclusiones que se considera que Scruton extrae. El precio de la precisión es una menor ambición. Sin embargo, (C) presenta un desafío significativo para la fotografía.

1. Fotografía genuina

La idea de dejar que el mundo imprima su propia imagen es central en la concepción de la fotografía de sí misma. Quizás esta idea constituya sólo una corriente dentro de esa concepción. Quizás ni siquiera es consistente con alguna de las otras corrientes. No obstante, dicha corriente está presente en la opinión de muchos fotógrafos y teóricos. Rosalind Kraus lo expresa con claridad:

Porque la fotografía es una impresión o calcomanía de lo real; es una huella fotoquímicamente procesada y conectada causalmente con aquella cosa del mundo a la cual refiere, de un modo análogo a cómo lo hacen las huellas dactilares o del pie... La fotografía es, por tanto, distinta en especie de la pintura, la escultura o el dibujo. En el árbol genealógico de las imágenes, se encuentra más cerca de las huellas palmares, las máscaras mortuorias, el Sudario de Turín o los rastros dejados por las gaviotas en las playas. (Kraus 1981: 26)²

Mas, ¿qué significa que una imagen sea una “impresión”? Propongo lo siguiente:

Imprimir una imagen: alguna escena actúa sobre algún sistema de tal modo que se produce una imagen, cuyo contenido está determinado, a través de una cadena de causas suficientes independientes de la mente, por la naturaleza de la escena.

Por “contenido” quiero decir aquí contenido visualmente representado: el modo en que la imagen representa visualmente qué es el mundo. Para los presentes propósitos, podemos tratarlo como contenido característicamente visual: una imagen representa visualmente cualquier rasgo o cosa que nos muestre, se parezca, o que pueda ser vista en ella. Si una fotografía de una paloma blanca simboliza la paz, entonces la blancura, la paloma y la paz figuran entre sus contenidos, en el sentido amplio del término. Sin embargo, la imagen representa visualmente solo la blancura y la paloma, dado que la paz no es algo que nos se muestre o aparezca, ni tampoco es algo que podamos ver en ella. Por una “escena” me refiero a cualquier objeto, evento o estímulo que sirva como input para el proceso relevante. En el caso de la fotografía, la escena es aquella que sea la fuente de luz que pone en marcha el proceso. Pero, ¿qué hay de “la cadena de causas suficientes independientes de la mente”?

Allí donde una cosa imprime otra, las dos deben estar conectadas por una cadena causal. Esa cadena debe estar compuesta de conexiones donde cada una sea una causa suficiente de la siguiente. Y cada conexión debe ser independiente de la mente en el siguiente sentido: los factores causales que la componen no involucran estados mentales o acciones de nadie. Sin lugar a duda, esos factores pueden ser como son gracias a lo que alguien hace –imprimir es consistente con intervenir. Sin embargo, esa intervención se limita a provocar que las causas sean como son. Las causas mismas ni son nuestras acciones o estados mentales ni las implican esencialmente. (Compárese con “la dependencia contrafáctica natural” de Kendall Walton [1984: 262-5]).

2 “For photography is an imprint or transfer off the real; it is a photochemically processed trace causally connected to that thing in the world to which it refers in a manner parallel to that of fingerprints or footprints... The photograph is thus generically distinct from painting or sculpture or drawing. On the family tree of images it is closer to palm prints, death masks, the Shroud of Turin, or the tracks of gulls on beaches”.

Para ilustrarlo, considérese una forma simple de impresión: tomar una huella dactilar. A menudo, este proceso es altamente dependiente de las acciones e intenciones de la gente. El papel y la tinta pueden estar presentes solo porque un oficial de policía los suministra, y mis dedos pueden presionar lo suficientemente fuerte el papel para producir una imagen nítida solo porque sigo sus instrucciones. Con todo, el proceso involucra normalmente causas que son independientes de la mente en un sentido relevante. Aunque se hubiera obtenido el papel por otros medios o los dedos hubieran ejercido la presión requerida debido únicamente a la gravedad, cada uno habría jugado su rol en la formación de la huella. La agencia se agota en ser el origen de que los factores causales sean como son. Contrástese la situación con otra donde la policía usa un bolígrafo para retocar la huella. Incluso si las marcas que hace después están allí porque se ajustan al patrón de la yema de mi dedo, la cadena entre ellos pasa por sus acciones y estados mentales. Las marcas de tinta están causalmente conectadas con los surcos de mi huella solo a través de su *percepción* de los últimos, su *deseo* de que las marcas de tinta y el patrón encajen y su *forma de ajustar* las unas a los otros.

Aunque la cadena causal involucrada en la fotografía es mucho más compleja, en lo esencial se trata de lo mismo. Aquí el *output* es una imagen con su contenido, que muestra cómo es la escena. ¿Puede rastrearse el contenido hasta la escena por medio de una cadena de causas suficientes independientes de la mente? Por supuesto, el proceso fotográfico está usualmente lleno de intervenciones: al disparar, revelar, imprimir o proyectar la fotografía terminada (Synder y Walsh Allen 1975). A menudo esas intervenciones influyen de forma crucial sobre el contenido. La fotógrafa elige lo que está delante de su lente cuando el obturador se abre y de este modo elige qué escena captura la fotografía. Ella determina cómo se coloca la cámara y, por tanto, qué rasgos de la escena se mostrarán en la fotografía: por ejemplo, una exposición más larga capturará acontecimientos más duraderos y una menor apertura capturará los detalles en una mayor profundidad de campo mayor. Sus elecciones en el cuarto oscuro juegan un papel similar, estableciendo, por ejemplo, si los detalles visibles de la imagen final proceden de partes muy iluminadas o muy ensombrecidas de la escena. También son importantes las opciones de la presentación: imprimir en blanco y negro hará desaparecer cualquier color capturado en el negativo o en el archivo de la imagen; e imprimir en lugar de proyectar, o imprimir sobre una superficie y no sobre otra, puede reducir el contraste entre luces y sombras. Dadas las diferencias que estas y otras intervenciones provocan, no es sorprendente que los fotógrafos tengan muchas veces un gran interés especial en cada etapa de la producción de la imagen. No obstante, ninguna de estas intervenciones puede evitar la impresión. En cada una, el rol de la fotógrafa podría reducirse a ser la causa de que el proceso causal subyacente sea el que es. En fotografía, como en la estampación de una huella, una gran cantidad de intervención es compatible con la impresión.

Ahora bien, no cualquier intervención. Si la imagen es retocada en el cuarto oscuro o manipulada digitalmente de cierto modo, o combinada con otras en un fotomontaje, la fotografía resultante (al menos como un todo) no será una impresión del mundo. En estos casos, algo de lo que la fotografía representa visualmente puede explicarse solo por referencia a las acciones e intenciones del productor de la imagen. Incluso si la fotografía resultante captura los rasgos de la escena ante la lente, lo hace solo por el deseo de la fotógrafa de presentar la escena, de su creencia o experiencia de que la escena era así, y de su intervención en el proceso de la realización de la fotografía con

el fin de generar ese resultado. La cadena causal que nos lleva desde la imagen a la escena contiene conexiones que no son independientes de la mente³.

En consecuencia, algunas prácticas fotográficas involucran la creación de imágenes por impresión y algunas no. Cuando la involucran, las llamaré “genuinas”. Esto es solo un nombre –no existe presuposición alguna de que la fotografía debería ser genuina, que sería mejor fotografía, o mejor arte, si lo fuera. El término solo sirve para identificar a la fotografía que es fiel a su propia concepción.

Nótense los últimos dos puntos. Primero, la fotografía genuina permite que la fotógrafa posea una forma de control sobre el contenido. Más arriba ofrecí varios ejemplos de intervenciones compatibles con imprimir que afectan a aquello que la fotografía representa visualmente. La combinación de estos puede otorgar a la fotógrafa un control considerable sobre el contenido de su fotografía. Sin embargo, el control otorgado es de segundo orden: controla el contenido provocando que la cadena de causas suficientes independiente de la mente sea como es. Lo que la impresión imposibilita es el control de primer orden: alterar el contenido entrando ella misma en la cadena de causas suficientes (el control de primer orden no debería confundirse con control directo: ni en fotografía ni en pintura la artista puede afectar el contenido sin hacer algo, como realizar marcas en una superficie). En segundo lugar, nada de lo anterior sugiere que el contenido de la fotografía genuina será siempre exacto. La causalidad por medio de una cadena de causas suficientes independientes de la mente podría introducir fácilmente distorsiones sistemáticas, por ejemplo, suavizando los colores o deformando ciertas formas. Que la fotografía sea genuina no es garantía de que la cámara no “mienta”⁴.

2. Arte representacional comunicativo

Ahora que ya sabemos qué es la fotografía genuina, ¿qué hay de mi otra noción clave?

Arte representacional comunicativo: arte que explota los recursos de la representación para lograr comunicación de una idea de forma artísticamente interesante.

Donde hay arte, algo capta nuestro interés artístico. (No pretendo explicar el arte mediante otros términos. No tengo nada que decir acerca de qué podría ser el interés artístico, aparte de que sea el interés que el arte busca de forma característica. Lo único que se afirma es que la idea de arte y de interés artístico van de la mano). Donde hay arte representacional, más vale que haya representación y más vale que su presencia marque una diferencia sobre lo que nos interesa. Donde el arte representacional es comunicativo, lo que nos interesa (y aquello que la representación favorece) es la comunicación de pensamientos⁵.

3 Desde luego no toda manipulación digital excluye la impresión. La manipulación que meramente equivale a *seleccionar* el contenido, en contraposición a añadirlo o cambiarlo, es consistente con ella. Un ejemplo es usar un filtro automático para convertir una imagen en color en una en blanco y negro.

4 Compárese con el objetivo de Scruton, “la fotografía ideal”: fotografía que encarna “el ideal lógico” de esa forma de producir imágenes (1981: 578-9). Es necesariamente exacta (588). En otra parte también me he referido a la exactitud necesaria en la fotografía (Hopkins 2012). Mi tesis es que nuestros sistemas para hacer fotografías están gobernados por el ideal práctico de generar necesariamente imágenes exactas. Otro asunto es si la fotografía real alcanza ese ideal. Esto es tan verdadero para la fotografía genuina como para cualquier otra. Impresión y exactitud necesaria son objetivos distintos (aunque compatibles): las fotografías que satisfacen lo primero pueden no alcanzar lo último.

5 Claro que estrictamente hablando es el contenido de un pensamiento lo que se comunica. Este matiz debe ser comprendido.

Este arte comunica ideas representando cosas –en el caso de la pintura, dibujos y fotografías representándolas visualmente; en la literatura representándolas por medio del lenguaje; en la escultura representándolas de aquel modo en que la escultura normalmente lo haga; en la música usando la representación musical; en el cine, el teatro y la ópera usando un conjunto de lo anterior (representación visual, lenguaje, la imitación de gestos, los recursos musicales). Como estos ejemplos sugieren, la noción de representación es aquí muy amplia, y esa amplitud es heredada por la noción de arte representacional comunicativo. Las ideas que este arte comunica tienen que ver a menudo con la gente, los objetos y los eventos representados, pero muchas veces también conciernen asuntos más vastos que las cosas representadas ilustran, encarnan, a las que hacen alusión o reflejan. De cualquier modo, la representación y la comunicación de ideas son diferentes: la primera es un medio para la segunda⁶. Puede haber representación sin comunicación, y viceversa. Ambas pueden estar presentes cuando no hay arte. Pero allí donde la comunicación de ideas mediante la representación de cosas capta nuestro interés artístico, tenemos arte representacional comunicativo.

La definición hace referencia a “los recursos” de la representación. ¿Cuáles son? Dado que la noción de representación es muy amplia, una respuesta general será muy esquemática. De todos modos, a grandes rasgos, esos recursos son cuatro: el contenido, las propiedades del vehículo, las relaciones entre esos dos, y los medios de producción.

Allí donde haya representación, habrá contenido. Sin duda existen diferentes formas de contenido, que varían con las clases de representación involucradas. Mientras que la representación lingüística generalmente posee contenido proposicional, la representación pictórica podría decirse que no: puede representar sus objetos poseyendo ciertas propiedades, pero no representa *que* sean así. Algunas representaciones no predicen propiedades en absoluto, sino que representan un objeto *simpliciter* (piensa en un símbolo simple como la bandera de un país). Sean cuales sean las diferencias, representar es siempre representar algo. El contenido de una representación es sencillamente aquello que represente.

Sin embargo, no puede haber contenido puro. Dondequiera que haya contenido, la representación que lo posee tiene otras propiedades. Dado que la representación es el vehículo para transportar este contenido, podemos llamar a estas otras *propiedades vehiculares*. Las propiedades vehiculares de una fotografía incluyen su tamaño, la distribución de los colores sobre su superficie y los materiales de los cuales está hecha; las de una novela incluyen las palabras que la componen y el orden en que aparecen; las de una representación teatral incluyen los gestos de los actores, los sonidos que realizan y el aspecto del escenario.

Puesto que las propiedades del vehículo son sencillamente cualesquiera de la representación que no sea el contenido, muchas de ellas resultan irrelevantes para la apreciación. El peso de la fotografía, el número total de letras en una novela o la hora de inicio de una representación teatral no son, por lo general, el tipo de propiedades que afectan al interés artístico de la obra de arte. No obstante, aunque algunas de las propiedades vehiculares son artísticamente irrelevantes, otras no lo son. Las palabras elegidas en la composición de un poema, el trabajo del óleo sobre el lienzo y el movimiento preciso del cuerpo de un bailarín pueden ser claramente relevantes para

6 Tomo de Scruton la idea de que el interés de algunas artes representacionales descansa en la comunicación de ideas. En cambio, él yerra a la hora de distinguir la comunicación (el fin) de la representación (el medio).

el interés de la representación como arte. Luego, aunque no toda propiedad vehicular es un recurso destinado a ser explotado a la hora de producir arte representacional, muchas sí lo son. De hecho, quizás en principio no haya límites en cuanto a qué puede explotarse con fines artísticos.

Estos dos recursos hacen emerger de por sí un tercero. Si el contenido y las propiedades vehiculares se encuentran siempre presentes allí donde hay representación, existe también ahí la posibilidad de explotar las relaciones entre ambos elementos. La representación de cierto contenido podrá exhibir propiedades que estén relacionadas de modo interesante con ese contenido. Las frases de unas memorias que capturan los primeros pasos titubeantes de un infante podrían alargarse con las primeras aventuras que describen; el meollo de una serie de eventos en una novela gráfica podría representarse en una viñeta más grande que otras, y que las ocultara parcialmente; el *leitmotiv* que representa a un personaje en la ópera podría aparecer de forma cada vez más fragmentada a medida que su estado emocional degenera. El arte representacional podría comunicar una idea aprovechando esas relaciones de estas u otras formas más sutiles. Dado que este fenómeno ocupará mucha de la discusión posterior, será de ayuda tener un nombre para él. Llamaré *interacción* a las relaciones entre el contenido y las propiedades del vehículo.

El cuarto recurso es un poco diferente. Las representaciones tienen que producirse. Algunas clases de representaciones se producen de modos muy particulares. Las pinturas al óleo, por ejemplo, extendiendo pintura oleosa sobre una superficie plana; las fotografías genuinas se obtienen al dejar que una escena imprima su propia imagen; la talla en escultura se lleva a cabo mediante la eliminación de material de un bloque. Allí donde los medios de producción son conocidos tanto por la artista como por la audiencia es posible que esos mismos medios se conviertan en un recurso para la comunicación. Cierta obra de arte puede poner de relieve las peculiaridades de su realización de un modo que influya en la comunicación de la idea.

Un ejemplo puede ayudar a ilustrar estos cuatro recursos. Considérese *Las lavanderas* de Abram Arkhipov (c. 1898, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo). La pintura muestra a las ajetreadas trabajadoras de una lavandería. El cuadro se desliza desde un realismo minucioso en el fondo hacia un marcado estilo impresionista en el primer plano. El suelo empapado de agua se transmite gracias a la pintura, que se ve tan húmeda y tan homogénea como el líquido que descansa sobre una superficie. A la izquierda, una franja de pintura roja representa visualmente una prenda de ropa aún húmeda. La mancha roja es casi por completo amorfa. Solo en el contexto del resto del cuadro podemos reconocerla como la representación visual de una prenda empapada.

El cuadro comunica varias ideas sobre la escena –por ejemplo, que el trabajo es duro y que aliena la identidad de aquellos que lo realizan. Esto lo hace en parte a causa de aquello que representa visualmente. La idea del anonimato, por ejemplo, se comunica en parte por medio del hecho de que dos de las tres caras visibles son de chicas que se parecen mucho: hermanas, quizás incluso gemelas. Pero el contenido no realiza todo el trabajo comunicativo. Las propiedades del vehículo también contribuyen. El aspecto húmedo de la pintura que representa visualmente el suelo refuerza nuestra impresión del aspecto sofocante y húmedo, incluso peligroso, de esas condiciones de trabajo. La interacción entre el contenido y las propiedades vehiculares también marca la diferencia. La deformidad de la mancha roja proporciona una analogía visual para la marcada ausencia de forma de las prendas empapadas que dicha mancha representa

visualmente. La ropa húmeda es difícil de manejar, al igual que la pintura es difícil de transformar en algo que posea sentido visual, y es la sensibilidad a este paralelismo la que refuerza nuestra impresión de los esfuerzos realizados por las trabajadoras. Quizás el cuadro va más allá aún. Quizás nos invita a ver el propio trabajo de Arkhipov como análogo al trabajo de las lavanderas. Del mismo modo que él extiende el óleo sobre la superficie de tal manera que de esa masa húmeda pueda emerger la escena, ellas consiguen extraer piezas de ropa secas, brillantes y claramente delimitadas de los montones húmedos e informes que emergen de las bañeras. Si estamos en lo cierto, el cuadro también explota los hechos relativos a su propia producción para transmitir pensamientos sobre el proceso.

La pintura de Arkhipov puede ser un ejemplo excepcionalmente claro de la explotación por parte de la pintura de todo el abanico de recursos representacionales, aunque se podrían dar muchos otros (véase, por ejemplo, casi cualquiera de los ejemplos en Podro 1998). Ahora bien ¿qué ocurre con la fotografía genuina? (C) afirma que la fotografía genuina está más limitada que otras artes en cuanto al grado de desarrollo que puede alcanzar como arte representacional comunicativo. Una manera de examinar esta idea es preguntarse si la fotografía y la pintura, al comunicar un pensamiento, tienen acceso al mismo rango de recursos.

3. Planteamiento del reto

¿Qué recursos representacionales es capaz de explotar la fotografía genuina? Algunos han defendido que únicamente puede jugar con el contenido de la propia fotografía (Scruton 1980: 590; cf. la observación de Susan Sontag de que “en fotografía el tema siempre se abre paso a empujones” [1977: 93]). Esta postura gana al menos un poco de crédito si aclaramos qué incluye el contenido (lo que aquí significa, recuérdese, contenido visualmente representado). No se trata simplemente de qué cosas fueron fotografiadas. El contenido también incluye los rasgos que la fotografía adscribe a esas cosas, el ángulo desde el que son presentadas y el modo en que la fotografía las encuadra (encuadrar es cuestión simplemente de qué porción del mundo delante de la lente tendrá su lugar en la fotografía). No obstante, asumiendo incluso esto, la afirmación de que el contenido es el único recurso que la fotografía genuina explota es clara y llanamente falsa. Como poco, algunas fotografías comunican una idea explotando la relación entre sus contenidos y los de otras fotografías. Otras fotografías sacan provecho comunicativo explotando las relaciones paralelas entre sus propiedades vehiculares, como el gramaje o la gama de colores de superficie impresa, y las de otras fotografías. También muchos trabajos en fotografía explotan los medios de producción particulares de la fotografía, comunicando así ideas sobre distintas cuestiones, incluyendo la propia naturaleza de la fotografía, la búsqueda de evidencia y las relaciones entre fotógrafa y modelo⁷.

Sin embargo, hay un recurso ampliamente explotado en la pintura que la fotografía solo puede aprovechar de forma muy limitada: la interacción entre el contenido y las propiedades vehiculares. En esta sección, primero defenderé esta limitación y,

7 Para ejemplos, véase Campany 2003. *Picture for Women* (p. 175) de Jeff Wall es un ejemplo particularmente logrado de la explotación de las conexiones de contenido entre fotografías (para más debate sobre esto, véase Campany 2011). La explotación de relaciones entre las propiedades vehiculares queda ilustrada con precisión por las fotografías falsamente científicas en la instalación *Fauna* de Joan Fontcuberta y Pere Formiguera (p. 199). La explotación de los medios de producción también se ilustra prolijamente en las secciones I (“Memory and Archives”) y “III” (“Traces of traces”).

después, explicaré su importancia. El resultado es un argumento de cinco premisas, cuya conclusión es (C).

Si buscamos usar alguna característica de un sistema de representación para comunicar una idea, esa característica debe estar bajo nuestro control, ya que la comunicación requiere algo más que simplemente conseguir que otros capten el pensamiento deseado. También deben darse cuenta de tu intención: deben aprehender la idea en virtud de reconocer que es esa la que tú quieres que capten (esta es la visión de la comunicación articulada por Paul Grice [1989]. Scruton también recurre a ella). Para que los demás lo consigan, tú debes poder poner de manifiesto tus intenciones. El resultado debe variar en función de tus objetivos comunicativos, de modo que, al reconocer que este es como es porque así lo pretendías, tu audiencia puede preguntarse por qué le otorgaste esas características, y así dilucidar qué pretendías transmitir. Aplicar esto a la interacción da lugar a mi primera premisa:

- (1) Si la interacción tiene que jugar un papel en la comunicación de una idea y, por ende, en el arte representacional comunicativo, entonces la interacción debe estar bajo el control de la artista de tal modo que el público pueda percibirlo.

¿Qué implicaría el control manifiesto de la interacción? La interacción es cuestión de cómo el contenido y las propiedades vehiculares se relacionan. Un control apropiado requiere, por tanto, controlar las propiedades vehiculares con independencia del contenido. Si la artista solo puede cambiar las propiedades vehiculares modificando el contenido, nadie podrá esclarecer si la imagen combina ese contenido con esas propiedades vehiculares porque ella quería que estas se relacionaran así con el contenido, porque quería que la imagen tuviese ese contenido o porque quería que la imagen tuviera esas propiedades vehiculares⁸. ¿Cuáles son las propiedades que podrían variar independientemente del contenido?

Podemos dividir las propiedades vehiculares de las imágenes, ya sean fotografías o pinturas, en tres grupos. Algunas propiedades vehiculares determinan qué contenido tiene la imagen, mientras que otras no. *Las propiedades que determinan el contenido* normalmente incluyen las líneas que componen la imagen, los colores de la superficie, los límites entre las áreas coloreadas y cosas parecidas. Por ejemplo, un dibujo muestra a un hombre con un bastón porque las líneas que componen el dibujo adquieren la forma que tienen. No obstante, no todas las propiedades vehiculares fijan aquello que la imagen representa visualmente. Estas otras propiedades se dividen dependiendo de si cambian en diferentes partes de la imagen. Aquellas que así lo hacen son *propiedades locales y neutrales respecto del contenido*. La pincelada en una pintura, por ejemplo, puede ser más delicada y menos prominente en algunas partes, más gruesa y visible en otras, sin que esos aspectos contribuyan a lo que se representa visualmente de modo alguno. Por el contrario, *las propiedades globales y neutrales respecto del contenido* son comunes a

8 ¿Y qué pasa si la observadora conoce el trasfondo de la obra y las intenciones de la artista? ¿No podría aclarar el asunto? De hecho, podría, es más, el conocimiento del trasfondo tiene un papel central en nuestra relación con el arte (Hopkins 2005). Ahora bien, aunque sea legítimo aprovechar este conocimiento frente a ciertas obras, si toda una forma artística puede comunicar ideas solo debido al conocimiento de trasfondo de que el efecto era el pretendido, algo va mal: los propios recursos de esa forma artística no están cumpliendo con su papel comunicativo.

la imagen como un todo. Algunos ejemplos pueden ser el tamaño de un dibujo o el acabado brillante o mate de fotografía impresa.

Para manifestar control sobre la interacción, la artista debe poder variar propiedades de estas tres clases independientemente del contenido. Por consiguiente:

- (2) Para tener un control apropiado de la interacción, la artista debe controlar las propiedades vehiculares independientemente del contenido. Las candidatas son las propiedades que determinan el contenido, así como las propiedades locales y las propiedades globales neutrales respecto al contenido.

En esto la pintora es afortunada. Para un contenido dado, tiene el control requerido sobre las propiedades de cada una de las tres categorías, lo cual debería ser obvio para ambas clases de propiedades neutrales respecto del contenido. Puede hacer variar las propiedades locales, como la finura de la pincelada, sin que necesariamente tenga repercusión sobre aquello que su obra representa visualmente. De igual modo, puede modificar las propiedades globales sin afectar al contenido: por ejemplo, produciendo versiones más grandes o pequeñas, o con más o menos empasto, de una cierta obra. Claro está que para cualquier propiedad neutral en cuanto al contenido puede haber límites en la medida en que esta propiedad puede variar sin modificar el contenido. Si, por ejemplo, las pinceladas se vuelven demasiado prominentes, las líneas que definen el objeto representado pueden difuminarse, y la imagen puede dejar de representar visualmente los detalles de la figura del objeto. Sin embargo, dentro de ciertos límites, estas propiedades y el contenido pueden variar independientemente.

Aunque es menos obvio, esto también se mantiene para las propiedades que determinan el contenido. Estas solo determinan el contenido en el sentido de que este depende de ellas: para que el contenido fuera otro, estas propiedades también tendrían que ser otras. Esta relación no se da en el otro sentido: si las propiedades que determinan el contenido fueran diferentes, el contenido no tendría por que serlo. Al contrario, un rango muy variado de estas propiedades podrían servir igualmente bien para representar visualmente la misma escena con precisión. Por ejemplo, hay muchos modos de dibujar la simple figura de un hombre con un bastón: en óleo, con tinta, con tiza en una pizarra o tallándola en la madera; marcando los límites con los bordes de áreas coloreadas o dibujando líneas; dibujando líneas mediante incisiones en una superficie pintada o derramando pintura nueva desde la parte superior; realizando estas líneas con un trazo grueso o fino, dibujándolas toscamente o con delicadeza. Para representar visualmente al hombre, la imagen debe componerse según algún patrón de la figura correcta. Cualquier rasgo que conforme ese patrón es, por tanto, una propiedad que determina el contenido. Pero todas las variaciones de esos rasgos sirven igualmente bien para ese fin. La pintora puede elegir entre estos diferentes modos de determinar el mismo contenido –incluso si con “contenido” nos referimos a contenido que coincide en cada detalle con aquello que representa visualmente. (Aquí los ejemplos explotan, en parte, el hecho de que, tal y como uso el término, “pintura” se refiere a cualquier modo de producir imágenes a mano, sin importar el medio. Nótese, no obstante, que esto se mantiene incluso si centramos nuestra atención en un medio particular –como queda claro al considerar los diferentes modos de usar la pintura para representar visualmente los límites de un objeto).

En suma, la pintura tiene un gran control sobre estas tres clases de propiedades vehiculares, independientemente del contenido, y, por eso, disfruta de un control extenso y manifiesto sobre la interacción:

- (3) La pintura ofrece a la artista este control respecto a las tres clases de propiedades candidatas.

Podríamos esperar que la pintura use estos recursos para comunicar ideas. El ejemplo de Arkhipov no será inusual.

¿Y la fotografía? ¿Puede la fotógrafa genuina, al igual que la pintora, modificar propiedades de cualquiera de las tres clases anteriores sin cambiar el contenido?

Respecto de una de las tres clases, la respuesta es “sí”. Las propiedades globales y neutrales respecto del contenido, como el tamaño de una fotografía impresa o el aspecto brillante o mate de su superficie, están bajo el control de la fotógrafa y son independientes del contenido de la imagen. Si la imagen se imprime (o proyecta) con un tamaño grande o pequeño, o si se imprime en papel con una alta reflectancia o de otro modo, no producirá diferencia alguna en lo que representa visualmente. Además, la fotógrafa puede explotar estos recursos para comunicar un efecto. Considérese un ejemplo. *Beer Bottle after the Atomic Bombing* de Shomei Tomastu (Museo de Arte Moderno, Nueva York) muestra una botella retorcida y quemada por el calor de la explosión. La botella exhibe un brillo opaco que nos recuerda a la carne cicatrizada, y proporciona un analogía visual. La imagen explota el intenso acabado brillante de la impresión en gelatina de plata para enfatizar este brillo, subrayando así la analogía. Una propiedad global y neutral respecto del contenido (el brillo) contribuye, por tanto, a la comunicación de un pensamiento por parte de la obra, a través de la analogía entre la botella y la carne, sobre los efectos del bombardeo en sus víctimas. Por tanto, al menos en ciertas ocasiones, las propiedades globales y neutrales respecto del contenido se controlan para crear una interacción, y de ese modo comunicar una idea.

Ahora bien, a pesar de estar disponible, este recurso es limitado. Por definición, las propiedades globales no pueden adaptarse a aspectos específicos del contenido de la imagen: lo que vale para un aspecto debe valer para todos. Además, *prima facie*, el abanico de propiedades globales que pueden variarse es en sí mismo estrictamente limitado: el tamaño, la textura de la superficie y la reflectancia. Hay otros ejemplos de usos artísticamente interesantes de estos rasgos. Aun así, si esto es todo de lo que dispone la fotógrafa genuina, el potencial de su obra para exhibir interacción estará constreñido.

Por desgracia, la fotografía genuina, tal y como la conocemos, ofrece a la fotógrafa poco más: hay muy pocas propiedades vehiculares que sean locales, y aquellas que lo son no se pueden modificar con independencia del contenido. Considérense primero las propiedades disponibles. Tenemos, por supuesto, el color (en blanco y negro o en color) de las distintas partes de la imagen, y también la forma de las partes que tienen esos colores. Pero ¿qué más hay? En la fotografía, tal y como se practica, no hay texturas que varíen a lo largo de la fotografía, solo la textura de la superficie del soporte como un todo. Tampoco hay algo como “la factura” que encontramos en la pintura o el dibujo. Obviamente no hay manejo del pincel, empaste, incisión o cualquier signo de la rapidez con que la superficie quedó marcada. Y lo que es más importante, ni siquiera existen sus análogos en la fotografía. En fotografía, cuando se trata de propiedades

vehiculares locales, la forma y el color parecen ser las únicas.

El abanico limitado de propiedades vehiculares localmente variables no tendría relevancia si estas propiedades variaran independientemente del contenido. Al hablar de la pintura, vemos que mientras la forma general de una línea o área podría fijar el contenido, los detalles de su forma no tienen por qué hacerlo necesariamente. Los detalles pueden importar sin ser de importancia para el contenido. *Prima facie*, la fotografía podría lograr la interacción por medios similares. Sin embargo, a decir verdad, cualquier variación independiente del contenido de los elementos que determinan el contenido no tiene lugar en fotografía. Cualquier diferencia en el color o la forma de las marcas lo suficientemente notable para tener cierta relevancia conlleva una diferencia en la propia forma o en el color representado visualmente. Allí donde los detalles de las propiedades vehiculares dejan de ser una guía el contenido, también cesan de ser de ayuda para cualquier otra cosa. Si aunamos este punto con el anterior, el resultado es que en fotografía toda propiedad vehicular que varía localmente queda por completo al servicio de la determinación del contenido. La fotografía genuina parece querer pasar desapercibida en lo que respecta a propiedades perceptibles más allá de las que precisa el contenido.

De todos modos, todas estas son afirmaciones sobre la fotografía genuina tal y como realmente se practica. Con esto ya es suficiente para exponer la fotografía genuina en su actual etapa de desarrollo al reto que estoy planteando. No obstante, podríamos preguntarnos hasta dónde alcanzan estas limitaciones. ¿Podríamos ampliar el rango de propiedades vehiculares que la fotografía genuina exhibe y que la fotógrafa controla, expandiendo, por ende, sus oportunidades de crear interacción? Quizás. Sin embargo, existen, como poco, obstáculos significativos para cualquier desarrollo de esta clase. Permítanme usar algunos párrafos para señalar al menos dónde descansan estas dificultades.

Antes que nada, un asunto previo. Es importante para cualquier arte que sus productos sean de interés mientras se aprecien por lo que son. Algunas veces, el arte se oculta a sí mismo, pero si siempre hiciera eso, se perdería algo importante para la apreciación. La fotografía genuina no es una excepción: toda la cuestión de su derecho a ser un arte reside en si es de interés artístico *mientras se aprecia como fotografía genuina*. La idea no es simplemente que la fotografía genuina sea un modo de realizar obras artísticamente interesantes, sino que el estar hechas de ese modo sea parte de su interés. Supóngase, por ejemplo, que fuéramos capaces de usar la impresión para crear fotografías indistinguibles de pinturas. Ello no justificaría el derecho de la fotografía genuina a ser un arte. (En la sección 2, presenté la idea de que una manera de lograr la comunicación es explotar el hecho de que la obra está realizada de un modo particular. Aquí la idea es un poco diferente: se logre el fin artístico que se logre, por los medios que sean, una apreciación apropiada de esos logros implica ser consciente de la forma artística en liza).

Esta consideración se combina con otras anteriores imponiendo un requisito sobre cualquier extensión de la fotografía auténtica. El requisito tiene que ver con la transparencia de sus productos: el origen de sus diferentes propiedades debe estar disponible para el espectador. Cualquier extensión tiene que producir obras cuyo contenido se imprima claramente, bajo pena de no otorgar a este modo de producir imágenes papel alguno en su apreciación. Todo esto debe dar por resultado obras cuyas otras características, aparte del contenido, estén claramente bajo el control de la artista, en caso de que las relaciones entre esos rasgos y el contenido deban jugar un papel

en la comunicación de ideas. Quienes evaluaran esta fotografía extendida tendrían que ser conscientes tanto de dónde cesa la impresión como de dónde comienza la intervención de la artista.

Supóngase que enriquecemos el arte de la fotografía de tal modo que sus productos, o bien involucran variaciones neutras para el contenido en propiedades que lo determinan, o bien incluyen el control de propiedades neutras respecto del contenido que varían localmente, o ambas. Necesitaríamos dar a la fotógrafa el control sobre estos nuevos aspectos. Ese control podría radicar en el disparo y la fase final del tratamiento del proceso fotográfico o en el final, cuando la fotografía se imprima o proyecte. Si reside en lo primero, el resultado estará en conflicto con la demanda de transparencia. Si descansa en lo último, no habremos expandido la fotografía genuina, sino que la habremos complementado con un técnica distinta a la impresión o la proyección.

Comencemos con el primero de estos peligros gemelos: nuestras nuevas e hipotéticas propiedades vehiculares son controladas por la fotógrafa en la fase de disparo y tratamiento. La dificultad consiste en limitar este control de tal modo que no proporcione, y se vea que no lo hace, poder sobre el contenido. Si la fotógrafa no debe poseer esto último, no debe poder determinar esas propiedades que fijan el contenido de la fotografía. Pero los cambios que no afectan al contenido se encuentran dentro de un continuo junto con aquellos que sí lo afectan. Los cambios demasiado pequeños en las propiedades que determinan el contenido para modificar el contenido difieren solo en grado de aquellos lo suficientemente notables para tener ese efecto. (Considérese la pintura, donde tenemos ejemplos reales. La habilidad para dibujar una línea con un trazo irregular o cuidadoso trae consigo la habilidad para reproducir ese trazo en cualquier otro lugar y, de este modo, alterar los límites de lo que sea que la línea represente visualmente). E incluso muchas propiedades neutras respecto del contenido son de tal forma que si las alteramos lo suficiente, tendrá consecuencias en el contenido. (Otro ejemplo en pintura, apuntado arriba: a menudo, el control sobre el grosor de las pinceladas deja intacto el contenido, pero trae consigo la posibilidad de producirlas tan gruesas que terminarían por hacer desaparecer los detalles representados). Por tanto, una fotografía expandida tendría que caminar sobre una fina línea, otorgando a la artista el suficiente control para conseguir diferencias apreciables en las propiedades vehiculares sin llegar a concederle control sobre el contenido. No queda bastante claro cómo sería un sistema fotográfico que encontrara este equilibrio. Además, incluso si se pudiera encontrar, no está claro cómo este sistema podría hacer perceptible el control para la audiencia. Los límites en lo que la fotógrafa puede contribuir, y cómo esos límites dejan sitio a la impresión para que aporte todo el contenido, tendrían que poder verse claramente de algún modo. Teniendo en cuenta estos obstáculos, en aquellas fases del proceso fotográfico en que el contenido se genera y donde el control de la fotógrafa de estas propiedades vehiculares se ejercita habrá una fuerte tendencia a otorgarle también control sobre el contenido.

No tendremos que hacer frente a ninguna de estas dificultades si nos situamos al final del proceso. Ya vimos que la impresión y la proyección ofrecían a la fotógrafa control a escala global sobre las propiedades neutras respecto del contenido. Sin duda, hacer variar estas propiedades de una parte de la fotografía a otra conllevará un cambio tecnológico menor. En caso de que la fotógrafa pudiera elegir si cierta parte de la imagen estará sobre papel fotográfico brillante o mate, o de textura gruesa o fina, podría adaptar esas características a los detalles de lo que se representa visualmente.

Aquí no hay problema alguno para satisfacer la demanda de transparencia. La habilidad de Tomatsu a la hora de elegir un fuerte brillo para su fotografía en su conjunto no hace nada por disminuir la conciencia de los espectadores de que su contenido se debe a la impresión. ¿Por qué sería diferente si hubiera variado la textura o la reflectancia solo en ciertas partes de la fotografía? Por supuesto, las propiedades puestas al alcance de la fotógrafa son solo las neutrales al contenido. Es mucho más difícil ver cómo la impresión podría ofrecerle alguna variación independiente del contenido en aquellas propiedades que determinan el contenido. Aun así, extender de este modo su control hacia propiedades locales y neutrales respecto del contenido es fácil de concebir y podría ser relevante. Llevado al extremo, podría usar este control para realizar una fotografía de un lavadero que imitara el de Arkhipov: la superficie brillante allí donde representara visualmente superficies empapadas, pero mate en el resto, la imagen desenfocada (y difícil de averiguar) en aquellas partes que mostraran ropa húmeda. ¿Podría el resultado igualar al cuadro en cuanto a la gama de interacción que exhibe?

Dudo de que cualquier defensor de la fotografía considerara esta posibilidad seriamente. Este modo de introducir la interacción en la fotografía realmente no preserva con claridad el límite entre aquello a lo que la impresión contribuye y aquello que proviene de la artista. Esto se debe a que la intervención de la artista se da solamente tras la generación del contenido. Antes de que haya concretado cualquier elección sobre cómo distribuir la reflectancia, la textura, etc., a lo largo de la superficie de la imagen, la naturaleza de la imagen a imprimir está ya determinada. Es cierto que esa imagen no puede verse a no ser que se imprima o proyecte de algún modo u otro. La impresión fija el contenido, junto con aquellas propiedades que lo sustentan, pero solo *in potentia*. Para darse cuenta de este potencial, la imagen debe hacerse visible, y de esto es de lo que se ocupan la impresión o la proyección. Quizás de esto se sigue que estrictamente hablando no hay imagen alguna anterior a la impresión o proyección. Aun así, su naturaleza está determinada de antemano. Además, es difícil ver cómo alguien puede emplear la impresión o la proyección para generar una interacción interesante sin conocer esa naturaleza.

Para saber cómo es la imagen solo necesitamos imprimirla o proyectarla haciendo uso de medios que añadan tan pocas propiedades perceptibles como sea posible –este es el tipo de producción de imágenes que se enmascara a sí mismo, propio de la fotografía genuina real. Imprimir o proyectar de modos más extravagantes es hacer primar una actividad que es diferente y secundaria, tanto en sentido temporal como epistémico, al proceso de formación de la propia imagen. Pero ese último proceso, el de impresión de una imagen bajo el control secundario de la fotógrafa ya es una actividad generadora de contenido con un producto artísticamente interesante como resultado. De hecho, esa actividad y su producto constituyen precisamente el arte de la fotografía genuina, como ya la conocemos. La impresión extravagante equivale a un tipo de comentario o respuesta al *output* de esa actividad, ajustando propiedades vehiculares locales para reflejar, remarcar o hacer observaciones sobre los rasgos de la imagen impresa.

Este modo de imprimir podría ser muy interesante desde un punto de vista artístico. Ciertamente podría involucrar alguna clase de interacción. Pero esta interacción quedaría lejos del fenómeno que se encuentra en el corazón de un arte representacional comunicativo. En este, el contenido, las propiedades vehiculares y la interacción entre ambos emergen juntos en un proceso único e integrado. En aquel, sin embargo, una forma de actividad artísticamente interesante, la impresión directa,

sería complementada por otra, la impresión o proyección extravagante, que responde a ella. La fotografía terminada sería una amalgama compuesta de productos de estas dos actividades: la imagen impresa y su impresión/proyección. A pesar de lo interesante que esa amalgama resulte ser, se asemejaría a esos pares de objetos artísticos donde uno es un comentario o respuesta al otro –la reproducción impresa y la pintura de la que es originaria, la ilustración y el pasaje de la novela que ilustra, la écfrasis y la imagen que intenta describir. La amalgama imagen/impresión sería tan poco una sola obra de arte representacional comunicativo como esos pares lo son.

¿Dónde deja esto a la fotografía de Tomatsu? ¿*Beer Bottle* logra la interacción solo a costa de explorar esta división entre impresión y comentario? Al explotar su brillo con vistas a un efecto comunicativo, la fotografía, como los extravagantes ejemplos que acabamos de discutir, evita el auto enmascaramiento. Lo hace, sin embargo, con relativa sutileza. Al elegir el brillo elevado sobre uno más bajo o el mate, y aplicando esa elección a la fotografía como un todo, Tomatsu manifiesta control, pero de un modo discreto. Después de todo, si hacemos una imagen visible imprimiéndola, el resultado debe tener alguna propiedad de reflectancia. La práctica fotográfica de su tiempo dio a Tomatsu pocas opciones entre las que elegir, y las ofrecía solo de forma global. Su elección estaba, por tanto, predeterminada en algún sentido, comparada con el ejemplo de la hipotética fotografía que imitaría el cuadro de Arkhipov. Cuanto más dirige la atención una obra hacia la impresión en papel u otro material, mayor es la presión que fuerza la fractura entre la imagen impresa y la impresión que la hace visible. El control relativamente sencillo de Tomatsu le permite aprovechar la interacción sin aumentar excesivamente esa presión.

Dicho esto, puede haber otros modos de incrementar esta presión. En particular, podría ocurrir que si muchas obras usaran propiedades vehiculares globales para interactuar con el contenido, entonces la diferencia entre la imagen y su impresión en papel o cualquier otro material ocuparía un lugar más preeminente en nuestra experiencia. Quizá si nuestro sentido de unidad de la fotografía genuina debe preservarse, entonces casos incluso como el de Tomatsu deben seguir siendo la excepción.

Por tanto, tal y como se practica actualmente, la fotografía genuina ofrece muy poca interacción y no es obvio que pudiera desarrollarse con vistas a ofrecer una interacción significativamente mayor. En suma:

- (4) La fotografía genuina ofrece a la artista únicamente posibilidades limitadas a la hora de controlar la interacción –i.e., en relación con las propiedades globales y neutrales respecto del contenido solamente.

Bueno, ¿y qué? Sin duda, la pintura ofrece a la artista formas de control que la fotografía genuina no puede proporcionarle. La pintura puede, por tanto, explotar la interacción en un grado tal que la fotografía genuina se ha de esforzar incluso para aproximarse. Pero la fotografía genuina seguramente proporciona a sus devotos recursos que la pintura no –si no respecto de otros aspectos, sí en la impresión (véase la última retahíla de ejemplos mencionados en la nota 5). Así pues, ¿por qué deberíamos pensar que la pintura está en general mejor situada como arte representacional comunicativo? ¿Por qué no aceptar simplemente que cada una tiene sus recursos y sus limitaciones? La respuesta es que la interacción no es simplemente un recurso más; su explotación es central en la propia idea de arte representacional comunicativo:

- (5) La explotación de la interacción es central para el desarrollo completo de un arte representacional comunicativo.

En general, la comunicación es de interés artístico cuando nuestro interés queda capturado no simplemente por la idea que se comunica, sino por el modo en que se transmite. Los propios medios a través de los cuales la comunicación se efectúa pasan a formar parte de aquello a lo que prestamos atención. Esto, a su vez, expande los recursos disponibles para la comunicación. Puesto que nuestra atención se dirige ahora parcialmente hacia aquello que previamente se ignoraba o se consideraba solo periféricamente, podemos darnos cuenta de manipulaciones sutiles de estos elementos que anteriormente pasábamos por alto.

Estos últimos comentarios se aplican a toda comunicación de interés artístico, sean cuales sean los medios por los cuales se consiga. Ahora apliquemos esto al arte representacional en particular. Aquí el medio primario para la comunicación es la propia representación. Como vimos, tres de los recursos de la representación son el contenido, las propiedades vehiculares y la interacción entre estos. Ahora bien, como acabamos de apuntar, estos recursos no se pueden explotar para comunicar una idea a menos que la audiencia pueda ser consciente de cómo se manipulan. Esto impone un orden natural sobre ellos. A no ser que se preste atención al contenido, no tenemos en absoluto nada reconocible como arte representacional (¿cómo puede un arte ser representacional si la representación no juega ningún papel en su interés?). Por tanto, la forma básica de arte representacional será comunicar una idea a través del contenido. No obstante, una vez que se le presta atención al contenido, se pueden dar nuevos pasos. En primer lugar, la atención podría expandirse para incluir las propiedades vehiculares de la representación. Pero solo cuando tanto el contenido como las propiedades vehiculares son objeto de atención puede, entonces, llegar a serlo también la relación entre ambos. En consecuencia, hay una senda específica a lo largo de la cual el arte representacional comunicativo puede evolucionar: desde la forma elemental donde el contenido hace todo el trabajo, pasando por una forma más desarrollada donde las propiedades vehiculares también contribuyen, hasta llegar a la forma más desarrollada donde la interacción es explotada⁹.

Nada de lo dicho aquí depende de las peculiaridades de cualquier forma particular de arte representacional. Todo lo que he hecho es desplegar la idea básica de arte representacional. Pero entonces explotar la interacción para comunicar una idea es la culminación de la propia noción de arte representacional –es el final del camino a lo largo del cual esta clase de arte puede viajar. Puesto que la pintura se encuentra en una posición mejor que la de la fotografía genuina para explotar esta interacción, parece que la última se queda corta al menos en comparación con otro

9 ¿Qué hay de los otros recursos representacionales, de los medios de producción (que aparecían en mi lista original en la sección 2), o las relaciones tanto entre el contenido de las diferentes representaciones como entre sus propiedades vehiculares (mencionadas al comienzo de la sección 3)? Estos no alteran significativamente las cosas. La interacción es el único recurso cuya consideración presupone atención tanto al contenido como a las propiedades vehiculares. (Los medios de producción y las relaciones entre contenidos precisan solo de atención al contenido, mientras que las relaciones entre propiedades vehiculares requieren atender solo a las propiedades vehiculares). De modo que la interacción por sí sola constituye el final del camino que un arte representacional comunicativo podría recorrer. El camino puede tener sus vericuetos, pero hay sólo un punto final.

arte representacional. (Tampoco es probable que la pintura sea única a este respecto). De ahí, llegamos a nuestra conclusión:

- (1) Si la interacción tiene que jugar un papel en la comunicación de una idea y, por ende, en el arte representacional comunicativo, entonces la interacción debe estar bajo el control de la artista de tal modo que el público pueda percibirlo.
- (2) Para tener un control apropiado de la interacción, la artista debe controlar las propiedades vehiculares independientemente del contenido. Las candidatas son las propiedades que determinan el contenido, así como las propiedades locales y las propiedades globales neutrales respecto al contenido.
- (3) La pintura ofrece a la artista este control respecto a las tres clases de propiedades candidatas.
- (4) La fotografía genuina ofrece a la artista únicamente posibilidades limitadas a la hora de controlar la interacción –i.e., en relación con las propiedades globales y neutrales respecto del contenido solamente.
- (5) La explotación de la interacción es central para el desarrollo completo de un arte representacional comunicativo.

Luego,

- (C) La fotografía genuina, a diferencia de la pintura, no es capaz de desarrollarse por completo como un arte representacional comunicativo.

La auto concepción de la fotografía como impresión está, por tanto, en tensión con su ambición natural: desarrollarse por completo como un arte representacional comunicativo. Este es el verdadero reto para la fotografía.

4. Tomarse el reto en serio

Sin lugar a dudas, este reto es menos extremo que el pretendido por el artículo de Scruton. El argumento no cuestiona que la fotografía pueda representar cosas ni que pueda comunicar un pensamiento, tampoco que pueda hacer esto de tal modo que explote mucho más que el mero contenido de la fotografía, ni siquiera que debido a todo esto la fotografía pueda poseer un interés considerable como arte representacional. Con todo, todo aquello que el reto pierde en cuanto a su alcance lo compensa en cuanto a su seriedad.

O eso podría creerse. Podrían plantearse diferentes objeciones al reto. Los defensores de la fotografía podrían buscar un error en nuestra argumentación a favor de (C). O podrían aceptar que el argumento afecta a la fotografía genuina tal y como en realidad se practica, pero tomárselo como una invitación a desarrollar esta forma artística de tal manera que lograrse trascender sus limitaciones actuales. O simplemente podrían cuestionar la importancia del reto: el argumento a favor de (C) se seguiría, pero (C) sería irrelevante. Puesto que ya he esbozado algunos de los obstáculos que cualquier desarrollo de la fotografía tendría que afrontar, en lo que resta consideraré la primera y la última clase de respuesta, empezando con un primer intento que pasa por identificar un paso injustificado en el argumento.

¿El argumento tiene realmente en cuenta todas las posibilidades de interacción de las que dispone la fotografía genuina? Los escépticos podrían quejarse de que el argumento pasa por alto al menos dos posibilidades. Una es la interacción entre las propiedades vehiculares y el contenido no representado visualmente, puesto que el argumento se limita únicamente al contenido representado visualmente. Este es el contenido por referencia al cual la impresión se define, y, por tanto, aquel cuyo control excluye la propia impresión. Nada en la concepción de la fotografía genuina niega a la fotografía control (de primer orden) sobre otras clases de contenido. Aun así, el contenido representado visualmente, aunque omnipresente y fundamental, no es el único contenido que una fotografía puede poseer. Por ejemplo, una fotografía podría representar visualmente una cosa y de este modo, al mismo tiempo, simbolizar otra (como en el caso de la paloma y la paz), o podría representar visualmente un ejemplar de un determinado tipo (como en las famosas imágenes de Dorothea Lange de sufrimiento durante la Gran Depresión). Quizás la fotografía puede comunicar un pensamiento explotando la interacción entre las propiedades vehiculares y los contenidos de estas otras clases.

La otra posibilidad consiste en explotar las relaciones dentro del contenido representado visualmente. La fotografía “genuina” puede tener un control muy limitado sobre las propiedades vehiculares con independencia del contenido representado visualmente, pero sí tiene un gran control (de segundo orden) sobre los detalles de ese contenido, incluso si ya se ha fijado su tema en general. Por ejemplo, tiene un abanico de posibles composiciones de entre las que elegir la presentación del tema, y su elección entre estas podría ser altamente reveladora de cómo piensa acerca de este¹⁰. Por supuesto, estas relaciones dentro del propio contenido no contarán como interacción: esta se restringe específicamente a las relaciones entre el contenido y las propiedades vehiculares. Pero, al menos, son sus primas. ¿Por qué su explotación no debería ser central en el arte representacional comunicativo?

Los escépticos están en lo cierto al creer que estos recursos están a disposición de la fotografía genuina, y, sin duda, pueden ser explotados para comunicar una idea. Sin embargo, es la interacción, en la forma discutida anteriormente, aquello que descansa en el corazón de un arte representacional completamente desarrollado. Desde luego, una gran parte del arte representacional no es pictórico y, por tanto, no involucra en absoluto contenido representado visualmente. Pero para cada arte representacional hay una forma de contenido –y algunas veces varias– básica. En las artes pictóricas, este contenido se representa visualmente; en las artes puramente literarias, el contenido es lingüístico; en el teatro, el contenido lo conforman la imitación del habla, la acción y el escenario; y de modo similar con el resto de artes. En cada arte, la(s) forma(s) básica(s) de contenido se puede(n) complementar con contenidos de otras formas de contenido menos básicas: la descripción o la representación musical de una paloma puede simbolizar la paz con la misma facilidad que una representación visual. No obstante, el desarrollo común a todas las artes se da primero, y más relevantemente, a través de las posibilidades abiertas por el contenido básico. Sea cual sea la forma que tome el contenido básico, la fase central del desarrollo de un arte representacional

10 Aunque el problema es intrincado, así es cómo yo abordaría el papel de la estructura geométrica –que, como David Davies (2008) argumenta, funciona como un mecanismo para la comunicación de un pensamiento en la obra de Cartier Bresson.

comunicativo comienza por la explotación, en primer lugar, del contenido básico relativo al medio, después de las propiedades vehiculares para esos contenidos y, tras esto, de la interacción entre el primero y las segundas. La exploración de relaciones interesantes dentro del contenido básico corresponde a una etapa dentro del primer momento de este desarrollo. En cambio, la exploración de relaciones entre el contenido no básico y las propiedades vehiculares cae fuera de la fase central de desarrollo en su conjunto. Este tipo de indagaciones podría ser de gran interés: un arte que las tenga en cuenta puede ser más sofisticado que uno que las obvie. Sin embargo, esta clase de relaciones son más bien externas a la línea de desarrollo principal.

Bien, volviendo a considerar el escepticismo relativo a la importancia de (C), encontramos que este puede tener diversos orígenes. (C) hace referencia a la fotografía genuina, pero ¿cuánta fotografía es de este tipo? Una primera opción de eludir el reto nos dice “no mucha”. En la era digital, los fotógrafos pueden manipular sus imágenes con facilidad a través de modos muy diferentes. Incluso en la era analógica, algunos fotógrafos relevantes ponían en práctica frecuentemente diferentes técnicas de revelado que, como mínimo, amenazan el carácter genuino de la fotografía—añadiendo lavados al negativo, subexponiendo o sobreexponiéndolo al imprimir. Así pues, quizás solo una cantidad ínfima de la fotografía que busca tener interés artístico quiere también ser genuina. Si fuera así, ¿por qué debería importarnos si la fotografía genuina está restringida del modo que (C) afirma?

Me parece que es un asunto serio cuánta fotografía artística es genuina. Sospecho que el primer escéptico minimiza la cantidad. Con todo, dado que sería complicado discutir esto sin revisar un buen puñado de ejemplos, me propongo ofrecer una respuesta diferente. (C) atañe explícitamente a la fotografía genuina, pero la tesis puede ampliar significativamente su alcance.

Gran cantidad de fotografía no genuina se crea con el fin de parecerlo. Por ejemplo, muchas imágenes manipuladas digitalmente difícilmente se distinguen de aquellas que no lo han sido. Esto es cierto de la manipulación en nombre del arte como de la manipulación con fines más prosaicos. Por ejemplo, considérense algunas de obras más conocidas de Jeff Wall. Pero si la fotografía no genuina debe asemejarse a la genuina, aquella termina por perder muchos de los beneficios de abandonar las restricciones que impone esta última. Aquello que la fotógrafa necesita, recordemos, no es el mero control de la interacción, sino usar ese control para hacer sus intenciones comunicativas manifiestas. Abandonar la autenticidad le ofrece el control necesario. Pero si su manipulación es manifiesta, el resultado no se asemejará a una fotografía genuina. Y si no es manifiesto, entonces mientras que posee el control de la interacción, no lo hará visible: su audiencia no se percatará de sus intenciones¹¹. Si la fotografía no genuina debe parecer genuina, no podrá usar para comunicar una idea su mayor control sobre la interacción, obtenido al traicionar la autenticidad.

La segunda opción para eludir el reto rechaza la idea de que la fotografía genuina debería pretender desarrollarse como un arte representacional comunicativo. Puesto que tal arte involucra un medio particular (la representación) para un fin particular

11 Ciertamente el conocimiento de trasfondo de las intenciones de la artista podría permitirnos adivinar lo que la obra por sí sola no revela. Sin embargo, como se dijo (nota al pie 7), si todas las obras de un cierto tipo dependieran para lograr su efecto de conocimiento del efecto pretendido adquirido con independencia de la obra, las obras de esa clase parecerían, en este sentido, comunicativamente inertes.

(la comunicación), podemos rechazar la susodicha pretensión descartando cualquiera de estos dos elementos. Supóngase que rechazamos el fin. Quizás el fin del arte “comunicativo” no sea comunicar, sino demostrar la dificultad o imposibilidad de la comunicación genuina (véase Schwarte 2008, donde se rastrea esta idea en la obra de Heidegger, Wittgenstein y Adorno). Creo que mi reto puede reformularse para acomodar esto. Sea el objetivo usar la representación para comunicar un pensamiento o demostrar las dificultades de hacerlo, los recursos para perseguirlo son los mismos, y la misma disparidad se dará entre aquellos recursos disponibles para la fotografía genuina y aquellos disponibles para las otras artes, como la pintura.

¿Y si rechazáramos el medio? El argumento a favor de la centralidad de la interacción en el arte representacional comunicativo (premisa 5) descansa, según parece, sobre la idea de que la meta de cualquier forma de arte debe ser hacer el mejor uso posible de sus recursos específicos. En nuestro caso, el arte es representacional y, por tanto, los recursos son los de la representación. Esto recuerda al tipo de preocupación con el medio y la búsqueda de posibilidades ofrecidas por este propia de la Modernidad. Pero ¿por qué hemos de pensar que los artistas están todavía interesados en ello? Hoy en día, los artistas, incluidos aquellos que trabajan con la fotografía, usan cualquier cosa que tengan a mano para alcanzar sus objetivos (Campany 2003: 18-20; Batchen 1997: cap. 1). Los fotógrafos no solo manipulan las imágenes (abandonando de este modo la fotografía genuina), sino que también se valen de una diversidad de métodos que no son siquiera fotográficos (rehusando así limitarse a sí mismos a la fotografía en cualquiera de sus formas). La pureza del medio, y la explotación concienzuda de los recursos que ofrece, ya no es de su interés. El reto descansaría sobre una concepción de arte representacional comunicativo que está simple y llanamente anticuada.

Sin embargo, aquí he discutido el asunto en un nivel de generalidad mayor que el del paradigma moderno. La concepción modernista requiere que cada arte –pintura, teatro, escultura, literatura, etc.– haga lo que él solo puede hacer o, al menos, aquello que solo él puede hacer excepcionalmente bien. Mi noción de arte representacional es lo suficiente amplia para englobar todas estas artes. El único “medio” que es central es la representación misma, en concreto los recursos que ofrece. Y la ambición que planteo –explotar ese “medio” al máximo– se propugna de igual modo para todos ellos. Hemos visto que la pintura está en posición para hacer realidad esa ambición, mientras que la fotografía genuina no lo está. Es cierto que, al ponerlo de manifiesto, a veces lo he hecho en términos específicos de las artes pictóricas: por ejemplo, la interacción entre el contenido visualmente representado y las propiedades vehiculares. Además, concedo que diferentes artes involucrarán diferentes formas de contenido básico. Pero la misma cuestión surge para cada arte representacional: ¿puede explotar el rango completo de recursos ofrecidos por sus formas básicas de representación (el contenido de la clase relevante, las propiedades vehiculares, la interacción y los medios de producción) con vistas a la comunicación de una idea? En la mayoría de casos, la respuesta será con toda seguridad “sí”. ¿Por qué dudar de que, por ejemplo, la escultura, el teatro y la literatura, estarán tan bien posicionados para lograrlo como la pintura? Si la fotografía no se halla en esta posición tan afortunada, nos encontramos ante un hecho llamativo –y no hace falta ser un tipo modernista para darse cuenta.

Bibliografía citada

- Batchen, G. 1997. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Campany, D. 2003. *Art and Photography*. London: Phaidon.
- , 2011. *Jeff Wall: Picture for Women*. Afterall Books.
- Davies, D. 2008. “How Photographs ‘Signify’: Cartier Bresson’s ‘Reply’ to Scruton”. Pp. 167-86, en Scott Walden (ed.): *Photography and Philosophy*. Oxford: Blackwell.
- Grice, P. 1989. *Studies in the Ways of Words*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Hopkins, R. 2005. “Aesthetics, Experience, and Discrimination”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63: 119-33.
- , 2012. “Factive Pictorial Experience: What’s Really Special about Photographs?”. *Nous*, 46: 709-31.
- King, W. 1992. “Scruton and the Reasons for Looking at Photographs”. *British Journal of Aesthetics*, 32: 258-68.
- Kraus, R. 1981. “The Photographic Conditions of Surrealism”. *October*, 19: 3-34.
- Lopes, D. M. 2003. “The Aesthetics of Photographic Transparency”. *Mind*, 112: 432-48.
- Maynard, P. 1997. *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*. Ithaca: Cornell University Press.
- Podro, M. 1998. *Depiction*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Schwarte, L. 2008. “Die Kunst der Leerstelle: Sprachlosigkeit als Voraussetzung der Verständigung”. Pp. 33-44, en Barbara Gronau y Alice Lagaay (eds.), *Performanzen des Nicht-Tuns*. Viena: Passagen.
- Scruton, R. 1981. “Photography and Representation”. *Critical Inquiry*, 7: 577-603.
- Snyder, J. y Allen, N. W. 1975. “Photography, Vision, and Representation”. *Critical Inquiry*, 2: 143-69.
- Sontag, S. 1978. *On Photography*. New York: Penguin.
- Walton, K. 1984. “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”. *Critical Inquiry*, 11: 246-77.
- Warburton, N. 1996. “Individual Style in Photographic Art”. *British Journal of Aesthetics*, 36: 389-97.
- Wicks, R. 1989. “Photography as a Representational Art”. *British Journal of Aesthetics*, 29: 1-9.



Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins

¿Es cierto que la fotografía presenta limitaciones en su capacidad de comunicar pensamientos? Una respuesta a Hopkins

Paloma Atencia-Linares*

Abstract

In *The Real Challenge to Photography (as a communicative representational art)*, Robert Hopkins claims that a particular and significant kind of photography – what he calls ‘authentic’ photography – cannot exploit the same range of resources as non-photographic images when it comes to communicating thoughts. In this paper, I question this claim by raising concerns regarding the conditions Hopkins poses for something to qualify as *communication of thought* and, more importantly, by arguing that there are indeed techniques in ‘authentic’ photography that allow the artist to exploit the vehicle properties of the medium independently of the content.

Key words: photography, communication, Hopkins

Resumen

En *The Real Challenge to Photography (as a communicative representational art)*, Robert Hopkins sostiene que un tipo particular pero significativo de fotografía –lo que llama fotografía ‘auténtica’– no puede explotar la misma variedad de recursos que las imágenes no fotográficas a la hora de comunicar pensamientos. En este artículo cuestiono, por un lado, las condiciones que Hopkins postula para que algo cualifique como *comunicación de un pensamiento* y, de un modo más importante, argumento que la fotografía ‘auténtica’ si cuenta con técnicas que permiten al artista explotar las propiedades vehiculares del medio independientemente del contenido.

Palabras clave: fotografía, comunicación, Hopkins

In his paper, *The Real Challenge to Photography (as a communicative representational art)*, Robert Hopkins poses a challenge to photography with some Scrutonian influences. He claims that a particular and significant kind of photography – what he calls ‘authentic’ photography – cannot exploit the same range of resources, with the same degree of sophistication, as hand-made images (drawings, etchings, paintings, etc.) when it comes to communicating thoughts.¹ So “authentic photography, unlike painting, is not able to develop to the full as a communicative representational art”

¹ In his, as influential, as controversial paper, *Photography and Representation* (1981) Roger Scruton claimed that photography cannot be art because it is not really representational and is incapable of communicating thoughts.

* Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México.
 atenciap@filosoficas.unam.mx
 Artículo recibido: 30 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

(Hopkins 2015: 329).² This is not to say that Hopkins shares all the sceptic claims that Roger Scruton makes regarding the capacity of photography to communicate thoughts and thereby to be a genuine representational art (Scruton 1981). Hopkins clearly rejects most of Scruton's claims: Hopkins does not think that photography is not representational, and he does not think either that photography cannot be art. Also, Hopkins denies that *the only way* photography communicates thoughts is by drawing attention to its content, another claim Scruton holds. Actually, Hopkins argues that photography exploits other resources different from mere content to communicate thought. Now, there is one specific resource, what he calls *the interplay* between the content and the vehicle properties of the representation, whose exploitation, he claims, is somehow restricted for a given type of photography, i.e. 'authentic' photography. This is important, he claims, because presumably, authentic photography aims at being a form of (communicative) representation with artistic potential. But communication is of artistic interest not merely in virtue of the idea or thought being communicated, but in virtue of how that thought is conveyed by the work. Since *the interplay* is key for achieving this purpose, the challenge must be taken seriously.

In this paper call into question that photography is in fact limited in exploiting the resources Hopkins claims are important to achieving *the interplay* (section 3). Also, I will argue against the importance Hopkins gives to such notion when it comes to the ability for representational art to communicate thought (section 4). But firstly, I will clarify Hopkins' terminology (his notion of *the interplay*, *authentic photography*, etc.) and his overall argument. This will be done in the following section.

1. Hopkins' Challenge and Key Concepts

Let us begin by clarifying some key concepts and ideas: what exactly is *Authentic Photography* (AP), what is the *interplay* and why is AP's capacity to exploit the interplay limited, according to Hopkins?

Authentic photography (AP): is one kind of photography that involves the formation of images by imprinting.

Imprinting a picture: "some scene acts on some system in such a way that a picture is produced, where the content of the picture is determined, via a chain of mind-independent sufficient causes, by the nature of the scene." (331)

AP, according to Hopkins, is the kind of photography that registers and reflects objects and scenes of the world without the need of the mental states of an agent. This does not mean that it does not require *any sort* of intervention –the photographer can press the shutter release, for instance– but what ultimately causes the content of the picture to be what it comes to be, *need not involve* any intervention of an intentional agent. Hopkins emphasizes that AP is not the only kind of photography, neither it is the *ideal* of photography, as Scruton suggests. However, Hopkins claims that it is central to photography's self-conception – and perhaps to the general idea that people have about the medium.

One may take issue with the purported neutrality of the term "authentic" that

2 Since a vast number the references in this paper are to Hopkins paper *The Real Challenge to Photography (as a communicative representational art)*, I will just include the page number. When references are not to Hopkins' paper I will make this clear by indicating the author and year of publication.

Hopkins uses to name this type of photography or with the characterization of the notion of 'imprinting'. I don't want to do so here. I am going to be concerned, in particular, with Hopkins' claim that AP is limited with respect to its capacity to exploit the *interplay* when trying to communicate a thought. So, again, what is the *interplay*?

Interplay: it is one of four possible resources that is available for a representation to communicate a thought.³ This resource consists in different relations between content and vehicle properties that can be exploited to achieve the communicative purpose.⁴

If a picture communicates a thought, it does so by means of displaying certain content –what the picture depicts– but the content is what it is in virtue of certain properties of the medium i.e. color, lines, textures, etc. The relation between these two resources –content and vehicle properties– is what Hopkins calls *the interplay*. Now, what is Hopkins' argument against AP's capacity to exploit the interplay to communicate thought? In a nutshell, it is this (I develop the argument a little bit more than Hopkins does, in order to reflect some of the justifications he uses to back up each premise, and to clarify some technical notions. In this way, the reader can have a robust summary of Hopkins' view):

- (i) If interplay is to play a role in the communication of thought, and thus in communicative representational art, it must lie under the artist's control in a way that appreciators can detect (336).
 - a Communication involves more than getting the audience to grasp the thought (a given content or information). It involves that the audience recognizes that the thought was intended by an agent and that it was meant for the audience to be understood in virtue of its being intended.⁵
 - b In order for someone to recognize that the thought was intended, the communicative intention must be manifest.
 - c In order to make the communicative intention manifest, the representation (or parts/resources thereof) must vary in ways that reflect the intention of a given agent.
- (ii) To have suitable control of interplay, the artist must control vehicle properties independently of content. The candidates are content-determining, local content-neutral, and global content-neutral properties.⁶ (337)
 - d The artist must be able to vary the vehicle properties without affecting the content because otherwise she will not be able to make it manifest that it was her intention for the picture to communicate what she wanted to communicate. (337)

[Content-determining properties (CDP): those properties in virtue of which the picture's content is determined.

3 Others are the content itself, the vehicle properties, and the means by which the representation is made.

4 This is a paraphrase of Hopkins definition

5 Here Hopkins appeals to the Gricean notion of communication and the necessity of the reflexive intentions. (Grice 1989)

6 Content-determining properties, local content neutral properties and global content-neutral properties are types of vehicle properties. This will be clarified in due course.

Local content-neutral properties (LCNP): properties that *do not fix what the picture depicts* and vary across different parts of the picture.

Global content-neutral properties (GCNP): properties that *do not fix what the picture depicts* and “are common to the picture as a whole” (337)].

- (iii) Painting offers the artist this control in respect of all three candidate properties. (338)
- (iv) Authentic photography offers the artist only limited scope for controlling interplay –i.e., with respect to global content-neutral properties alone.
 - e The notion of imprinting excludes control over the CDP
 - f AP (as actually developed) offers little control over LCNP
 - g The authentic photographer only has room to intervene in GCNP

In what follows I will to call (iv) into question. In particular, I will argue by means of counterexamples, against premises e, f and g. I will therefore assume, at first, that (i) and (ii) are correct. Then, in section three, I will raise some concerns about (i) and (ii) as well.

2. The interplay and the purported lack of control of the photographer

Hopkins claims that in AP, the photographer cannot vary the CDP and is limited with respect to varying the LCNP without thereby varying the content itself or moving away from the imprint which is the defining mark of AP. Why should we think this is so?

Here are some thoughts that make this claim plausible: In an authentic photograph (AP), what we see in the image depends on the configuration or pattern of lights and shadows *imprinted* in the surface, but the configurations or patterns of colours and/or lights and shadows themselves are determined by the objects or scenes that were in front of the camera. For example, if I have a photograph that displays a certain configuration of lights and shadows (vehicle properties) as a result of which we see in the picture a scene of Marion and Moises sitting next to each other (Marion right, Moises left) with a dog on Marion’s lap (content), it is because Marion and Moises were actually sitting next to each other in that specific way and the dog was in Moises’s lap. The lines that mark the figures of Marion, Moises and the dog, as well as the colours, lights and shadows in virtue of which we see the distinctive features of these three subjects depend on the light the subjects reflect (or absorb) onto the photosensitive surfaces – a causal mind-independent process – and the shapes the objects actually have. Clearly, the photographer can ask Moises to sit on the right and Marion to move to the left together with the dog; in this way, the photographer would manage to alter the patters of lights, colours and shadows that are displayed by the image (vehicle properties), but she will achieve this only by altering the configuration of the scene and thereby the content of the image. The photographer will thereby be changing the vehicle properties by changing the content itself.

An alternative way to try and vary the vehicle properties without varying the content would be, say, by pursuing some darkroom ‘tricks’: the photographer can add some light with a light pencil in the darkroom to the border of the figure so as to soften or sharpen the lines of her figure (LCNP). Now, in doing this, she may not be changing the content – the photograph depicts the same figure in fundamentally the same way

– however, she will be moving away from AP: the light-halo around the figure is not the product of the unmediated action of light coming from the original scene onto the photosensitive surface. It is rather an extra element brought about by the action of the photographer.

Now, are there really no other ways in which the photographer can vary the vehicle properties without changing the content *or* moving away from AP? I think there are indeed. But first let me try and clarify what I think entails, for Hopkins, to ‘change the vehicle properties’, to ‘change the content’ and to ‘move away from AP’. If I understood Hopkins correctly, then I think his claims are subject to counterexamples.

Let us do this bit by bit. First of all, what would it mean to vary the CDP? CDP are, according to Hopkins, properties that determine the content the picture has. A given painting, for example, represents (has as its content) a gentleman with a stick because there are some lines (drawn by me) creating the figure of a man with a stick, or some patches of colors lying on the surface in a certain way. The CDP of a painting would be things such as the lines that determine the figure of a given object or the patches of colors in virtue of which we see the different parts or details of that object. Changing the CDP in paintings then means changing, for example, the ways in which lines are drawn – e.g., with oils, in ink, with chalk on slate, or carving a line in wood –, changing the types of lines – e.g. thick or thin lines, lines that are rough-edged or finely drawn, etc., changing the form or the quality of patches of colors and lines, etc.

What about the LCNP? LCNP are properties that do not play a role in ‘fixing what the picture depicts’. Examples of LCNP in paintings are similar to the CDP but applied to local areas of the picture, for example, things such as brushstrokes that are finer in some areas and coarser in others, or marks that are more precise in certain areas and less precise in others. Changing the LCNP would therefore amount to changing the type of brushstrokes in different parts of the image, or how precise or rapid these marks are.

What could be the CDP and LCNP of photography? Presumably, the CDP would also be patterns of colors, lights and shadows that configure the lines on the surface that mark the figures and in virtue of which we can see the depicted content. Changing the CDP in photography presumably would mean changing the patterns of colors, lights and shadows that mark the edges of the figures of the things we see in the photographic pictures. What about LCNP? Hopkins claims that in photography the texture does not vary across the picture, there is no ‘facture’, “no brushstrokes, impasto, or any sign of the rapidity with which the surface has been marked” (339). In other words, according to him, there are no techniques or elements in photography that can be equivalent or similar to those available in painting. But is this really so? I will propose that some of these properties can be things like local changes in focus, or locally brighter, ‘glossier’ or smoother parts of the image, and other resources. But before developing my proposal let me ask another question.

What exactly counts, for Hopkins, as ‘changing the content’? This, I think, needs a bit more clarification. According to Hopkins, ‘content’ “is simply whatever it [the picture] represents” (334) e.g. scenes, people, etc. But *whatever the picture represents* means, say, the *particular* referent of the picture, e.g. Churchill, the White House or the Thames river, or a given *type* of object, e.g. a house, a river, a man? Presumably none of these is what Hopkins means. Intuitively, changing the content of the picture is not the same as changing the referent or the type of thing depicted: two pictures can have

very different contents even if both of them depict Churchill, the White House and the Thames, and similarly, two pictures can have different contents even if both of them depict, say, rivers e.g. one of them can depict a very wide river going from the right to the left of the picture, while the other may depict a very small and narrow river located in a small section in the top left side of the picture. Presumably, something will count as a change in the content of the picture, not necessarily because there is a change of object or subject depicted but because there is a change *in some significant aspects of how these objects or subjects are depicted*. For example, one would change the content if instead of drawing Churchill as sitting on a chair in his office, one draws Churchill dancing on a table.

However, what counts as a change in the content cannot be so narrowly interpreted so as to involve change *in significant aspects, or significant amount of details visually detectable in the picture* (even if these details or aspects may contribute to the expressive aspect of the content) because, according to Hopkins, one can change various CDP or LCNP in a painting – for example, certain techniques of drawing a line (with oil paint, chalk, ink or carving a line in wood), certain types or qualities of lines and colors (thin or thick, rough-edged or finely drawn lines, and maybe also quickly and schematic lines or sharp and careful ones) without changing the content, i.e., how the scene or object is depicted. Clearly, the figure of a standing man facing forward, drawn carefully with precise thin lines in ink will look very different from a man (say, the same man in the same situation) drawn quickly with thick lines made with oil. Even thin and precise lines made with chalk look very different from those made with oil; the chalk has a very different texture and a different brightness than the texture and brightness of the oil paint. Ink and lines in wood are typically more ‘dramatic’ than watercolors or, again, chalk. Also, ink typically allows more precision and sharpness than the most precise and sharp watercolor, wood-carved or chalk mark. Because different techniques have their own characteristic qualities, it would be expected that changing one technique for another would bring with it slight changes in the visible qualities of the image or part thereof: loss/gain of brightness, perceived detail, smoothness, etc. Moreover, it may also bring slight changes in colors, as the range of colors available in each type of paint vary according to the materials needed to produce it. Now, according to Hopkins, none of this seem to count as a change in content in the relevant sense – or at least these are considered acceptable or perhaps not significant ways to change content.

We have seen that, according to Hopkins, paintings (drawing, etchings...) can vary the CDP without varying content in the relevant sense. This, presumably, is not to say that paintings do not have limitations in this respect, e.g., if I want to depict a certain scene of Churchill eating an apple, I can choose to draw a sketch very quickly with ink or chalk or a careful detailed portrait, I can choose the type of line I want (thick, thin, double line, made with ink, chalk or oil), also, there are a variety of shapes and forms that my line can take and still depict Churchill eating an apple. However, there are limitations to the shapes that these lines can take if I want to depict Churchill and not any other man. So, painting is in some way limited by how the things of the world are.

But authentic photography, according to Hopkins, is much more limited with respect to varying CDP; in fact, the photographer cannot vary the patterns of colors and lights and shadows without thereby varying the content or moving away from AP. This is the challenge.

Now what entails moving away from AP?

Hopkins is explicit in saying that AP is compatible with human intervention “provided that intervention is limited to causing the causes to be as they are.” (331) So, the idea, I take it, is that the photographer can intervene in the process so long as the last stage of the causal chain that results in the production of the image –or parts thereof– does not involve any intentional actions on the part of an agent.

This, according to Hopkins, allows the photographer to do a variety of things without moving away from AP: she can, for example, select various things from the scenes and configuration of objects that stand before the lens to how the camera is set up (e.g. short, long exposure). Also, she can *discard* certain elements: she can reframe the picture in the darkroom, thereby re-selecting the relevant bits of the image that she wants to print. And she can do things such as use automatic filters to vary the contrast or turn a color photograph into Black and White.

What the photographer cannot do if she does not want to move away from AP, according to Hopkins, are things such as the following: she cannot touch things up in the darkroom or do combination printing; she cannot do any manipulation (presumably in the darkroom or via digital software) that *changes* content in the relevant way. Basically, the idea is that if the photographer does not want to move away from AP, she cannot be the ultimate cause of the content of the picture; the sufficient causes of the formation of the image would need to be mind-independent.

Now, is Hopkins right in claiming that the AP photographer cannot vary the CDP and is limited with respect to varying the LCNP – without thereby varying the content itself or moving away from AP?

Here are some cases that may make us think this is not the case.

Let us begin with the CDP. In the same way as the painter may choose to use different types of lines to define the contour of the figures and details of the objects, so does the photographer. A photographer can try to define or blur, sharpen or soften the lines that determine the depicted objects by illuminating the set in different ways. For example, the photographer can choose to give volume or depth to the object depicted by placing a source of light on the back of the subject of a slightly higher colour temperature than that placed in the front.⁷ If the backlight is located sufficiently close to the subject, this creates a thin and defined line of light around the subject marking her silhouette.⁸ If the backlight is located a bit further away but is still intense enough, then the line will be thicker but also softer; and, of course, the photographer can choose not to use any backlight. In this case, if the background of the image is of the same (reflected) colour or shade as certain parts of the subject, these will merge with the background.⁹

Relatedly, backlights are also used in portraits together with elevated lateral lights to define the silhouette behind the shadows of the main (lateral) light and to emphasize the real width of the face. In particular, it is frequently mentioned by photographers that this technique is often used to remark the jaw’s prominence, for example, to indicate masculinity and roughness.

A more dramatic variation of the silhouette lines are solarizations or what is called

7 If there’s no light in the front, the photographer will just obtain a silhouette.

8 For an example check <https://goo.gl/images/kWh3yV>

9 For an example check <https://goo.gl/images/dzA61v>

‘the Sabatier effect’ (partial solarisations). Solarizations, or partial solarizations (the Sabatier effect) create a partial or complete reversal of the tones of a photograph and typically create a very characteristic dark line around the figures.¹⁰ More importantly, producing a solarization only involves one more step in the developing process – which actually can be accidentally produced or automatized – i.e. no need for *intervention*. The only ‘extra’ necessary step is to expose the partially developed image to a strong source of light and continue the developing process afterwards. As a matter of fact, there are films such as the ‘Agfa contour professional film’ that simplifies the process: one only has to use the specific Agfacontour chemicals to produce a pseudo-solarised image – so no extra step is necessary: AP would be fully preserved.

Another choice the photographer has available is to vary the vehicle properties that determine the details of certain parts of the image. For example, a photographer shooting a portrait may want to soften the expression by diminishing wrinkles and marks on the subject’s face; she may also try to unify the skin tones, or project a softer texture. She can do this, for example, by using very large soft boxes with diffusers located very close to the subject, overexposing by one or two [f-]stops and using some filters. By doing this, the photographer can manage to minimize the lines on the face or make them as soft, thin and subtle as possible. Alternatively, the photographer can choose to make the facial expressions, skin texture, wrinkles and facial shadows more hard or prominent. In that case, the photographer will probably use a harsher illumination – she may use a frontal not very large light without diffusers located a further away from the subject. By doing this, the textures will be accentuated, and the lines made more prominent by the strong lights and shadows.

These examples, I think, show that the photographer can – and actually very frequently does – vary the content-determining vehicle properties (things such as the quality, and types of lines and patterns of lights and shadows) without changing the content – provided, of course, that ‘changing the content’ is understood in the way mentioned above, and changing the vehicle properties involves things such as changing the quality of the lines, lights and shadows that determine the figures of the depicted objects. Also, none of the of these variations involve moving away from AP, since all the changes are performed *before* shooting the image – the photographer is thereby merely ‘to causing the causes to be as they are’, and all parts of the content can be traced back to sufficient causes which are mind-independent.

But the photographer can also vary the content-neutral local vehicle properties without varying content or moving away from AP – or so I think. Here are some cases:

The photographer can choose to enhance the brightness of certain parts of the image so as to give them more volume, make them shinier, deeper, or simply more prominent or salient. She can do this by illuminating specifically these parts of the image with a directive flashlight or with lights of specific types placed at specific places or by combining specific types of lights and different depths of field. An example of this are Martin Schöller’s ‘Close ups’.¹¹ To produce these images Schöller worked with a combination of a very shallow and narrow depth of field (wide aperture, long lens) and a bright and continuous light (‘Kino Flos’) in order to enhance volume and

10 See Man Ray’s solarizations, for instance: <https://goo.gl/images/Et2VEp>

11 <https://martinschoeller.com/WORK/Close-Up/1>. Notice that these are not digitally manipulated images.

mark certain features while masking or foregrounding others. In many of his *Close ups* Schöller's focus is mainly on the eyes and mouth of the subjects, the illumination is frontal and directed to these facial features; other aspects of the image are slightly out of focus and thereby their detail is less marked.¹²

A different resource that the photographer can use to vary the LCNP of the image without varying the content is the surface where the image is imprinted. Hopkins acknowledges that the photographer can choose gloss paper over matt or vice-versa –so he accepts that the surface can be exploited as a content-neutral vehicle property– but the surface, he claims, counts as a content-neutral property that is common to the picture as a whole (so a global content-neutral property). Now this does not need to be so. It is true that there are industrially produced photographic papers that are either matt or gloss, warm or cool in tonality, and when the photographer uses them, they indeed affect the whole content of the image. It is also true that these photographic papers are very frequently used. However, the photographer can also prepare her own selected photosensitive surface by applying certain (photosensitive) chemicals onto the desired surface – provided that the surface is suitable both for the photosensitive and the developing chemicals. This being so, the photographer can select a surface with different textures and coat it with a given type of photosensitive chemical. Alternatively, she can select a uniform surface and coat or impregnate it with different types of photosensitive chemicals in order to produce different outcomes in different parts of the surface (e.g. warm or cool tones, more or less glossy, or more or less contrasted). In this way, she could use the surface as a local vehicle property, either by giving different textures to different parts of the surface or by using different types of chemicals in different parts of the image. Moreover, she could control it independently of content.

All these examples try to show that in photography there are indeed ways to vary the CDP (e.g. backlight to define or blur the lines of the figure) and the LCNP (e.g. local techniques of illumination and selective use of coats to impregnate the photosensitive surface) without changing the content or moving away from AP. These examples also show that, contrary to what Hopkins claims, there are indeed ways to vary the (apparent) texture across the photograph. Sure, in photography –or AP– there are no brushstrokes, impastos or incision, but that does not mean that photography cannot provide the appearance of different textures. As we have seen, different techniques to illuminate can emphasize wrinkles or make a surface seem softer; they can give volume or flatten certain parts of the content. Alternatively, texture can be achieved by adding *grain* to the image either by using a high ISO film or by over-enlarging the image. Furthermore, Hopkins claims that in photography there is no 'sign of the rapidity with which the surface has been marked' (339), but long-exposure photography is a case where there is evidence of the *slowness* with which the surface has been marked. Moreover, long-exposure photography allows for certain parts of the image to be blurred while others remain focused –given that the photographed object moved too quickly, and the duration of the shutter speed was too long. Hence, this can also be considered a change in LCNP that preserves the content and does not move away from AP.

If all these examples are sound, then premises (e), (f) and (g), in the argument

12 This is very clear in Schöller's portrait of Brad Pitt and Angelina Jolie, for instance. See <https://goo.gl/images/GCRJte> and <https://goo.gl/images/XNEcEh>

above are wrong and therefore (iv) is flawed too.

3. Communication and control

So far, I assumed that premises (i) and (ii) of the argument were correct and focused on arguing against (iv). However, I happen to think there is a problem with (i) and (ii) as well. In particular, there is a problem with premises (i)-c and (ii)-d, or so I will argue.

- (i) If interplay is to play a role in the communication of thought, and thus in communicative representational art, it must lie under the artist's control in a way that appreciators can detect. (336)
 - c In order to make the communicative intention manifest, the representation (or parts/resources thereof) must vary in ways that reflect the intention of a given agent.
- (ii) To have suitable control of interplay, the artist must control vehicle properties independently of content. The candidates are content-determining, local content-neutral, and global content-neutral properties.¹³ (337)
 - d The artist must be able to vary the vehicle properties without affecting the content because otherwise she will not be able to make it manifest that it was her intention for the picture to communicate what she wanted to communicate. (337)

In this section I will rely on Sperber and Wilson's model of communication (1995), to argue that, while control of the interplay in the way suggested is a way to make the intentions manifest, it is not necessary to communicate thought.

Hopkins is absolutely correct in pointing out that communication requires making one's intentions manifest. This is one important difference between communication and mere transmission of information endorsed by most theories of communication. Mere transmission of information only requires that the receiver is exposed to certain content that she can retrieve by her own means, for example, by perceiving directly certain evidence or states of affairs. Now, sometimes, to process such information efficiently –even if the information is available in front of us– one needs others to point it out for us and to recognize their intention to make that information *relevant* is sometimes necessary to retrieve it: “someone who fails to recognize this intention may fail to notice relevant information” (Sperber and Wilson 1995, 50). Furthermore, in order to be able to notice someone's intention, such intention must be manifest in some way. But what ways can be thought to be sufficient to make an intention manifest? According to influential models of communication, such as Sperber and Wilson's *Relevance Theory* (1995), a simple ostensive behaviour on the part of the transmitter is enough to make this intention manifest. Moreover, once we have these ‘two layers’, namely, the information or states of affairs available for the receiver, and an ostensive behaviour that can be recognized, we have full fledged cases of communication.

Let me illustrate this with an example. Imagine the following scenario: Pau is sitting in front of Natalia and behind Pau there is a window that he is partially occluding. If Pau just wants Natalia to realize that it is raining outside, he can just move furtively so as to let her see that it is raining outside. In this way – and provided Natalia actually

13 Content-determining properties, local content neutral properties and global content-neutral properties are types of vehicle properties. This will be clarified in due course.

sees the rain outside – Pau can contribute to the transmission of information. However, this will not count as a case of communication (according to most theories) because Pau did not make his intentions manifest: Natalia was not aware that Pau wanted her to see that it was raining. In fact, she may even fail to pay attention to the rain or fail to consider it as relevant information. Now, if Pau really wants to make sure that Natalia pays attention to the fact that it is raining –perhaps because this is relevant for their future plans– he can make his movement evident and maybe make a gesture with his face to point to the window, so that Natalia not only sees that it is raining but be aware that Pau wanted her to realize that it is raining. In this case, Pau would be performing an ostensive behaviour which Natalia can recognize and, in doing so, she may be able to process the information effectively. Pau does not have any control on the fact that it is actually raining or on the way rain drops are falling and are perceivable through the window. But according to Sperber and Wilson, his ostensive behaviour is sufficient to provide evidence of his thoughts (Sperber and Wilson 1995, 50). Clearly, Pau has to do *something* in order to make his intentions manifest and this involves having control over certain actions –such as his moves and his facial expressions– but not necessarily over the information itself or *the content* he is trying to convey, namely, “that it is raining outside in this particular manner.” This ostensive behaviour, together with its recognition is sufficient– again, according to Sperber and Wilson –for something to qualify as proper communication (of thought). But if this is so, it seems that both (i)c and (ii)d are imposing too demanding requirements for something to count as a proper manifestation of intention and as communication proper. I will come back to this point, but first, let me give a parallel example in the case of photography.

Tim Sloan published a photograph in the New York Times¹⁴ on November 10, 2008 just some days after the US Presidential Elections that Barack Obama won against George Bush –then President in function. The photograph shows Obama walking besides Bush– both are shown sideways in the left-hand side of the picture; Bush is in the foreground and Obama a bit behind apparently making a gesture with his hand that we cannot see because it is occluded by Bush’s body. The light of the picture –which is purely natural light– is such that Bush’s figure is dim, completely in shadow, while Obama’s is fully illuminated. On the right-hand side of the photograph we see a shadow; it is Obama’s shadow projected on the wall, and the figure of the shadow suggests that he is waving his hand –the gesture that we fail to see on the left because Bush’s figure is occluding it.

It is not likely that Sloan had much control over the content of this image – most likely, he just captured an instant in time as it was happening. However, by selecting this image and choosing to publish it in a particular context – the New York Times, just after the US Presidential elections – one could argue that he was performing an ostensive behaviour. Moreover, the viewer can easily understand that Sloan was using the image with the intention of trying to communicate an ironic thought about the change of government: the face of George Bush is in shadow while the face of Obama is illuminated, this seems to suggest that Obama is the ‘chosen one,’ the new person leading the government. At the same time, the shadow on the wall with the waving hand, seems to be saying “goodbye” as if the photographer were ironically

14 The photograph can be found here <https://goo.gl/images/K5QxQd>

commenting on the departure of George Bush from office. Again, the representation itself –or the content thereof– may not have been fully on the photographer’s control, above and beyond the selection of the image. Moreover, the photographer did not attempt to vary the vehicle properties without changing the content –the scene itself fully determined the content. Nonetheless, it seems that it is pretty easy to identify Sloan’s communicative intentions. If one had been there at the moment when these events took place, one could have easily failed to notice this instant, let alone interpret it this way. However, in capturing the instant and making it motionless, in framing the picture in the way it is framed, in having selected it and published it in the relevant context, the photographer is clearly making an ostensive behaviour parallel to that of Pau in the example above. What Sloan is doing is calling our attention to this content and, given that there is, presumably, mutual knowledge regarding the US presidential election situation, he is *exploiting this mutual cognitive environment* (Sperber and Wilson 1995, 41) in order to make the information relevant and have some confidence that the (target) viewer will be able to retrieve the relevant thought. If this is so, it seems that one can indeed communicate certain content or information without necessarily being able to *control* it in the way that Hopkins suggests. Again, one does not need to be able to vary the content of a representation in order to make one’s intention manifest. More specifically, one does not need to be able to vary the vehicle properties of the representation without changing the content in order to make one’s intention manifest and thereby communicate one’s thought. No doubt, if one can do so, that is, if one is able to control the interplay in the way Hopkins explains, one may be able to make one’s intentions even more manifest; or at any rate, these would be *other ways* in which the photographer can make her communicative intentions clear. But the point is that they are not necessary –a clear and detectable ostensive behaviour as the one illustrated above seems to suffice. If this is so (i-c) and (ii-d) are false or, at the very least, they impose unnecessary stringent conditions for something to qualify as proper forms to communicate thought.

Now, what could be the motivation behind the stringent conditions Hopkins imposes for successful communication of thought as representational art? Here is one conjecture.

Hopkins relies on Grice’s model of communication (336), a model that itself imposes more restrictive conditions for something to qualify as proper communication. In his influential article *meaning* (Grice 1989), Grice tries to differentiate between cases of *showing* (or natural meaning) and cases of *speaker-meaning* (or non-natural meaning),¹⁵ where, for him, only the second qualify as proper cases of communication. For Grice, cases of *mere ostentation* would be considered cases of *showing* or natural meaning. According to him, these are cases where the receiver could potentially retrieve the information by her own epistemic means –e.g. by perceiving the evidence in front of her. The recognition of an intention on the part of an agent to inform her of certain states of affairs is not sufficient to fulfil the requirements of non-natural meaning: again, if the information or evidence is there for her to access it, the recognition of the intention, even when it is manifest, and the uptake takes place, does not play a significant

15 As Mitchell Green correctly points out, the label *speaker-meaning* is misleading “because according to philosophers’ usage, an act can be one of speaker meaning with no sounds uttered or even any inscriptions made.” (Green 2017)

role. For Grice, in order for something to qualify as a proper case of communication (or non-natural meaning), we not only need the recognition of an intention to convey certain information, but also that the recognition of such intention be the reason for fulfilling that intention –i.e. the reason why she can actually obtain that information. This is what happens, for example, in ordinary linguistic assertions: if a doctor who has been performing a surgery on a patient comes out from the operating room and tells me that “the patient is alive and well” with the intention of informing me that the patient is alive and well, I have to take his words as evidence for the information; his intention and mental states are the only means by which I can access such information –since I cannot go inside the operating room and see these facts with my own eyes.

The conjecture is that Hopkins might be following this model as well. One could interpret Hopkins as saying something along these lines: if one wants to talk about proper cases of communication, the agent –the photographer– has to have substantive control of the relevant information being conveyed, in such a way that the receiver can take the artist’s production as the means to access the information. If the information can be fully accessed independently of the artist’s control, then it is a case of mere transmission of information, not a case of proper communication. Admittedly, this seems a very forced interpretation of Hopkins’ words, but since he explicitly says he is following Grice’s view, one could think this is the reason for his restrictive conditions. If this is so, one could ask why he is following this particular model of communication and not an alternative more permissive one. After all, more recent and influential theories of communication –which are otherwise Gricean in spirit– have widely criticized the Gricean requirement of reflexive intentions (Sperber and Wilson 1995, Green 2007). Moreover, they have done so partly by appealing to similar cases such as the one of Pau and Natalia mentioned above. These cases, the critics argue, are meant to show that there is no sharp distinction between natural and non-natural meaning, as Grice has it, but simply a continuum. That is, certain cases of *showing* can indeed be full-fledged cases of communication of thought; mere ostensive behaviour can suffice for recognition of first order intentions and play a more significant role than Grice is willing to concede in successfully conveying certain information. There is no need to appeal to second-order or reflexive intentions. This is no place to develop in full the criticisms of Grice’s view that his objectors have raised,¹⁶ the fundamental point is this: if Hopkins is following Grice’s model, it seems that he needs to justify why he does so, given that there is substantial literature showing that Grice’s view is too restrictive. Now, if Hopkins is not strictly following Grice, and the interpretation above is indeed forced, then the arguments provided above that follow Sperber and Wilson’s model may suffice as counterexamples to Hopkins’ premises (i) and (ii).

4. Conclusion

In this paper I tried to make two points. First, I argued, against Hopkins fourth premise, that AP does not limit the artist in her possibility to control the interplay in the way he suggests. There are a variety of techniques that have to do with the control of light and illumination, as well as with the printing of the images, that allow the photographer to control both the CDP and the LCNP independently of the content

16 The reader can see the details in Sperber and Wilson 1995 and Green 2007.

and without abandoning AP. Then, I questioned the first and second premises of the argument and argued that while control of the interplay, in the way suggested is a way to make the intentions manifest, it is not necessary to communicate thought.

Bibliography

- Green, M. S. 2007. *Self-Expression*. Oxford: Oxford University Press.
- , 2017. “Speech Acts” en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2017 Edition, Edward N. Zalta (ed.), en: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/speech-acts/>>.
- Grice, P. 1989. *Studies in the Ways of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hopkins, R. 2015. “The Real Challenge to Photography (as Communicative Representational Art)” en *Journal of the American Philosophical Association*. Summer 2015, Vol. 1, Issue 2, pp 329–348
- Scruton, Roger. (1981) ‘Photography and Representation’ en *Critical Inquiry*, 7, 577–603.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1995). *Relevance*. Oxford: Blackwell.

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? ¹

Guilherme Ghisoni da Silva*

Abstract

The objective of this paper is to bring to the foreground some metaphysical commitments present in the debate about the relation between photography and the past. I will try to answer the question: what does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? According to presentism, if a particular object does not exist in the present, it does not exist *simpliciter*. For this reason, in Priorian presentism, there can be no *de re* (singular) propositions about past particulars. Part of the requirement for singularity would be played by reality, which suffers metaphysical restrictions from the passage of time. After outlining the metaphysical and semantical debate about presentism, I will briefly explore some theories of photography and separate them in two groups: *de re* theories that accept that through photography we indirectly perceive the past object *itself* and *de dicto* theories that deny it. Then, I will connect those theories to the problem faced by presentism,

showing that a presentist must limit herself, in the case of objects that no longer presently exist, to a *de dicto* approach of photography. In other words, a presentist cannot accept that through photography she can indirectly see the past object *itself*. There would be nothing in the past for her to be remotely acquainted with or to demonstratively single out. I attempt to develop a presentist theory that could account for the descriptive and causal referential elements of photography using John Zeimbekis' theory coupled with Craig Bourne's presentist causal theory of reference (that jettison the Millian element of the causal theory). I will show how this theory is different from Kendall Walton's counterfactual theory (also accepted by Dominic Lopes) and explore a criticism that could be formulated from his perspective.

Key words: metaphysics of time, tense operators, quantification, particulars, *de re/de dicto*.

There have been some major developments in the philosophy of photography in the analytical tradition.² But very little has been written about photography and time – especially, photography and metaphysics of time. The objective of this paper is to bring

1 I want to thank all the students and artists that are part of the Research Laboratory of Philosophy of Photography at the Federal University of Goiás. The ideas presented in this paper are the result of long debates that arose over the last four years in this research laboratory that I coordinated. I am also thankful to FAPEG (*Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás*) and CNPq (*Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*) from Brazil for their financial support of the Research Laboratory.

2 The recent developments can be retraced to Nelson Goodman's seminal work from 1976. During the '80s, Roger Scruton's and Kendall Walton's papers on photography set the tone of the debate in the analytic tradition. Those papers were republished in Scott Walden's anthology in 2008. A great deal of the current focus on the analytic tradition towards photography is due to this anthology and to the works of Dominic Lopes. Lopes developed in 1996 (republished in 2004) Goodman's and Walton's ideas using Gareth Evans' theory of informational systems. He also deals with the aesthetic value of photography in his paper from 2003 and offers a thorough account of photography as art in his book from 2016.

* Universidade Federal de Goiás (Brasil). Coordenador do projeto de extensão Laboratório de Pesquisa de Filosofia da Fotografia (FAFIL/UFG). ggsilva76@gmail.com
Artículo recibido: 16 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

to the foreground some metaphysical commitments present in the debate about the relation between photography and the past. To achieve this aim, I will try to answer the question: what does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives?

I will assume that presentism is a viable metaphysical position (albeit, there have been some strong criticisms against it).³ I suspend judgment on whether presentism is the best metaphysical theory of time. It is not my aim here to argue in favor of presentism. I just want to assess which theories of photography are open for someone that supports presentism, and which are closed.

According to presentism,⁴ only the present exists and what exists constantly changes. Particulars come in to existence and out of existence, and they only exist as part of the present. Therefore, only present tense propositions can be genuinely about *res* (things). There are no past particulars to be denoted by singular terms. Statements about the past must be *de dicto*; about propositions, formulated in an ontologically non-committed way.⁵ Part of the requirement for singularity would be played by reality, which suffers metaphysical restrictions from the passage of time.

Consequently, for the same reasons that for a presentist there are no past *de re* (singular) propositions about non-presently existing objects, there cannot be *de re* perception of past particulars through photographs.⁶ There would be nothing in the past with which she would be remotely acquainted. Therefore, a presentist cannot accept that through photography we can indirectly see the past object *itself*. The object no longer is part of the unrestricted domain of quantification. Using Kendall Walton's words (in a way contrary to his theory), we could say that for presentists (in relation to dead relatives) "there are no [past particulars]; so they aren't really seeing any" (Walton 2008a: 25). A presentist could only say that she *fictionally* sees her dead relative in a photograph –supporting a *de dicto* approach to photography. (I will explain this terminology later).

Photography is a *sui generis* category that combines descriptive and causal referential elements.⁷ Presentism could easily account for the descriptive element of photography, since the existence of past particulars is not a requirement for representations of past particulars. But could a presentist account for the causal element of photography and not be forced to a purely descriptive theory of photography (and, thus, limiting herself to a weak theory of photography)? I will argue, following Craig Bourne (2006), that, if causality is conceived as a genuine relation that requires the coexistence of *relata*, presentists cannot accept causal theories of reference. Nevertheless, according to Bourne, it is possible to develop a presentist causal theory of reference that treats causality counterfactually –jettisoning the Millian element of the causal theory. To develop a presentist theory of photography that combines descriptive and causal

3 For example, Ulrich Meyer (2013) offers a very interesting critique of presentism, arguing that it is either trivially true or obviously false.

4 I will take Priorian presentism as the standard presentist theory and incorporate some ideas suggested by Craig Bourne (2006) in the paper –although I will not be herein committed to Ersatz presentism.

5 One important element that will be later addressed is the relation between quantification and the use of past tense sentential operators. Since the problem dealt with herein is related to remote *perception* of past particulars, I will read the quantifiers in an extensional way.

6 In this paper, I will be concerned with the case of non-abstract straight photography.

7 Gareth Evans (1982: 145-51) and David Kaplan (1968: 198-9) are good examples of theories that attribute to photography this *sui generis* status, that combines descriptive and causal referential elements.

referential elements I will use John Zeimbekis' theory of photography coupled with Craig Bourne's causal theory of reference. I will later show how this counterfactual theory is different from Kendall Walton's counterfactual account of transparency –also accepted by Dominic Lopes.

I will start with some metaphysical outlines of the *tenseless* and *tensed* debate, drawing the distinction between eternalism, presentism, the growingblock theory, and maximalism. I will focus on the opposition between theories that accept the existence of past particulars and theories that deny it.

I will explore how Priorian presentism cannot accept past *de re* (singular) propositions about non-presently existing objects. I mention some presentist theories that try to avoid restricting singular propositions to the present –using abstract objects as referents of singular terms or through an Ersatz approach, like the one developed by Craig Bourne.

My next step is to briefly explore theories of photography from Roger Scruton (2008), Kendall Walton (2008a), Dominic Lopes (2003, 2004, 2010, 2016), José Luis Bermúdez (2000), and John Zeimbekis (2010). I will separate those theories into two groups: *de re* theories that accept the idea that through photography we perceive the object itself and *de dicto* theories that deny it. Then, I will connect those theories to the problem faced by presentism, showing that a presentist must limit herself, in the case of objects that no longer presently exist, to a *de dicto* approach of photography.

In the last sections, I will attempt to show how a presentist could account for the causal element of photography and explore a criticism that could be formulated from Kendall Walton's perspective.

Setting the temporal stage from a metaphysical point of view.

Different metaphysical theories of time disagree on what exists and if reality dynamically changes.⁸ To categorize those theories, we can separate between *i*) the ontological problem and *ii*) the dynamic problem.⁹ From the perspective of the dynamic problem, theories can be *tensed* or *tenseless*. *Tensed* theories support the idea that reality changes dynamically and *tenseless* theories deny it. From the perspective of the ontological problem, theories attribute different ontological statuses to past, present, and future.

Eternalism is the chief tenseless theory. In this theory, time is the static order of events, ordered by succession and simultaneity.¹⁰ Nothing comes into existence or out of existence. All events, particulars, and properties sempiternally exist, occupying their positions in time. If an event A is before B, it was, it is, and it will always be before B. In this theory, past, present, and future have no metaphysical significance, and they are usually considered to be relations or properties of the *subjective experience*.¹¹

8 A thorough analyses of the tensed and tenseless debate can be found in William Craig 2000a and 2000b.

9 This distinction is suggested by Kristie Miller (2013).

10 Eternalism could also be formulated as an absolute theory of time. In this case, time would be the static order of *positions*. Bertrand Russell (1901) offers a very good argument in favor of the absolute theory of time. In this perspective, events would be non-primitive entities, resulting from the occurrence of a quality at a position. His theory in 1915 (2009), on the other hand, becomes the classical relational theory of time –offering a construction of instants out of events. Meyer (2013) offers a very good analysis of this construction. Since the distinction between absolute and relational theories is not important for this paper, I will set this distinction aside.

11 One example of an eternalist theory of time that conceives past, present, and future as related to subjective

Tensed theories, on the other hand, come in different varieties, depending on the different ontological status attributed to past, present, and future. Here, I will touch briefly on only three of the main theories. According to presentism, only the present exists and what exists constantly changes. According to the growingblock theory, past and present exist, and, at each instant, a new temporal slice of what exists is added to reality. This theory is also called no-futurism (since it only denies the existence of the future) (Bourne 2006: 13). And in the theory called maximalism (Smith 2003) (or the *moving spotlight view* (Miller 2013)), past, present, and future equally exist, and presentness (as an objective property of reality) passes through each position of the series of events diachronically, constantly changing what has the properties of pastness, presentness, and futurity. This last theory is the one supported by John Ellis McTaggart, but also shown by him to be inconsistent, in his famous paradox from 1908 and 1927.

Since my topic of inquiry does not aim at the dynamic problem (if reality is tensed or tenseless), I will focus on the opposition between presentism and eternalism. The problem that I want to approach (before dealing with photography) is the opposition between a theory that accepts the existence of past particulars and a theory that denies it. In relation to this point, all that will be written here about eternalism could also be written of the growingblock theory or of maximalism (if it turns out consistent after all), since all three accept the existence of the past.

The temporal problem of singular propositions:

According to presentism only the present exists, and time is dynamic. Particular objects come in to existence and out of existence, and they only exist as part of the present. Thus, at each instant the passage of time metaphysically changes the domain of what unrestrictedly (or *simpliciter*) exists. If we accept (as I have accepted in this analysis) two common views –first, that ordinary physical objects are among the particulars that make up the furniture of our reality, and, second, that there are singular propositions about particulars– presentism faces a difficult challenge. The problem faced by presentism is how to account for a singular proposition if the particular object denoted by the singular term no longer exists in the present.¹² If it does not exist in the present, it does not exist *simpliciter*.

One way out of this problem is to accept it and to limit the temporal scope of singular propositions to the present. Arthur Prior outlines this solution in his famous 1962 paper “Change in events and changes in things.”¹³ The initial problem posed by Prior is how can a statement, made in 1962, be *about* Queen Anne, since she died more than 150 years ago. Prior’s solution is to treat *past* and *future* as sentential tense operators (“it was the case that” and “it will be the case that”) attached to present tense propositions, outside the scope of quantifiers. This allows Prior an ontologically

experience can be found in Bertrand Russell’s distinction between “mental time” and “physical time” from 1913 (published in 1984). About Russell’s distinction, see Silva (2015).

12 I will favor talking about “objects” rather than “temporal-slices of objects.” Accepting a four-dimensionalist theory, we could, for example, conceive the object as the mereological sum all its temporal-slices. The reference of a singular term could be the mereological sum or one of its temporal-slices. Since four-dimensionalism is opposed to presentism, I will not take into account this kind of distinction between “objects” and “temporal-slices of objects.” For an account of four-dimensionalism see Sider (2002).

13 Republished in his book from 1968.

non-committed way of talking about past individuals (1962: 13). The ontologically committed formulation would be:

- (1) For some specific X (it was the case that (X is called “Anne,” reigns over England, etc.)).

This formulation would require in 1962 the existence of X for it to be true. Prior favors the formulation:

- (2) It was the case that (for some specific X (X is called “Anne,” reigns over England, etc.))

According to Quentim Smith, “this implies that ‘some one’ [or some specific X] does not now refer to anything (there is no past people for it to refer to), but used to refer to something, to a person who existed at the time the proposition was true” (2003: 360-61).

Smith (2003) appeals to the *de dicto/de re* distinction to further Prior’s proposal.¹⁴ With the tense operator outside the scope of the quantifier, the past tense expression “it was the case that” would be a property of a *dictum* –a proposition (something like “it was true that p” or “p had the property of being true”).¹⁵ When it is used *de re*, it ascribes a property (*pastness*) to a thing (or an event or another property) –for example, that “for some specific X (X has the property of pastness)”. But, since in the presentist ontology, Queen Anne is not among the particulars that exist in 1962 (or any time after her death), there is no thing to which the property of *pastness* could be ascribed. Only a *de dicto* perspective would be open for a Priorian presentist.

In this form of presentism, only present tense propositions can be singular, thus genuine about *res* (things). Statements about past particulars would be *de dicto*; about propositions, formulated in an ontologically non-committed way.

Eternalism, on the other hand, faces no difficulty talking about non-presently existing particulars (past or future ones). Since the domain of what unrestrictedly exists does not change, eternalists can have *de re* propositions about things situated in what we call “past,” “present,” and “future.” But, differently than in the maximalist theory, since eternalism is a tenseless theory, past, present, and future have no metaphysical significance. For eternalists, past, present and future are not properties of past and future individuals, but just indexicals or terms that should be analyzed token-reflexively, using the relations of succession and simultaneity. To say that “the death of Queen Anne is past,” is to say that the event of her death is *before* the utterance of this sentence (or simultaneous, if it is present, of after, if it is future).¹⁶

14 Although William Craig (2003) criticizes Smith’s use of *de dicto/de re* distinction to formulate presentism, I find Smith’s suggestion very useful.

15 In this paper I will not address the classical problem of the relation between presentism and truthmakers. Presentists might be forced to accept a form of anti-realism of the past –that “statements about the past are true whose assertion would be justified in the light of what is now the case” (DUMMETT, 1996: 366-7). Supporting the non-existence of past truthmakers, the presentist would have to abandon bivalence for past statements (although could still accept the law of the excluded middle) and would have to rethink the truth-value link of past, present, and future propositions. Another line of inquiry for a presentist would be to abandon the correspondence theory of truth and support a deflationist theory. Since I am dealing exclusively with the problem of *reference* to past particulars, I will not take a stand in relation to the problem of presentism and truthmakers. For this problem, see Dummett (1996, 2004) and Bourne (2006).

16 William Craig offers a detailed analysis of the eternalist theory of language in 2000a (pp. 3-130).

Particulars outside the realm of what presently exists.

In the version of presentism outlined in the last section, when someone says “For some specific X (X is so and so)” the unrestricted domain of quantification would have as its extension the particular entities that presently exist, at the time of utterance. Only those particulars could be denoted by a genuine singular term. In the next instant, a particular entity could cease to exist, and its term would have afterwards as its meaning only a descriptive content, formulated in an ontologically non-committed way (using quantified propositions, preceded by the past tense operator).¹⁷

One undesirable consequence of this approach is that when a proposition about a particular is thought, the thinking subject, unaware if it still exists, would not know if her thought is singular or general. Part of the requirement for singularity would be played by reality, which suffers metaphysical restrictions from the passage of time.

One way for a presentist to avoid restricting singular propositions to the present is to take as the reference of a singular term not the actual particular (*in flesh and blood*) but an abstract object. Fitch and Nelson (2016) draw a list of options that follow this path. Instead of referring to the actual particular, the singular term in a proposition about a past particular could refer to:

- (1) its *individual essence* (using Plantinga’s concept of proper names);¹⁸
- (2) the object as a *nonconcrete object*;
- (3) a *meinongian* object (that subsists without presently existing).

In those cases, quantification could be conceived *atemporally*, quantifying over the atemporal domain of those abstract entities, or *temporally* if we restrict, for example, individual essences to what is present or has been present (past). Even if a particular object ceases to exist, a proposition could still be *de re*, because the referent of the singular term would be guaranteed by the abstract object.¹⁹

Since this line of thinking (as I will briefly explain later) will not provide a satisfactory answer for the problem of reference that will be formulated herein regarding photography (hence in the case of photography we are dealing with the problem of *perception* of past particulars), I will not explore those theories. Criticism of those theories can be found in Bourne (2006: 44-5; 105-6) and Fitch and Nelson (2016).

Another option to avoid restricting singular propositions to the present is suggested by Ersatz Presentism. According to Craig Bourne’s version (2006), Ersatz Presentism is the thesis that only one time has a concrete realization. All other times are maximally consistent sets of propositions that give a complete description of what is true at that time. Those times are related to the present by the “earlier than” relation (that represents the earlier than relation of spatial-temporal objects). Metrical and topological features of time are represented in the structure of abstract objects (the order of maximally consistent sets of propositions).

17 In this section I will explore some non-descriptive approaches to the temporal problem of reference. Latter I will explore Craig Bourne’s suggestion of a causal theory of reference that could be accepted by a presentist.

18 Plantinga (1974: 71–81; 137–44; 149–63), analyzed by Bourne (2006: 44) and Fitch; Nelson (2016).

19 Another option would be to follow Nino Cocchiarella (2007: ch.2) and quantify atemporally over the domain of *being* and to use a first order predicate “E!” to express that something that has being can have (or not have) temporally the property of existence in the present “E!x.” Meyer explore Cocchiarella’s suggestion in 2013 (pp. 4-5).

Bourne argues that a presentist can have past *de re* propositions if the object we are talking about still exists in the present (2006: 59-60). We can say, for example, that the *presently existing* Queen Elizabeth II *worked* during the war.²⁰ Craig Bourne's proposal for this scenario could be dubbed as:

- For some specific X (X is called "Elizabeth II," reigns over England (it was the case that (X works during the war)

A point stressed by Bourne is that the expression "it was the case that" is not a property of a property (like suggested by Smith (2003) –that would require some form of metaphysical realism of the past– the property would have to exist to have the property of pastness) but "remains as a sentential operator operating on an open sentence [X works during the war]" (2006: 59). What is required, according to Bourne, is that the presently existing particular must be appropriately connected to the X that worked during the war (and he will express this connection in causal terms –formulated counterfactually (I will explore this suggestion later)).

But this form of *past tense de re (singular) proposition* has the limitation that the object we are talking about must exist *in the present* for us to be able to talk *de re* about it. This solution will not help us in cases in which the object is not part of what actually presently exists. For those cases, the presentist will have to stick to the *de dicto* formulation.

Theories of photography.

It is important to notice that photography is a *sui generis* category that combines two elements that can be found in opposing theories of reference. Photographs are causally connected to the photographed objects. Photographs also represent visually the objects.

If we prioritize the causal element, photography can be understood along the lines of a causal theory of reference. There is a causal route that connects the photograph to its referent (similarly to a name in Kripke's (1980) proposal of a causal theory of reference). The denoted object is determined as the particular entity that was in front of the camera at the time the picture was taken. In this case, we assume that photography can play the logical role of a direct referential term (a demonstrative) that points to its referent through the causal route.

In the second perspective, the reference of the picture is thought to be determined by the pictorial content that describes visually the denoted object. In this case, photography is conceived along the lines of a descriptive theory of reference.

As expressed by Dominic Lopes (2004: 92-106), neither a purely descriptive nor a purely causal approach offers by itself a good theory of photography. A photograph with a back speck as content is not going to be accepted as a picture of John, even if John is the cause of the back speck. On the other hand, photographs are not used satisfactorily.²¹ We do not take as the referent of a photo whatever satisfies its descriptive pictorial content. If that was the case, a photograph of John would also be a photograph of his identical twin brother Peter. A theory of photography must combine the causal and the descriptive elements and avoid those two extreme cases.

20 Throughout the paper, I use Prior's non-formal way of writing quantifiers. Thus, in this case, I will adapt Bourne's example.

21 An exemption can perhaps be found, for example, in contexts in which we use a photograph to determine the identity of the culprit of a crime –whose image has been caught by some CCTV.

The combination of the causal and the descriptive elements affords different levels of commitments. Those different levels, by their turn, will result in different concepts of the relation between photography and the world. In this paper, I focus on only one aspect of those differences: *i*) theories that accept that through photography we *perceive the object itself* and *ii*) theories that accept that photography gives us only *representations* of the objects (even though the representation is causally connected to its referent).

We can take as examples of the first group the theories developed by Roger Scruton (2008), Kendall Walton (2008a), and Dominic Lopes (2003, 2004, 2010, 2016). I will assume here that those authors that support the thesis that we see the object *itself* through a photography are not using just a metaphor but expressing a genuine philosophical position. Nevertheless, it is important to notice that it does not mean that for them there are no differences between seeing the object directly, without the mediation of photographs, and seeing it mediated by a photograph. Seeing an object through a photograph is an *indirect* form of seeing. Although indirect, they conceive this indirect route as a way of perceiving the object itself.

Scruton favors the causal over the intentional relation that photograph has with the denoted object (2008: 140). As a result, he conceives photography in its *ideal form* as an indexical term, that could point non-descriptively to its reference. In his own words: “The camera, then, is being used not to represent something but to point to it” (2008: 151). Although his *ideal* photograph would fall along the lines of a purely causal approach, the *actual* photographs fall short of this ideal and combine causal and intentional elements. Nevertheless, even in the case of actual photographs, according to Scruton: “looking at a photograph is a substitute for looking at the thing itself” (2008: 149).

The *de re* aspect of Scruton’s theory is well exemplified in his paper “Photography and Representation” (2008): “if a photograph is a photograph of a man, then there is some particular man of whom it is a photograph.”

As it will be later explored in this paper, Kendall Walton’s theory affords different readings. I will try to show that, from the point of view of the metaphysics of time (and the temporal *de re/de dicto* debate), those different readings are unstable. But, at face value, Kendall Walton’s position can be easily accommodated into the group that accepts that through photography we perceive the object *itself*. According to him: “With the assistance of the camera, we can see not only around corners and what is distant or small; we can also see into the past.” (2008a: 22). He even warns his readers “against watering down” his idea and expresses it in stronger terms:

I am not saying that the person looking at the dusty photographs has the impression of seeing his ancestors (...) Nor is my point that what we see –photographs– are *duplicates* or *doubles* or *reproductions* of objects, or *substitutes* or *surrogates* for them. My claim is that we *see*, quite literally, our dead relatives themselves when we look at photographs of them (2008a: 22).

The reason photographs are *transparent* (allowing perception of the object itself) is that, according to him, they are counterfactually dependent on the photographed scene independently of its maker’s beliefs – whereas handmade images would be dependent. This belief-independent counterfactual dependence is the causal connectedness required for perceiving the object itself: “I would subscribe to some variety of causal theory: to see something is to have visual experiences which are caused, in a certain

manner, by what is seen” (2008a: 34).

Dominic Lopes accepts Walton’s transparency thesis and extends it to also encompass handmade images.²² Regarding photography, due to this acceptance, according to Lopes: “When we look at photographs we literally see the objects that they are of” (2003: 447).²³ His theory develops Gareth Evans’ hybrid theory of linguistic reference and takes pictures as part of information systems. According to him, “a picture represents an object only if it conveys information from it on the basis of which it can be identified” (Lopes 2004: 107). The identification of what a picture represents exploits our dynamic sub-personal ability of recognition. We can recognize people after many years unseeing and objects seen in different and strange angles. According to Lopes’ theory, it is this perceptual ability that is at play when we think of an object pictorially represented not only as “whatever was the source of this information” but we also identify it. We can recognize in pictures “features, individual objects, and kinds of objects” (2004: 137), because the pictures’ design presents us “recognizable aspects of things” (2004: 145).

According to Lopes’ theory, in a well-grounded system, when we recognize an individual in a photograph, we would have a *discriminating thought* of that object (2004: 140). We would be able to distinguish it in thought from all other objects, thinking about it as *that* object seen through the picture. This would be a form of demonstrative remote acquaintance with the object *itself*.²⁴

José Luis Bermúdez (2000) and John Zeimbekis (2010) are two authors who deny this thesis and support the idea that photography gives us only *representations* of objects.

According to Bermúdez, cases of demonstrative identification using photographs would not be of genuine demonstrative reference (in which the object itself is demonstratively selected) but rather cases of elliptical definite descriptions. “Utterances like ‘That is my uncle’ made while pointing to a photograph of my uncle should be parsed along the lines of ‘The man [represented] in that photograph is my uncle’” (2000: 371).²⁵ Thus, using photographs in demonstrative contexts, we are not pointing to the object itself, but to a *representation* of that object.

22 Dominic Lopes challenges Walton’s idea that handmade images are not transparent (2004). Lopes argues that beliefs about an object are not required for an artist to make a handmade picture of that object. To make a handmade picture “you are required only to make marks that are recognizably of the object whose appearance is guiding your drawing movements” (2004: 185). And the artist does not need to have concepts of all design properties that she uses in the picture design. (Support for Lopes’ position can be found in cases of “apperceptive agnosia,” discussed by John Campbell, in which patients can copy complex figures without any idea of what they are drawing (2002: 72)). Thus, against Walton, Lopes supports that handmade pictures are also counterfactually dependent of the depicted scene and belief-independent. In sum, handmade pictures are also transparent, according to Walton’s transparent thesis. I agree with Lopes’ precise criticism. But I think that the success of his argument against Walton can be used for a different purpose. Instead of concluding that all images can be transparent, we can use his argument as a *reductio ad absurdum* of Walton’s theory. Transparency, in Walton’s formulation, is an overly broad concept, and could be set aside. A very interesting notion of transparency (different from Walton’s) is the structural transparency suggested by John Kulvicki (2006).

23 One important element of Lopes’ theory (2003, 2016) is that, although he accepts Walton’s transparency thesis, he offers a very detailed account of the aesthetic value of photography. A common criticism of the transparency thesis is that it sifts the aesthetic value from the photograph to the photographed object. An aesthetically interesting photograph would simply be cognitive access to an aesthetically interesting object. Lopes’ transparent theory avoids this kind of criticism.

24 A detailed account of Lopes’ idea that pictures *perceptually* ground demonstrative reference to depicted objects can be found in Lopes (2010). An analysis of Lopes’ theory as a form of remote acquaintance that supports *de re* thought about the recognized object can be found in Zeimbekis (2010).

25 Here I am following Dominic Lopes’ interpretation of Bermúdez (2010: 53).

John Zeimbekis (2010) uses Jane Heal's notion of "indexical predication" (1997) and also shifts (similarly to Bermúdez) the logical role of photography from the referential part to the attributive part of the thought caused by the perception of photographs. According to him, "the contents of picture perceptions do not themselves provide the kind of numerical and contextual information required for singular thought" (2010: 11). When facing a photograph of perceptually indiscernible objects (of John or of his identical twin brother Peter, for example), we cannot know, *limited to the pictorial content*, which object we have in mind. Thus, when pointing to a photograph and saying "this is so and so," since the pictorial content cannot guarantee the numerical identity of the particular, the indexical cannot be used to pick out its referent. The result is that "any thought I formulate about [the object] on the basis of my perceptual contents will have the cognitive role of a *de dicto* thought, albeit one with highly determinate descriptive content" (2010: 14).²⁶ Zeimbekis suggests that, in cases of demonstrative identifications using photographs, the indexical points to phenomenal properties *exemplified* by the photograph (2010: 17-8). Those phenomenal properties are *attributed* to the referent.

But Zeimbekis's position should not be understood as purely descriptive. He accepts the importance of the causal connection between a photograph and its referent. But the causal history of a photograph ties the photograph as *object* to the photographed *object*. This connection anchors the reference of the representational content of the photograph to one specific object. Nevertheless, the pictorial content would remain underdetermined and would only play an attributive part in the thought caused by the perception of the photograph –in a *de dicto* way.

Presentism and photography.

As seen in the last section, there are at least four distinct philosophical approaches to photography (the *de re/de dicto* distinction will be used herein to mark the acceptance or denial of the idea that through photography we perceive the object *itself*)²⁷:

- (1) A purely causal *de re* approach (e.g., Scruton's *ideal* photograph);
- (2) A causal/representational *de re* approach (e.g., Scruton's actual photographs and Walton's theory at face value –also accepted by Lopes);
- (3) A causal/representational *de dicto* approach (e.g., Zeimbekis' attributive by exemplification theory);
- (4) A purely descriptive *de dicto* approach.

Setting (1) and (4) aside for the reasons expressed in the last section, I will focus on (2) and (3). The question to be asked is: to which of those theories could a Priorian presentist subscribe?

26 In this passage, Zeimbekis is dealing with the case of television. But I think that regarding this point this idea could also be attributed to photography.

27 Similar distinction can be found in relation to theories of episodic memories. Bertrand Russell supports a *direct realist* approach of memory up to 1912 –in relation to remote and recent memory. According to him, "the essence of memory is not constituted by the image, but by having immediately before the mind an object which is recognized as past" (1998: 66). From 1913 to 1918, he restricts this idea of memory as acquaintance with the past to recent memory and accepts that remote memory is an *image* of something past. In 1918, he gives up the idea of acquaintance and, in 1921, develops a representational theory of memory, supporting the idea that memory is a *present image* accompanied by the feeling of pastness (2005: 131). About Russell's theory of memory see Faria (2010) and Silva (2015).

I will assume here that perception is object dependent –that an object must exist in order for someone to be able to perceive it (in the same way as in Bertrand Russell’s theory of acquaintance (1911)).²⁸ I will also assume here that we are dealing with cases of photographs in which the photographed object no longer exists in the present –as in Walton’s passage about seeing dead relatives.

The problem faced by the presentist is that, according to this metaphysical theory, there are only presently existing particulars. Particulars come in to existence and out of existence. Thus, for the same reasons that for a Priorian presentist there are no past *de re* (singular) propositions, there cannot be *de re* perception of past particulars. In the case of past objects, there would be nothing to be acquainted with or to refer to.

Kendall Walton touches on the problem of quantification in a non-temporal way. The temporal version of this problem is the one that haunts presentism. Walton’s idea is that we *literally* see our dead relatives when we look at photographs of them, but we only *fictionally* see unicorns in a Unicorn Tapestry. In the case of a Unicorn Tapestry, in Walton’s theory, the image serves as a prop in a game of make-believe, that is fostered by “a single experience that is both perceptual and imaginative” (Walton 2008b: 138-9). As part of a game of make-believe, the perception of the *unicorn* in the tapestry is only *fictional*. The reason for this restriction is that, according to him: “there are no unicorns; so they aren’t really [literally] seeing any” (2008a: 25). Walton accepts that photographs can also be used as props in games of make-believe. Looking at the famous fake photograph of the Loch Ness monster, we can *fictionally* see the monster (2008a: 25). Nevertheless, what we *literally* see, according to him, is the model of the monster used to make the photograph. And the reason for this is that the Loch Ness monster does not really exist. In other words, Loch Ness monsters and unicorns are not part of the unrestricted domain of quantification. But, hence, for the presentist, a particular ceases to exist when it no longer is present, using Walton’s words (contrary to his thought), we could say that (in relation to a dead relative) “there are no [past particulars]; so they aren’t really seeing any.” A presentist would only be left with the option of saying that she *fictionally* sees dead relatives in a photograph – restricting herself to the use of the photograph as a prop in a game of make-believe.

Most *de re* theories of photography approximate it to a demonstrative, that points to the object. According to Scruton, photography points to an object in such a way that “a gesturing finger would have served just as well” (2008: 151). The idea that photography plays a demonstrative role is also present in Dominic Lopes and Roland Barthes (1982). Barthes, for example, says that the essence of photography is “That-has-been” (1982: 76). Demonstratives like *this* and *that* enjoy especial status regarding the existence of its referent. For Bertrand Russell, “this exists” and “this does not exist” are senseless. Existence can only be attached to descriptions (Russell 1905). G. E. Moore (1936) develops a less restricted theory and accepts that those sentences could have meaning, but “this exists” would always be true and “this does not exist” always false. This is due to the fact that the object has to exist for the demonstrative to pick it out. Thus, photography as a form of demonstrative would also have to be object-dependent.

But it is important to notice that we are dealing with the relation between a

28 Later I will explore a possible reading of Walton’s theory in which existence would not be a requirement for an object to be indirectly perceived through photographs.

photograph and its referent *not* at the time that the picture was taken but at a future time, in which a photograph is perceived, and the object no longer exists. Thus, it is not enough to say that the object existed at the time that the picture was taken, for someone then to be able to have a *de re* perception of it through a photograph in the future. Presentists would accept that the object existed at the time that the picture was taken, but formulate it a *de dicto* way. In a presentist ontology, at the time of the perception of the photograph, there would be no past particular for us to be acquainted with or to perceive.

As already seen, presentism could avoid restricting singular propositions to the present taking as the referent of a singular term not the actual particular (*in flesh and blood*), but an abstract object. Nonetheless, since in the case of photography we are supposedly dealing with *perception* of past particulars, resorting to *individual essences*, *nonconcrete* objects, or *meinongian* objects seems not to be a viable solution. To be able to see someone's individual essence after her death would be much more a case of ghostly appearance than perception (and the same for *nonconcrete* or *meinongian* objects).

A *de re* theory of photography would require some form of metaphysical commitment to past particulars (eternalism, the growingblock theory, or maximalism). In the case of the causal/representational *de re* approach, without the metaphysical commitment to past particulars, there would be nothing at the end of the causal route for the perceiver to be connected with. In terms of information systems, we could say that, for a presentist, the source of the information does not exist anymore. Therefore, we would not be in a position to think demonstratively about the source as *that* object—since there is no object for us to demonstratively single out. In sum, it would be necessary the existence of past objects in the unrestricted domain of quantification for someone to be able to indirectly *see* it in the future (in other words, it must exist in a temporal position that is before the position in which the photograph is perceived).

But if that is case, from a temporal perspective, what does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives?

Zeimbekis' (2010) proposal could be easily accommodated to presentism. According to Zeimbekis' theory, photographs exemplify phenomenal properties attributed to objects. The presentist could use the Priorian approach connected to Zeimbekis' shift of logical role of photography from the referential part to the attributive part. When someone says, pointing to a photograph:

(1) "*this* is so and so";

the logical form of this proposition would be

(2) "For some specific photograph, *it was the case that* [for some specific X (X has similar phenomenal property to *this* presently existing phenomenal property exemplified by the photograph)]"²⁹

I am supposing that the photograph is a presently existing object. But the formulation would still be *de dicto* in relation to the depicted object. In this formulation, the indexical would not be pointing to the object itself (since it does not exist *simpliciter*) but to phenomenal properties exemplified in the present by the photograph, attributed in an ontologically non-committed way to the object (using Prior's past tense operator). Thus, X does not need to be an existing particular of the unrestricted domain at the time

29 A complete version, that accommodates a presentist causal theory of reference, will be suggested subsequently.

of the perception of the photograph. We are not acquainted to the object itself, only to presently existing phenomenal properties attributed to it. According to Zeimbekis, in this case, we are acquainted “with properties as opposed to particulars” (2010: 19).

This account (that combines Prior and Zeimbekis) can explain how the pictorial content of a photograph can be used to represent the past in an ontologically non-committed way. But photographs are also *causally* connected to the photographed objects (not only intentionally). Zeimbekis accepts that the causal connection of a photograph as an *object* to the photographed *object* is what anchors the reference of the representational contents of photographs (2010: 11). Could the presentist account for the causal element of photography and not be forced to a purely descriptive theory of photography (and, thus, limiting herself to a weak theory)?

The problem of the causal connectedness.

At first sight, the answer to the question should be negative. Le Poidevin (1991) holds the idea that a presentist could not accept a causal theory of reference. According to him:

This theory [the causal theory of names] is simply not open to the temporal solipsist [presentist], for he denies the reality of the past states of affairs and/or individuals with which the present event –a token utterance of ‘x’– is supposed to be connected. The causal relation thus lacks a relatum (1991: 40).

Since a presentist cannot accept the existence of past events or objects to play the role of *relata* of causal relations, she would not be able to account for the causal element of photography. There are no past individuals to which a photograph would be causally connected.

Craig Bourne (2006: 103-8) argues that Le Poidevin’s criticism presupposes a concept of causality as *transtemporal genuine relation*. As a genuine relation between A and B, causality would require the coexistence of A and B. Limiting ourselves to cases of diachronic causality, the problem faced by presentism is that when the cause A is present, the effect B does not yet exist. And when the effect B is present, the cause A no longer exists. The relation would always lack a relatum. Presentists could not support a causal theory of reference if causality were a transtemporal genuine relation.

Nonetheless, according to Bourne, a counterfactual theory of causality could be accepted by a presentist.³⁰ A counterfactual theory, like the one suggested by Lewis (1973), would not conceive causality as a genuine relation (that presupposes coexistence of *relata*), but as the idea that the *nonoccurrence* of A would imply the *nonoccurrence* of B. In other words: “if A were not the case, then B would not be the case.” Since it is formulated as a relation between the *nonoccurrence* of the cause and the *nonoccurrence* of the effect, there would be no ontological commitment to past individuals (or events or properties).

To be adequate for a presentist, this perspective would also need to jettison the “Millian” theory of names that, according to Bourne, comes normally attached to the causal theory –that “the meaning of a name is its denotation, the thing it refers to, and nothing else” (2006: 104). For a presentist, there is nothing in the past that could be the

30 Bourne offers other casual theories that could be supported by a presentist (2006: 109-35). Nevertheless, I will focus on the counterfactual theory since it provides us an important connection with Kendall Walton’s theory.

meaning of a term. Nevertheless, the use of the term could be conceived, according to Bourne, as counterfactually dependent of events and particulars that no longer exist.

Bourne writes his presentist counterfactual causal theory of reference along the following lines –using Socrates’ christening as starting point. He uses X as a variable ranging over people, Y over producers of the name, and Z over names:

- It was the case that (For some specific X , for some specific Y , and for some specific Z ($X = \text{Socrates}$ and refers to (Y, X, Z))

According to Bourne, “in English it says: someone referred to Socrates using some name” (2006: 105).³¹

His next step is to express the causal element of his theory in the following terms (using the same variables):

- It was the case that [causally connected in an appropriate way (For some specific Y and for some specific Z (produces (Y, Z)), It was the case that (For some specific X and for some specific Y (causally connected in an appropriate way (X, Y)))]³²

In English it says: it was the case that, causally connected in an appropriate way, someone produced a name, and it was the case that, causally connected in an appropriate way, someone named someone.

In this formulation the coexistence of the producer of the name and the christened person is not required (the baptism could have happened after her death). The important element is that, since the causal connection is conceived by Bourne in counterfactual terms and it was used a *de dicto* formulation, a presentist could subscribe to this theory.

In relation to photography, the abandonment of the Millian aspect of the causal theory would mean the abandonment of the *de re* element. In the same way that a presentist (in Bourne’s version) must abandon the idea that the meaning of a term is an object that exists in the past, she also must abandon the idea that what is perceived through a photograph is an object that exists in the past. *There is nothing in the past to be perceived or referred to.* Nevertheless, a presentist could accept (similarly to Bourne’s causal theory of reference) that the photograph is counterfactually dependent on a particular (part of an event) that *no longer exists*. To say that a photography is causally connected to its reference, in terms that the presentist could accept, means that *it was the case that* a certain object existed and if that object were visually different, then, its photograph would be visually different.³³

To further this suggestion, we could combine two ideas from Craig Bourne: *i*) his counterfactual version of the causal theory of reference –also excluding the Millian aspect of the theory– and *ii*) his concept of a *de re* past tense proposition for presently existing objects. We could formulate a presentist causal theory of photography in the

31 As mentioned before, I will use throughout the paper Prior’s non-formal way of writing quantifiers. Bourne writes: “ $P(\exists x)(\exists y)(\exists z)$ ($x = \text{Socrates} \ \& \ \text{refers to}(y, x, z)$), where x ranges over people, y over producers of the name, z over names” (2006: 105).

32 Bourne writes: “ P [causally connected in an appropriate way ($(\exists y)(\exists z)$ (produces (y, z)), $P(\exists x)(\exists y)$ (causally connected in an appropriate way (x, y)))]” (2006: 107).

33 We must take into account the limitations and the sensitivity of the photographic equipment used. Black and white films are not sensitive to hue, but only to lightness. Thus, a black and white photograph would not be counterfactually dependent of the objects color.

following way –where X ranges over people, Y over producers of photography, and Z over photographs:

- It was the case that (For some specific X, for some specific Y, and for some specific Z (produces (Y, X, Z)))³⁴

In English it says: it was the case that someone produces a photograph of someone. The causal element could be expressed as follows (using the same variables):

- For some specific Z [It was the case that (causally connected in an appropriate way (For some specific Y and for some specific X (produces (Y, X, Z))))]

In English: for some presently existing photograph, it was the case that (causally connected in an appropriate way) someone produces the photograph of someone.

Bourne's *de re* past tense proposition for presently existing objects was used here to express the idea that the photograph is a *presently existing object* that is counterfactually dependent in an ontologically non-committed way to an event that no longer exists –of someone taking a photograph of someone.³⁵

The main difference between this account of a presentist concept of photography and a *de re* formulation that accepts causality in counterfactual terms would be the scope of quantifiers. In order to be able to see the photographed object *itself*, the particular entity would have to exist as part of the unrestricted domain of quantification:

- For some specific X, for some specific Y, and for some specific Z [causally connected in an appropriate way (It was the case that (produces (Y, X, Z)))]

In this *de re* formulation, pastness could be conceived *not* as a sentential operator but as a property of the relation –the *property* of producing a photograph of someone by someone has the property of *pastness*. But this would presuppose that this property exists in the past (also committing oneself to this form of metaphysical realism of the past).

On the other hand, if we treat pastness not as a property of a property but as a sentential operator operating on an open sentence (“produces (Y, X, Z)”) a presentist could accept this *de re* formulation for *presently existing objects* (similarly to Bourne's *de re* past singular proposition). Supposing that the photographed person is still alive, a presentist could support the idea that for some specific photograph, for some specific photographer, and for some specific someone *that presently exists*, causally connected in an appropriate way, it was the case that a photographer produces a photograph of someone. Therefore, a presentist, in this case, could accept that through photography she *sees* that someone. Nevertheless, this option would not be open for the case that we are analyzing –when the object no longer exists in the present (the case of dead relatives). Only a *de dicto* formulation would be available for the presentist.

As seen before, Kendall Walton's causal theory is formulated in counterfactual terms. According to him: “if the scene had been different (...) the pictures would have

34 Using Bourne's notation: $P(\exists x)(\exists y)(\exists z)$ (produces (y, x, z)).

35 A further development of this idea could be the use of John Kulvicki's distinction between *bare bones* and *flashed out* content (2006: 159-92) to argue that the bare bones of a photograph are counterfactually dependent on something that no longer exists. The flashed out content, on its turn, would be the underdetermined pictorial content that could be shifted to the attributive part of the thought caused by the perception of the photograph, in Zeimbekis' interpretation.

been different (and so would our visual experiences when we look at them)” (2008a: 37). His position would depart from a formulation that a presentist could accept, in the case of dead relatives, if we take at face value his idea that we can see past objects *themselves* in photographs. It would be a counterfactual theory about past particulars, but formulated in a *de re* way (in Bourne’s terms: he would preserve the Millian element of the causal theory).

Walton’s starry night and the problem of having a cake and wanting to eat it too.

As mentioned before, Kendall Walton’s theory affords different readings. One reading is the *de re* approach previously explored. In his famous paper “Transparent Pictures,” Walton uses an example that is a common analogy for the relation between photography and the past. This analogy seems to allow a different reading of his theory. In the same way that we speak of seeing the past through photographs, according to him: “We also find ourselves speaking of observing through a telescope the explosion of a star which occurred millions of years ago” (2008a: 23).

This analogy seems to make it possible to support the idea that we can *see* a past object *itself*, although it ceased to exist millions of years ago. This analogy would open the door for a *de re* theory of photography that averts the metaphysical commitment to past particulars. It seems possible to see things even though they do not presently exist. If that was the case, presentists could support Walton’s theory. I think the analogy is a dangerous one, and that the position expressed in this paragraph is untenable.

The first thing to notice is that in the case of seeing a star that exploded millions of years ago there are two spacetime frames of reference: the frame of reference near the star and the perceiver’s frame of reference (separated by millions of lightyears). As Kristie Miller points out (in relation to what the special theory of relativity taught us): “talk of existence and co-existence ought to be frame-relativized” (2013: 354). Setting aside the matter if presentism is compatible to our current best science (dealt with by Miller –this problem is beyond the scope of this paper), what is important for our purpose is to translate her idea into quantificational terms. That talk that existence and co-existence ought to be frame-relativized means that we must choose in which frame of reference we are going to quantify.

We cannot quantify simultaneously over the two spacetime frames of reference. This would mean a form of quantification from *nowhere* (existence not frame-relativized). If we quantify from nowhere we will end up ditching the principle of non-contradiction –supporting the idea that the object *does not exist* (quantifying over the frame of reference near the star– after its explosion), but *it exists* (quantifying over a frame of reference in which the light of the object is perceivable).

In relation to the perception of the star that exploded millions of years ago, there would be only two possible scenarios:

- (1) Or the star is conceived as something that exists (quantifying over the perceiver domain) and I am seeing it;
- (2) Or it no longer exists (quantifying over the frame of reference near the star –after its explosion) and I can only see (in the perceiver’s frame of reference) the effects (a *residue*) caused by the object, but not the object itself (since it does not exist *simpliciter*).

Having the cake and wanting to eat it too would be to say that the object no longer exists, but, since I can see the effects caused by the object, I see the object

itself. Using Zeimbekis' words (from a different context), if I accept that the object *no longer exists* (quantifying over the frame of reference near the star –after its explosion), “any thought I formulate about [it] on the basis of my perceptual contents will have the cognitive role of a *de dicto* thought, albeit one with highly determinate descriptive content” (2010: 14).

There is a footnote in which Walton mentions that “[s]ome find the notion of seeing the past too much to swallow and dismiss talk of seeing long-concluded events through telescopes as deviant or somehow to be explained away” (2008a: 23). This suggestion that uses Kristie Mille's idea is a means to explain it away in terms that a presentist could accept.

But in the same footnote Walton grants even more to his interlocutor: “For any who do, however, or for any who reject the possibility of seeing the past, there is another way out. Suppose we agree that what I call ‘seeing-through-photographs’ is not a mode of *perception*. We can always find a different term” (2008a: 23). He does not suggest any term, but argues that, even if we abandon “seeing-through-photographs” as a mode of perception, photographs would still be different from handmade images: “one's access to past events via photographs of them differs in the same way from one's access to them via paintings” (2008a: 23). In other words, photographs would still have different statuses regarding transparency compared to handmade images.³⁶

What is not clear in this passage is if Walton here admits the possibility of abandoning the *de re* aspect of his theory, since he allowed the possibility of accepting photography not as a mode of perception. If that was the case, a presentist could embrace Walton's counterfactual theory, formulate it in a *de dicto* way, and still be true to Walton's idea. But this would also mean that when he says that we can see the object *itself* through a photograph this is just *façon de parler* (a metaphor) and not a substantial philosophical thesis. And this does not seem to be what Walton has in mind when he warns his readers against watering down his ideas.

Conclusion.

In sum, if we accept that there are only presently existing particulars and that the passage of time dynamically changes the unrestricted domain of quantification, there cannot be past *de re* (singular) propositions about objects that no longer exist. When talking about past objects, presentists would have to use a *de dicto* formulation, in an ontologically non-committed way (using, for example, Prior's past tense operator).

In the case of photography, for the same reasons that for a Priorian presentist there are no past *de re* (singular) propositions, there cannot be *de re* perception of past particulars through photographs. A presentist could only say that she *fictionally* sees her dead relative in a photograph, because “there are no [past particulars]; so they aren't really seeing any.”

A presentist concept of photography can be outlined following Zeimbekis' idea that a photograph exemplifies phenomenal properties attributed to an object. This approach shifts the logical role of photography from the referential part to the attributive part of the thought caused by the perception of photographs. The presentist could formulate Zeimbekis' idea in an ontologically non-committed conceiving “pastness”

36 This idea, as seen in a previous footnote, is challenged by Dominic Lopes.

as a sentential operator.

Nevertheless, as mentioned before, photography is a *sui generis* category that combines descriptive and causal referential elements. Even if the resulting pictorial content is a very accurate visual description of the referent, it is still underdetermined and could also be satisfied by visually indiscernible objects. What anchors the photograph to a particular is its causal history.

If we conceive causality as a genuine relation that requires that coexistence of the *relata*, a causal theory would be beyond the presentist grasp. However, we can follow Bourne's presentist causal theory and conceive photography's causal element in counterfactual terms. But we would need to abandon the Millian theory of names that comes normally attached to the causal theory. In the same way that a presentist must abandon the idea that the meaning of a term is an object that exists in the past, she also must abandon the idea that what is perceived through a photograph is an object that exists in the past.³⁷ In a presentist perspective, to say that a photograph is causally connected to its reference means that: for some presently existing photograph, it was the case that (causally connected in an appropriate way) someone produces that photograph of someone. The photography would be counterfactually dependent on a particular (part of the photographed event) that no longer exist.

The main difference between this approach and a *de re* formulation that accepts causality in counterfactual terms (like Walton's and Lopes') would be the scope of the quantifiers. The past particular would have to exist as part of the unrestricted domain of quantification (outside the scope of the past tense operator) for us to be able to *see* it or to demonstratively identify it –we cannot demonstratively identify something that does not exist.

Nevertheless, the idea that a *de re* theory of photography would require some metaphysical commitment to past particulars seems to be easily dismissed with an analogy: we can presently see stars that exploded millions of years ago. Thus, it seems possible to support the idea that we can see past objects themselves, although they no longer exist. But, if we follow Kristie Miller's idea that talk of existence ought to be frame-relativized, we must choose in which frame of reference we are going to quantify. We cannot quantify from *nowhere* and end up having the cake and wanting to eat it too – or it does exist, and I am seeing it, or it does not exist, and I am not seeing the object itself.

In metaphorical terms, for a presentist, photography would *not* be a window to the past through which we can see the past objects themselves. Photography would be a residue in the present that is counterfactually dependent on something that no longer exists. Thus, looking at a portrait of a past relative, the presentist would see presently existing phenomenal properties, counterfactually dependent on someone that does not belong anymore to the realm of existence.³⁸

37 Using Lopes' theory, we could say that a presentist, in this case, must abandon the idea that the recognized object is something that exists in the past and that she can demonstratively single *that* object out.

38 For the readers that may wonder whether the metaphysical analyses presented here can have implications for the practice of photography as a creative and artistic medium, I suggest visiting the website www.ghisoni.com.br. In this website you will find the works that I develop as a photographer in the Research Laboratory of Philosophy of Photography at the Federal University of Goiás, in Brazil. Most of those works are motivated by metaphysical and temporal concerns. The aim of this Research Laboratory is to develop an analytical approach to the philosophy of photography and to aid artists to explore their visual works in relation to philosophy.

Bibliography

- Barthes, R. 1982. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang: New York.
- Bermúdez, J. 2000. "Naturalized Sense Data". *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 61, No. 2 Sep.,: 353-74.
- Bourne, C. 2006. *A Future for Presentism*. Clarendon Press: Oxford.
- Campbell, J. 2002. *Reference and Consciousness*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Cocchiarella, N., 2007. *Formal Ontology and Conceptual Realism*, Series: Synthese Library, Vol. 339, Dordrecht.
- Craig, W. 2000a. *The Tensed Theory of Time: A Critical Examination*. Springer: Netherlands.
- _____, 2000b. *The Tenseless Theory of Time: A Critical Examination*. Springer: Netherlands.
- _____, 2003. "In Defense of Presentism". Pp. 391-408, In: Aleksandar Jokic and Quentin Smith (eds.). *Time, Tense, and Reference*. MIT Press: Cambridge, MA.
- Dummett, M. 1996. "The reality of the past". Pp. 358-74, In: Dummett, M. *Truth and other Enigmas*, Harvard University Press: Cambridge, MA.
- _____, 2004. *Truth and the Past*. Columbia University Press: New York.
- Evans, G. 1982. *The varieties of reference*. McDowell, J. (ed.). Clarendon Press: Oxford, UK.
- FARIA, P. 2010. "Memory as acquaintance with the past". *Kriterion, Belo Horizonte*, No. 121, Jun.:149-72.
- Fitch, G.; Nelson, M. "Singular Propositions". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 edn.), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/propositions-singular/>>.
- Goodman, H. N. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd ed. Hackett Publishing Co.: Indianapolis.
- Heal, J. 1997. "Indexical Predicates and Their Uses". *Mind* Vol. 106,: 619–40.
- Kaplan, D. 1997. "Quantifying In," *Synthese*, Vol. 19, No. 1/2 Dec.,: 178-214.
- Kripke, S. 1980. *Naming and Necessity*. Blackwell: Oxford.
- Kulvicki, J. 2006. *On Images: Their Structure and Content*. Clarendon Press: Oxford.
- McTaggart, J. 1908. "The Unreality of Time". *Mind: A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* Vol. 17,: 456-73.
- _____, 1927. *The Nature of Existence*. Volume II. Cambridge University Press: Cambridge.
- Meyer, U. 2013. *The Nature of Time*. Oxford University Press: Oxford.
- Miller, K. 2013. "Presentism, Eternalism, and the Growing Block". Pp 345-64, In: Heather Dyke and Adrian Bardon (eds.), *A Companion to the Philosophy of Time*. Wiley-Blackwell: Oxford.
- Moore, G. E. 1936. "Is Existence a Predicate?" *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* Vol. 15, What can Philosophy Determine?,: 154-88.
- Le Poidevin, R. 1991. *Change, Cause and Contradiction*. MacMillan: Basingstoke.
- Lewis, D. 1973. "Causation." *Journal of Philosophy* Vol. 70.: 556–67.
- Lopes, D. 2003. "The Aesthetics of Photographic Transparency". *Mind, New Series*, Vol. 112, No. 447 Jul.: 433-48.
- _____, 2004. *Understanding Pictures*. Oxford University Press: Oxford.
- _____, 2010. "Picture This: Image-Based Demonstratives". P. 52-80, In: Catharine

- Abell and Katerina Bantinaki (eds.), *Philosophical Perspectives on Depiction*. Oxford: Oxford University Press.
- _____, 2016. *Four Arts of Photography*. Wiley-Blackwell: Oxford.
- Plantinga, A. 1974. *The Nature of Necessity*. Clarendon Press, Oxford.
- Prior, A. 1962. "Change in Events and Changes in Things". In: The Lindley Lecture, University of Kansas.
- _____, 1967. *Past, Present, and Future*, Oxford University Press: Oxford.
- _____, 1968. *Papers on Time and Tense*, Oxford University Press: Oxford.
- Russell, B. 1901. "Is Position in Time and Space Absolute or Relative?" *Mind*, New Series Vol. 10, No. 39.: 293–317.
- _____, 1905. "On Denoting." *Mind*, New Series, Vol. 14, No. 56 Oct.: 479-93.
- _____, 1911. "Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description." *Proceedings of the Aristotelian Society* Vol. 11.: 108-28.
- _____. 1984. *Theory of Knowledge*. Routledge: London.
- _____, 1998. *The Problems of Philosophy*. Oxford University Press: Oxford.
- _____, 2009. *Our Knowledge of the External World: As a Field for Scientific Method in Philosophy*. Taylor & Francis Routledge: New York.
- Scruton, R. 2008. "Photography and Representation". Pp. 138-66, In: Walden, S. (ed.), *Photography and Philosophy Essays on the Pencil of Nature*. Blackwell Publishing: Oxford.
- Sider. T. 2001. *Four-Dimensionalism: An Ontology of Persistence and Time*. Clarendon Press: Oxford.
- Silva, G. 2015. "Russell and Wittgenstein on time and memory: two different uses of the cinematographic metaphor". *Analytica (UFRJ)* Vol. 18.: 197-227.
- Smith, Q. 2003. "Reference to the past and future". Pp. 357-90, In: Aleksandar Jokic and Quentin Smith (eds). *Time, Tense, and Reference*. MIT Press: Cambridge.
- Zeimbekis, J, 2010. "Pictures and Singular Thought". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 68, No. 1.
- Walton, K., 2008a . "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism". Pp. 14-49, In: Walden (ed.), *Photography and Philosophy Essays on the Pencil of Nature*. Blackwell Publishing: Oxford.
- _____, 2008b. "Seeing-In and Seeing Fictionally". Pp. 133-142, In: Walton, K., *Marvelous Images: on Values and the Arts*. Oxford University Press: Oxford.
- Walden, S. (ed.). 2008. *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Blackwell: London.

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados

*The importance of being called Aylan.
Photography and activism in hyperconnected times*

Esther González Gea*

Resumen

El 3 de septiembre de 2015 muchos medios de comunicación amanecían con alguna de las imágenes tomadas a un niño sirio muerto en playas turcas tratando de huir de un país en guerra. El retrato del niño en cuestión, Aylan Kurdi, en primer plano con el rostro semioculto en la arena, viralizó en la red transformado por el clamor popular en forma de pequeños homenajes o mordaces críticas a la labor de Europa en el conflicto. Por un tiempo, pareció que el rumbo podía cambiar. El presente texto, parte de la relación establecida entre fotografía y guerra, para posteriormente ahondar en por qué esta representación y no otras acabó convirtiéndose en imagen icónica del conflicto sirio.

Palabras clave: Fotografía, guerra, Siria, Aylan Kurdi, imagen viral

Abstract

On 3 September 2015, many media outlets were dawning with some images taken of a Syrian boy killed on Turkish beaches trying to flee a country at war. The portrait of the child in question, Aylan Kurdi, in the foreground with his face half hidden in the sand, was transformed by the popular outcry into a small tribute or a scathing criticism of Europe's work in the conflict. For a while, it seemed like the course could change. This text, based on the relationship between photography and war, explores why this representation, and not others, became an iconic image of the Syrian conflict.

Key words: Photography, war, Syria, Aylan Kurdi, viral image

Fotografía y conflicto bélico. Relación íntima

Las guerras, en sus similitudes y diferencias, han estado marcadas por el ritmo ideológico de los tiempos y sus técnicas. Al igual que podemos pensar que cada guerra difiere de su predecesora, sus imágenes también marcan cierta distancia. Desde que el ser humano descubrió la fotografía, los conflictos bélicos constituyeron uno de los objetivos a retratar. El tenso panorama político que comienza a desarrollarse a mitad del siglo XIX y sobre todo en el XX, encontraría en el invento, abocado en un principio al medio impreso y con el devenir del tiempo al digital, un testigo de lujo que influiría sin duda en la opinión pública. La naturaleza política y filosófica de la imagen cobra

* Universitat de València, España. estgonge@alumni.uv.es • esthergonzalesgea@gmail.com
Artículo recibido: 27 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

una dimensión tangible en ciertas representaciones, como sucedió con la fotografía del pequeño niño muerto en las playas del Mediterráneo, la razón de esta carencia us sobrinos Aylan y Galib Kurdi ante la prensaáneo.

La Guerra de Crimea fue el punto de partida que organizó a los fotógrafos en torno a un modo sistemático de proceder que se generalizaría a partir de la Primera Guerra Mundial¹. Curiosamente, Roger Fenton, quien participó junto con James Robertson y su ayudante italiano Felice A. Beato en dicho conflicto, y a quien la historiografía atribuye algunas de las primeras imágenes de guerra, jamás publicó una imagen de un cadáver². Se puede deducir que las condiciones técnicas y sus consabidas limitaciones eran desfavorables a la captura de instantes de acción o escenas próximas al combate, por lo que se debió conformar con fotografiar las huellas restantes del campo de batalla, aunque esto por sí mismo no explica la ausencia de cuerpos sin vida. Más bien, la razón de esta carencia la podemos achacar al carácter del trabajo: un encargo oficial que acarrearía restricciones, pues, como es lógico, los comitentes buscarían mostrar una imagen positiva del conflicto, o al menos, lo más aséptica posible. Ambas razones influirían, sin duda, en la elección última del fotógrafo a la hora de configurar el paisaje libre de muertes que el mundo contemplaría.

Un camino aparentemente distinto emprendió su ayudante Felice Beato una vez concluida la primera hazaña. En la Segunda Guerra del Opio, Beato enseñó la muerte, eso sí, siempre del bando chino nunca del lado británico o francés. Pues a pesar de la relativa objetividad y libertad de la que gozaba, la decisión final estaba condicionada a exponer el poder de las fuerzas británicas y lo irremediable de la guerra. Por tanto, el trabajo del italiano continuaba la línea emprendida por su predecesor de alto calado patriótico³.

La Guerra de Secesión Americana supuso un primer cambio reseñable en cuanto a los primeros avances técnicos e ideológicos. Los reportajes bélicos de fotógrafos como Mathew Brady y su equipo o Tymotheny O'Sullivan nos enseñaban fotográficamente, por fin, los horrores de la guerra. En la batalla de *Bull Run* (1862) Brady retrató por primera vez cadáveres que pertenecían a soldados de la Unión. La presencia de la sangre y los cuerpos sin vida en las imágenes obligó a abrir un debate –que continúa en activo– sobre la legitimidad de publicar este tipo de fotografías.

Así, sucesivamente, los muertos se incorporaron a la imagen de conflictos armados sin rechistar, ya que el poder que infundía un cuerpo sin vida era perfecto para múltiples fines. Todos recordarán la famosa imagen atribuida a Eugène Disdéri sobre los comuneros fallecidos en los convulsos, a la vez que breves, acontecimientos que vivió la ciudad de París en 1871. Cuerpos muertos numerados en ataúdes que retan al espectador a la interpretación, no exenta de limitaciones, de una imagen que se convirtió en emblema del acontecimiento, pero que también fue empleada sin pudor años después, exactamente en 1943, por Jaques Doriot para ilustrar los avatares de la Guerra Civil española (Sánchez Durá 2002: 37).

1 Anteriormente a este acontecimiento bélico ya se habían realizado reportajes en daguerrotipos como la Independencia de México en 1846 o las trincheras en las calles de París durante la Revolución de 1848 (Sougez 2011: 385).

2 Susan Sontag apunta que siguiendo las premisas del Ministerio de Guerra que le prohibió de forma fehaciente fotografiar muertos, mutilados o enfermos (Sontag 2013: 48).

3 Teóricos como Sousa remitiendo a Ledo Andión citan la posibilidad de que el primer fotógrafo en capturar muertos en combate fue James Robertson cuando cubrió la caída de Sebastopol (Sousa 2003: 45).

Pero el conflicto armado que levantó al fotoperiodismo en aras de la verdad e inundó el mundo de imágenes partidistas fue la Guerra Civil española. De nuevo la técnica juega un papel decisivo, alrededor de 1930 se instaura la famosa Leica, cámara portátil de objetivos intercambiables que usaba película de 35 mm, lo que favoreció la movilidad de los fotoreporteros y la captura de imágenes con aura vivificada. Como dice Susan Sontag, esta guerra fue la primera cubierta en sentido moderno con los fotógrafos en primera línea de combate y una proliferación de imágenes que rápidamente aparecían en publicaciones de toda índole tanto nacionales como extranjeras (Sontag 2013: 25).

Al mismo tiempo que la fotografía documental impacta al espectador bajo la premisa de que “la cámara nunca miente”, por medio de la máxima barthesiana de “Esto ha sido”, la historia del fotoperiodista posee una larga tradición de engaño y manipulación⁴. El primero que utilizó la mentira como carta de presentación y reclamación fue el inventor maldito Hippolyte Bayard que en 1840, casualmente, se representó muerto. Pronto otros le siguieron en la senda de lo falso. Oscar Rejlander, prolífico en imágenes manipuladas, produce en 1857 una fotografía de carácter documental titulada *The Street Urchins* en la que aparece un niño callejero lanzando una castaña al aire, dicho fruto que supone el *punctum* de la imagen es sostenido en el aire con un hilo transparente. Pero no fueron los únicos, se sabe que a pesar de los conflictos morales que tuvieron numerosos fotógrafos, la mayoría de los nombres que hoy resuenan en el panteón de los orígenes de la fotografía, e incluso algunos de los fotógrafos de guerra citados, emplearon diferentes métodos de retoque para embellecer o direccionar sus composiciones y la manipulación directa de la escena. Como simple ejemplo de las primeras fotografías de guerra adulteradas nombraremos la famosa imagen de Gardner tomada durante la Guerra Civil norteamericana titulada *Home of a Rebel sharpshooter* de 1865 en la que al parecer usó el mismo cadáver que en otra de sus imágenes, *A Sharpshooter's Last Home* tomada unos años antes (Sousa, 2003: 46).

Alejándonos por un momento de la escenificación ficcional de la fotografía que, como hemos tratado de demostrar, caminó siempre de la mano del medio fotográfico, más interesante si cabe es la consecuente intromisión de estas imágenes del horror en el tranquilo hogar burgués que, por extensión en el tiempo, acabaría adentrándose de pleno en la vida moderna de cualquier ser humano medio hasta instalarse, casi definitivamente, en las pupilas de más de medio mundo gracias a los avances técnicos de los dispositivos electrónicos. Cuando estalló la llamada Gran Guerra, muchos medios impresos de lugares como Estados Unidos, Reino Unido, Francia o Alemania ya contaban con un elenco de fotoperiodistas a sus órdenes, y cuando ésta finalizó la mayoría de los grandes periódicos poseía su propio equipo de reporteros. Cada medio, como es de prever, ansiaba conseguir la exclusiva, al tiempo que redireccionar odios y afectos según ideologías entre el gran público. Pero sería, como apuntábamos anteriormente por medio de las palabras de Sontag, la Guerra Civil española la que desplegaría todo un arsenal de documentalistas y, además, sería el germen de *Magnum*

4 Para ampliar información sobre manipulación en el fotoperiodismo: <<http://paulmartinlester.info/writings/pjethics.html>> (20-XI-2017). Otra lectura interesante sobre la manipulación del medio fotográfico la encontramos en el texto de Joan Fontcuberta *El beso de Judas* (1997). Además, en los albores de la fotografía documental, cuando ni siquiera se puede hablar de ésta en sí misma y la mayoría de las fotografías servían como modelo para posteriores grabados que finalmente ilustrarían la prensa impresa, se conocían casos de manipulación directa sobre la plancha de madera (Sousa 2003: 37).

(1947) una de las primeras agencias especializadas que nació de la mano de fotógrafos comprometidos como Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson o Maria Eisner entre otros. Este tipo de fotógrafo amparado en una relativa independencia alzó la fotografía de guerra al estatus de icono. Sólo debemos pensar en la archiconocida imagen, *Muerte de un miliciano*, que ha sido representada hasta la saciedad para definir el conflicto bélico español, analizada hasta la extenuación y foco de múltiples controversias.

Después de ésta, se han sucedido una estimable cantidad de instantáneas icónicas que recogen diferentes momentos clave en la historia de los conflictos armados, en las que la muerte aparecía como verdadera protagonista⁵. Con rostros reconocibles o sin ellos, los cadáveres-imagen desafían la conciencia del espectador ante las guerras. Un espejo al que enfrentarse que recoge mucho más que un instante de un acontecimiento, acumula la síntesis de un momento histórico y su manera de mirar.

Potencia y poder. Dos caras de una imagen

El 2 de septiembre de 2015 murió Aylan Kurdi junto a doce refugiados más en la playa turca de Bodrum intentando alcanzar las costas de la playa griega de Kos, casi la mitad de los fallecidos eran niños. La fotógrafa Nilüfer Demir, corresponsal de la agencia turca Dogan encargada de cubrir la llegada de refugiados, se encontraba allí haciendo guardia cuando al parecer ella y sus compañeros vislumbraron cuerpos flotando en el mar. Según sus propias palabras, al ver al niño en la orilla del mar, conmovida, lo único que pudo hacer fue inmortalizar su voz, su grito silencioso ante la barbarie⁶.

La imagen *post mortem*, difundido por la agencia Reuters Ankara/DHA, dio la vuelta al mundo estampada en las portadas de multitud de periódicos y encabezando medios digitales (Fig.1). El retrato, captado desde varios encuadres, no fue la única fotografía que se tomó; otras dos instantáneas en las que aparecían cuerpos de seguridad arrojando el cadáver también fueron protagonistas. Pero, por encima de la composición de la imagen, lo que está claro es que la muerte del niño sirio se convirtió inmediatamente en tema de actualidad, aunque no era ni la primera ni sería la última de las muertes como consecuencia de la crisis migratoria que asolaba Europa. También, desde prácticamente el día de su publicación, comenzaron a saltar comentarios en diferentes medios de comunicación apuntando la posible manipulación de la imagen, además de ponerse en tela de juicio la necesidad o los fines de su difusión, junto a un sinnúmero de cuestiones que alertaban de una posible escenificación o, al menos, de un aprovechamiento rápido del acontecimiento por parte de gobiernos, instituciones y demás organismo involucrados en gestionar uno de los conflictos migratorias más impactantes de los últimos tiempos⁷.

5 A modo de recordatorio de las sospechas que sigue generando la imagen fotográfica aludiremos a las repetidas controversias del famoso certamen *Word Press Photo*, nacido con el objetivo de dar a conocer el trabajo periodístico a nivel internacional y donde las bases son muy estrictas con el mantenimiento de la naturaleza cruda del medio. En los años 2013 y 2015 el trabajo de Paul Hansen y el de Giovanni Trollo, fueron objeto de polémica (Koch 2013; Ferrer 2015).

6 Estos datos provienen de distintos medios periodísticos. Con más o menos poética, la mayoría recogen las mismas palabras de la artífice de la instantánea (Griggs 2015; Mateos 2015; Cruz 2015; El Diario 2015).

7 La prensa internacional se dividió entre los partidarios de publicar la foto y los que la consideraron innecesaria o amoral. En principio, los medios británicos ilustraron las portadas de sus periódicos con la imagen del niño



Fig. 1 Nilüfer Demir, Retrato post mortem Aylan Kurdi, 2 de septiembre 2015

Algunos medios o teóricos de la imagen como Joan Fontcuberta, de manera algo utópica, hablan de que “la instantánea de un niño sirio ahogado en las costas de Turquía es capaz de desatar acuerdos internacionales sobre refugiados e inmigración, que la burocracia y la desidia de los dirigentes políticos paralizaban” (Fontcuberta 2016: 8). En este sentido, el artículo *La imagen transformadora. El poder social e una fotografía: la muerte de Aylan*, aborda cómo la fotografía del niño muerto generó una reflexión sobre el papel de la imagen en la provocación de reacciones solidarias internacionales, entre las que señala la creación de plataformas *on line* de acogida a refugiados; el anuncio por parte del magnate egipcio Naguib Sawiri de comprar una isla para que puedan asentarse personas sirias y que llevaría el nombre del pequeño; concentraciones en numerosos lugares del mundo reclamando asistencia humanitaria; y activación de iniciativas institucionales, como la puesta en marcha por Angela Merkel que gestó un programa de acogida (De Andrés 2016: 29-37). Sin embargo, ¿es cierto que en las primeras décadas del siglo XXI las imágenes todavía poseen la virtud de cambiar el destino político y social de los acontecimientos? En este sentido, W. J. T. Mitchell,

muerto: *The Guardian*, *The National*, *The Independent*, *The Sun* o el *Daily Mail*, entre otros. La imagen escogida en la mayoría de los casos era la del policía turco recogiendo el cuerpo sin vida y apartándolo de la orilla, acompañada de eslóganes acusatorios en donde se podía leer entre líneas cuestiones ideológicas y políticas. Mientras, medios franceses como *Le Figaro*, *Libération* o *l'Humanité*, no dedicaron su portada al acontecimiento, ni siquiera mostraron la foto en sus páginas interiores. Sólo *Le Monde*, en la edición de la tarde, reservó un pequeño apartado al final para analizar el hecho. La misma línea siguieron los medios alemanes *Die Welt* o *Süddeutsche*, mencionar el problema de los refugiados pero en ningún caso mostrar las imágenes. Únicamente, el tabloide *Bild* le concede una última página. En Italia la prensa se dividió: *La Repubblica* decidió no publicar la imagen, mientras, *Corriere della Sera* y *La Stampa* llevaron la foto en portada, éste último directamente optó por la fotografía del cuerpo en solitario. En los periódicos estadounidenses encontramos los mismos gestos: el *Washington Post*, el *Wall Street Journal* o *Daily News* muestran a Aylan entre los brazos del policía; en *The New York Times* o *New York Post* la fotografía aparece en su interior; *Usa Today* y *Los Angeles Time* omiten la fotografía aunque hablan de la crisis de Europa. Por último, los medios turcos mostraron sin pudor la imagen en todas las portadas acusando a Europa de pasividad. En España, *El País* publicó la imagen del policía sosteniendo el cuerpo, mientras *El Mundo*, *El Correo* o *El Periódico* escogieron el primer plano del niño (*La Nación* 2015; *El País* 2015). Al respecto del tema de la posible manipulación de la imagen podemos acudir también a numerosas fuentes, entre ellas: (Damgé y Breteau, 2015).

reflexiona que

[...] el valor y la vida de las imágenes se vuelven más interesantes cuando aparecen como centro de una crisis social. Los debates sobre la calidad de tal o cual obra de arte son interesantes, pero son tan sólo escaramuzas menores en un teatro mucho mayor de conflictos sociales que parece estar centrado invariablemente en el valor de las imágenes tanto como lo está en otros valores “reales”, como el de los alimentos, el territorio y la vivienda. [...] Los valores de uso pueden mantenernos con vida y alimentarnos, pero es la plusvalía de las imágenes la que hace historia, crea revoluciones, migraciones y guerras (Mitchell 2017: 128).

En el primer aniversario de la imagen, cuando ya se pudo hacer balance, el profesor Rafael R. Tranche concluyó su análisis de los efectos de la foto, afirmando:

Un año después de esta imagen, la guerra siria continúa su curso sin visos de concluir, la Unión Europea ha firmado con Turquía uno de los acuerdos más bochornosos de su historia para evitar que los refugiados lleguen a nuestras fronteras y los partidos xenófobos crecen con su discurso del odio (Tranche 2016).

Lo que es cierto, alejándonos por un momento de la instantánea del cadáver, es que las imágenes siempre han tenido un papel protagonista, tanto como dispositivos de arranque como punto y final de masacres humanas. De hecho, para muchos, fue un inocente graffiti en la pared de una escuela en Daraa, Siria, en el que se podía leer, “Es tu turno, Doctor”, en referencia a Bashar el Asad de profesión oftalmólogo, el que desató la tensión acumulada e hizo estallar una guerra (Alba 2016; Thompson 2015). Por contra, otras imágenes han servido para movilizar conciencias en torno a la necesidad de concluir conflictos bélicos y políticos. Sin duda, el trabajo que llevaron a cabo fotógrafos como Larry Burrows en la guerra de Vietnam contribuyó a incentivar todavía más las revueltas desatadas y convirtió el enfrentamiento en un hito histórico, entre otras cosas, por la gran cantidad de despliegue documental que generó gracias a la superación de la censura militar.

En la I Guerra del Golfo reapareció la censura y posterior polémica al prohibir fotografiar el cuerpo de soldados americanos muertos. Prohibición que fue abolida en 2009 por Barack Obama en el primer año de presidencia de los Estados Unidos. La sociedad americana, y por ende la mundial, arrastraba las secuelas de una de las catástrofes históricas más determinante para la sociedad occidental: el atentado contra las Torres Gemelas ocurrido el 11 de septiembre de 2001. Acción que puso de manifiesto como indica Judith Butler la visibilización de imágenes de cuerpos muertos, con nombres, historias y reacciones de familiares, “el duelo público se encargó de que estas imágenes resultaran icónicas para la nación, lo que significó, por supuesto, que hubiera mucho menos duelo público para los que no eran ciudadanos estadounidenses y ningún duelo para los trabajadores ilegales” (Butler 2010: 64). Más tarde, amparados en el limbo de la imagen y confiando, quizás, en la inocencia del medio y en la aprobación del cuerpo enemigo como mercancía de divertimento, los soldados implicados en la II Guerra del Golfo adquirieron el papel de fotógrafo y tomaron las controvertidas imágenes de las torturas de Abu Ghraib, con las que, de nuevo, saltaron a la palestra cuestiones éticas, morales, ideológicas, pero también estéticas que giraban alrededor del poder de las imágenes y la relación o inserción de las mismas en la tradición de las representaciones occidentales, en donde el cuerpo

muerto o torturado vuelve a ser el centro de las miradas (Eisenman 2014).

Retornemos a la imagen que nos convoca con la perspectiva que da el tiempo. Tres años después de la muerte del niño sirio y la consabida imagen, podemos decir que ésta se ha transformado en todo un icono mediático con sus luces y sombras: “la escena no condujo a lo alegorizado, sino que derivó en un relato tremebundo y cariacontecido de las peripecias de una familia, enfatizando sus aspectos más emotivos” (Tranche 2016). Pues la famosa fotografía tomada desde diferentes puntos de vista, además de ilustrar los diferentes medios de comunicación, propició el interés por un relato de supervivencia íntimo que confería identidad a la vida. No sólo era un cadáver más a orillas del Mediterráneo, sino que era un niño con nombre propio, con una madre y un hermano también fallecidos en tan trágico acontecimiento, y con un padre y una familia lejana que sufrían el dolor. No hizo falta más fotos de cadáveres, una bastaba, pues ella contenía los ingredientes imprescindibles para alertar y conmover a un público global: la naturalidad de la toma libre de artificio en la que parece desaparecer la figura de la fotógrafa en pro de lo real; la vestimenta del pequeño Aylan tan parecida a la de cualquier niño occidental; la colocación del cuerpo que emulaba el dulce sueño; la proximidad del encuadre, etc. En suma, una fotografía alejada de la parcela artística y que apela a la emoción mediante ciertos mecanismos. “L’ensemble de ces éléments – influence du contexte, culture visuelle préexistante, recomposition allégorique – produit un message qui s’impose de manière apparemment spontanée” (Gunthert 2015). Como también indicaba Susan Sontag,

En la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, el cual se iguala a insinceridad o mera estratagema. Las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición adecuadas, bien porque el fotógrafo es un aficionado o bien porque –es igualmente útil– ha adoptado alguno de los diversos estilos antiartístico consabidos (Sontag 2013: 29).

En sintonía con esta idea del triunfo mediático de la imagen-azar, Víctor del Río señala la importancia de confiar en una imagen que se parezca a la imperfección de lo real, cuanto más casual se muestre tanto más auténtica resultará. El interlocutor empatiza cuando se siente privilegiado como espectador de la casualidad. Con todo, el aspecto de una imagen, su forma,

nos permite asociarla a un determinado ámbito de producción, es decir, nos permite reconstruir en parte cómo o dónde se ha generado. Una imagen siempre transparenta algo de la maquinaria que la genera. Una maquinaria que además de su sentido literal, el que se refiere a las distintas técnicas fotográficas, presenta otro más complejo de orden social y cultural (Del Río 2008: 132).

Al poco del naufragio, los familiares vivos, el padre y la tía residente en Canadá, quien había intentado traerlos con ella, continuaron el relato personal nutriendo a los medios de comunicación de detalles e imágenes que alimentaban el mito. ¿Cuál era el motivo? ¿Por qué querían seguir enseñando al mundo su dolor? ¿Les movían intereses económicos, o más bien, necesitaron implicarse socialmente como única posibilidad de colaborar con el resto de refugiados que seguían huyendo? o, tal vez, se dejaron llevar por aquella vorágine retransmitida. De la gran cantidad de imágenes de los familiares

producidas con posterioridad llama la atención un vídeo en el que podemos observar cómo Tima Kurdi, hermana del padre y tía de los niños, muestra una imagen ante las cámaras de ellos vivos y sonrientes, mientras entre lágrimas y tocando la susodicha fotografía (Fig. 2), clama en contra de que más refugiados sirios continúen arriesgando sus vidas en las aguas del Mediterráneo (Smith 2015; Khan 2015).



Fig. 2 Tima Kurdi tocando una foto de sus sobrinos ante la prensa, 2015

Como bien resume Richard Salkerd sobre el fotoperiodismo o la fotografía documental –a lo que podríamos añadir el resto de géneros fotográficos–, “las imágenes que pretenden contar la verdad sobre los acontecimientos están sujetas a consideraciones éticas y filosóficas” (Salkeld 2014: 71). En el grueso del caso que nos ocupa, las imágenes del conflicto migratorio, el problema llega cuando esas instantáneas pierden su aura original, cuando son normalizadas lejos de esas preocupaciones éticas o filosóficas por parte de los consumidores. En torno a este dilema se pronuncian algunos reporteros gráficos españoles como Santi Palacios que trabajan en primera línea de las rutas de los refugiados: el desafío contra esa indiferencia es para el fotógrafo conseguir imágenes de calado emocional actuando desde el respeto por las víctimas. Al mismo tiempo, se plantea la disyuntiva de buscar un equilibrio entre lo pertinente y lo incómodo en estas imágenes. Algunos fotoreporteros están en contra de mostrar los cuerpos sin vida, otros, en cambio, consideran imprescindible enfrentar al espectador a la muerte para tratar de remover conciencias. El debate está servido. Pues también la fotografía documental sufre censuras y se expone a los límites de lo representable. Este año pasado, dentro del principal encuentro de fotoperiodismo en Perpiñán, por segundo año consecutivo quedaron fuera las imágenes del terrorismo, aludiendo precisamente al peligro de inmunizar (Benach 2017; Vicente 2017). Creo, siguiendo al filósofo e historiador George Didi-Huberman, que la clave para comprender este

tipo de imágenes se halla en su potencia y no en su poder, entendiendo por potencia cuestiones relacionadas con la intención del artífice, la libertad de creación y el *pathos* de la imagen. Si bien, en ocasiones, delimitar ambos conceptos resulta difícil, pues, a veces, una imagen de encargo destinada a ocupar portadas y pantallas, adquiere de forma casi espontánea una fuerza inusitada (Didi-Huberman 2017).

Estallido de un clamor popular: Aylan Kurdi como mártir en red

Donde verdaderamente la imagen de Aylan Kurdi alcanzó el estatus de foto-ícono fue por medio de su circulación popular. El recorrido e intervención ciudadana de la instantánea en soportes más allá del marco periodístico fue apabullante. En muchos lugares del planeta, días después de lo ocurrido, se sucedieron acciones a modo de homenaje y crítica. En una playa en Rabat, Marruecos, unas treinta personas ataviadas como el pequeño Aylan, simularon el naufragio colocándose en la misma posición durante unos veinte minutos. Los portavoces del encuentro, la artista Latifa Ahrar y el periodista Rachid el-Belghiti, proclamaron que estaban ahí para señalar que el Mediterráneo debe seguir siendo un espacio para el intercambio, en lugar de una barrera para quienes son víctimas de dictaduras, guerras civiles y terrorismo. Al otro lado del Mediterráneo, en una playa de la Franja de Gaza, residentes construyeron una escultura de arena con la imagen del niño ahogado. Siguiendo esta estela escultórica, el artista indio que trabaja con este material, Sudarsan Pattnaik, también levantó una efigie de Aylan en la playa que acompañó con la frase: “Humanity washed ashore. Shame, shame, shame...”. A los meses del suceso, Justus Becker y Oguz Sen, dos artistas del graffiti, pintaron frente a la sede del Banco Central Europeo en Fráncfort un mural sirviéndose de nuevo de la famosa fotografía. Y la iglesia de San Antón en Madrid, las navidades del acontecimiento, sustituyó en su tradicional Belén navideño la figura del Niño Jesús por una que recogía la representación de Aylan muerto (Fig. 3)⁸.

Lorenzo Vilches, previene, que lo que interesa en estos tiempos no es la autoría ni la representación de una imagen sino su inmediatez. Esto genera que se refuerce “el estereotipo social y cultural a una gran velocidad de difusión globalizada”, por tanto, la eficacia de una imagen radica en su rapidez de circulación (Vilches 2007: 147). En efecto, una posible causa para la difusión masiva de la fotografía del niño sirio fue sin duda la accesibilidad y la velocidad de los medios. Casi inmediatamente después de la publicación, la instantánea desató un clamor popular del todo llamativo e inesperado. La red social Twitter, bajo el hashtag #KiyiyaVuranInsalik (La humanidad que naufraga), se llenó de conmemoraciones al infante muerto. Las apropiaciones de la imagen proliferaron por la red inundando cada rincón *on line* del planeta. Versiones para todos los gustos agrupadas en torno a tres grandes temas: las de resonancias religiosas, Aylan como ángel que sube al cielo e incluso como santo con aureola; las que emulan el dulce sueño rodeado de atributos que recuerda a la infancia; y por último, las de carga política e ideológica, Aylan como símbolo de la vergüenza de Europa⁹. Todas estas imágenes iban acompañadas de textos de dolor, de rabia, de impotencia, hacia una realidad que asolaba a una sociedad aletargada.

8 Algunos ejemplos entre la multitud de noticias que recogen estos gestos (Parfitt, 2015; Parande, 2015. El País 2016. Serrato, 2015).

9 Esta agrupación y análisis es extraído mayoritariamente de las imágenes que circulan en redes sociales, especialmente *Twitter*, con el hashtag #KiyiyaVuranInsalik.



Fig. 3 Belén solidario con los refugiados en la iglesia de San Antón, Madrid, 2015

Algunos autores, con acierto, también han puesto el acento en la sobreexposición de la muerte de Aylan Kurdi en los medios de masas. Gervasio Sánchez, en un artículo para *La Marea*, definía lo sucedido con el tema como “la mayor orgía declarativa de los últimos años”, indicando como “centenares de tertulianos de televisión y radio, decenas de columnistas, llenaron horas y páginas con sus impresiones, un concurso de ingenio literario, prosa sensiblera y compadreo sobre el dolor ajeno, un obscuro mercadeo de postales cínicas e hipócritas” (Sánchez 2017). Lo que nos devuelve al doble debate: por una parte, qué imágenes de cadáveres deben publicarse y cuáles deben quedar excluidas del circuito mediático, ¿cuál es el rasero a seguir?; y por otra, ¿el problema es de la imagen?, o más bien, del uso que hacemos de ella.

Recientemente hemos sido testigos de lo ocurrido con las imágenes de cadáveres surgidas a raíz del atentado terrorista perpetrado en Barcelona. La polémica suscitada en torno a si es necesario mostrar o no las fotografías de los muertos en las Ramblas, concretamente, la de los niños, fue una de las líneas abiertas a raíz del trágico suceso. Las redes ardieron señalando la obscenidad de la exposición de dichas fotografías o vídeos, e incluso, muchos tampoco olvidaron que un par de años atrás una imagen de un niño muerto arrasó la red; entonces, debían explicarse. El diario *Público* escribió un artículo titulado, elocuentemente, *No pongáis vuestras sucias manos sobre la muerte*, en el que comenzaba indicando por qué no es lo mismo publicar la foto de Aylan muerto que las de los niños atropellados en el atentado terrorista, el argumento era contundente: “Una busca generar conciencia. Las otras alimentar el odio”. Más adelante esgrime una razón más elaborada, en la que separa la fotografía que “nace del dolor y la intuición” de un hecho evitable y la que nace de la “estupidez, del odio racista”, que pretende hacer suyas las víctimas. La confusión y las acusaciones continúan a lo largo del artículo, fragmentando en dos grandes grupos a los partidarios de igualar una foto a las otras y a los que, en teoría, sólo publican imágenes con dignidad y respeto. En síntesis, para el medio, la imagen de Aylan sirve para el compromiso, para “no mirar hacia otro lado”, publicarla nos “hace mejores personas”; en cambio, las fotografías

de los niños muertos en las Ramblas son propaganda del enemigo, “apelan al odio” (Público 2017). Al final, la problemática alrededor de las imágenes es mucho más que eso, se trata del valor de las vidas o, lo que es lo mismo, de la cercanía de las muertes. Recogiendo de nuevo las palabras de Mitchell, “las cuestiones sobre la libertad para exponer imágenes ofensivas son, entonces, realmente, cuestiones sobre el contexto más que sobre el contenido –sobre dónde y cuándo y para quién se expone la imagen–” (Mitchell 2017: 183-184).

Ciertas imágenes, siguiendo a Jean-Luc Nancy –refiriéndose específicamente a los campos de exterminio–, están *prohibidas*, su representación es imposible. Un ejemplo de controversia reciente lo tenemos en el proyecto de Shahak Shapira titulado *Yolocaust* que pone de relieve los límites de la representación (Fig. 4). El artista israelí mezcla fotografías tomadas por los turistas en el Memorial del Holocausto de Berlín, muchas de ellas *selfies*, con imágenes de los campos de exterminio nazis. La iniciativa tuvo una gran repercusión en redes, la página web donde se almacenaban las fotos fue visitada por más de 2,5 millones de personas, llegando incluso hasta algunos de los implicados en las instantáneas quienes inmediatamente entendieron el mensaje y pidieron al artista que retirara las fotografías, previa disculpa pública y eliminación de los retratos de sus cuentas privadas (Sánchez 2017). La historia de imágenes borradas o silenciadas es extensa, como ya hemos apuntado en varios casos, en la actualidad las fotografías generadas por el terrorismo islámico se censuran, tanto a nivel público como en certámenes documentales, junto con las representaciones del Holocausto, o cualquier crimen que avergüenza a la civilización. Todas estas imágenes corresponden a esas *representaciones prohibidas* (Nancy 2006). Pero, aun con las explicaciones, continuamos sin acabar de entender algunas de las discriminaciones. George Didi-Huberman, en un libro imprescindible, *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*, expone las razones del intento de desaparición de ciertas imágenes del horror y, el reverso, su supervivencia. Cita la facilidad de tomar y, al mismo tiempo, esconder una fotografía pese a su prohibición. Como él mismo dice; “la astucia de la imagen contra la razón en la historia: por todas partes han circulado fotografías [...] por las mejores y las peores razones” (Didi-Huberman 2004: 45).



Fig. 4 Shahak Shapira, *Yolocaust*, 2017

Podríamos pensar que la censura es menos manifiesta en el ciberespacio, en donde el contenido viaja a grandes velocidades y, en ocasiones, sin aparente control. Negar la imagen de Aylan en la red hubiese sido una odisea. De todos modos, los nuevos medios también tienen sus herramientas de censura, quizá más camufladas y filtradas, pero igual de selectivas y aleatorias que antaño. No se trata sólo de instar a la omisión de determinadas fotografías, como hemos visto con las imágenes del atentado producido en Barcelona, sino directamente de aniquilar contenido en red. Continuamente somos testigos de cómo cierto contenido en internet es bloqueado por contener algunos rasgos indecorosos, normalmente asociados al desnudo o amparados por éste, es lo que sucedió recientemente con una fotografía que mostraba cuerpos sin ropa dentro del campo de concentración Mauthausen en Austria, publicadas en la red social Facebook el 27 de enero de este 2018 coincidiendo con el Día Internacional de Conmemoración de las Víctimas del Holocausto. Dada la denuncia por parte de personas privadas o colectivos mediáticos de la desaparición de la imagen, Facebook tuvo que restituirla y pedir disculpas públicas aduciendo a la importancia de la fotografía como elemento histórico (Hernández 2018).

¿Por qué, entonces, la fotografía del niño sirio muerto en el mar, finalmente se dictaminó que debía ser publicada? ¿Es Aylan Kurdi parte de la Historia? ¿Por qué ésta y no otras de la misma temática y calado? Aunque ya hemos descrito, en parte, condiciones formales e ideológicas que responden a estas preguntas, sobre todo enfocadas en resolver por qué esta imagen se convierte en síntesis de una problemática, transformándose en símbolo último de la crisis migratoria europea, todavía falta por aclarar el por qué del acto viral. Para tratar de responder a esta premisa necesitamos, más allá de lo expuesto, aproximarnos al espectador y cómo éste se relaciona con la imagen fotográfica, o más genéricamente, con la imagen. En suma, debemos apelar a los afectos, retomando, así, la cuestión de la viralidad de la representación.

La imagen de Aylan Kurdi, fronteriza entre el cuerpo digital y el analógico, nos recuerda lo que algunos autores ya señalaron. Hans Belting, por ejemplo, explica que

las imágenes son los nómadas de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en la historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio. Sería un error confundir las imágenes con esos medios. Los propios medios son un archivo de imágenes muertas, a las que sólo animamos con nuestra mirada (Belting, 2010: 265).

La historia de las imágenes ha estado sometida a luchas entre partidarios y detractores, impulsadas por el ser humano temeroso de su poder. En la era digital, la técnica ha mutado hacia la desmaterialización, pero poco ha influido en su autoridad, como demuestra la fotografía que nos ocupa. En ella, la aparente ausencia de la mácula del arte que citaba Sontag es la clave para generar proximidad ante el espectador. No se ve explícita la agonía de la muerte sino la delicadeza de ésta, la parte amable: el niño muerto descansa a la orilla del mar emulando el dulce sueño del infante. El arte (o la imagen) sirve de tapiz que nos permite tomar cierta distancia emocional; asimismo, la técnica fotográfica permite el reconocimiento de la cosa, del sujeto. “L’art possède ici une fonction bien établie: il permet aux hommes de maîtriser et de sublimer précisément leurs peurs” (Marzano 2007: 47). Esta toma de distancia, si seguimos las palabras de Didi-Huberman prestadas de Bertolt Brecht, sería “la toma de posición por

excelencia”. Distanciar aquí no se trata de colocar lejos, sino que la distancia “supone, al contrario, aguzar la mirada”. En definitiva, “distanciar, es mostrar [...] Es sólo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa”. Por esta razón, la imagen es una cuestión de conocimiento y no sólo de ilusión (Didi-Huberman 2008: 75-77).

Sin tantos rodeos, quizá, el motivo de la rápida propagación de la imagen de Aylan Kurdi en relación al resto de imágenes de niños ahogados dentro del mismo conflicto migratorio no se base únicamente en lo representado, sino que su importancia radica en el hecho de nombrarlo, es decir, presentar la imagen con nombre propio. Si hacemos caso al texto que Walter Benjamin redactó en 1916 titulado *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, las palabras designan el carácter espiritual de la cosa en sí. Lo lingüístico y lo espiritual están íntimamente relacionados, es más, Benjamin afirma sin titubeos, que “la palabra es el medio de la comunicación, su objeto es la cosa, su destinatario, el hombre”, en ese sentido, “el lenguaje es la entidad espiritual por excelencia del hombre” y, por tanto, “el lenguaje sería entonces la entidad espiritual de las cosas”. Al comunicar por medio del nombre propio, a la cosa se le insufla identidad. De esta manera, para conocer las cosas hay que nombrarlas (Benjamin 1998 [1916]: 59-74). Lo mudo, desaparece, lo nombrado sobrevive en una suerte de unión espiritual indivisible. De ahí, la importancia de llamarse Aylan.

Ecos de una imagen a modo de epílogo

En la sociedad del espectáculo, como anunció Guy Debord, “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes” (Debord 2003: 38). Lo sucedido con la fotografía estudiada responde perfectamente a esta premisa. Desde que Demir disparara su cámara hasta la actualidad, la instantánea ha vagabundado por los medios con distinto valor: por un lado, se convirtió en una de las 100 fotografías más influyentes de todos los tiempos según un proyecto realizado por la revista *Time*; mientras que por otro, paradójicamente, quedó excluida de uno de los certámenes fotoperiodísticos más importantes del mundo, el *World Press Photo*, en donde, finalmente, una fotografía de Warren Richardson sobre el mismo tema se llevó el premio –y en la que además, la muerte no es la protagonista, sino el sacrificio y lucha de un padre por la salvación de su hijo.

Según datos de Unicef, aproximadamente 1000 niños han muerto o han resultado gravemente heridos desde el inicio del 2018 a causa del conflicto sirio. Las expectativas de enmienda no son muy optimistas. Sin embargo, los ecos de la imagen de Aylan Kurdi siguen haciéndose sentir más allá de la fecha del fatídico naufragio a modo de recuerdo del dolor. Desde entonces se ha sucedido distintas imágenes que ponían el acento en la extensión del conflicto: un fotógrafo llorando mientras sostenía en brazos a un niño a punto de morir en Aleppo en donde murieron alrededor de 68 niños; imágenes varias de naufragios en donde se destacaba la muerte de numerosos niños; la imagen de un padre sosteniendo el cadáver de su hijo, Abdul Masood, de tan sólo 40 días de vida. Muchas de estas fotografías que acompañan la noticia mencionan a Aylan como referencia, pero ninguna de ellas alcanzó el mismo estatus de foto-impacto. La política de la imagen, como recuerda Susan Sontag, está vinculada a la sociedad capitalista. Ésta, suministra gran cantidad de ellas para estimular y, al mismo tiempo, anestesiar las fracturas sociales en el limbo de las ilusiones (Sontag 2010: 288).

La fotografía de Aylan, pues, fue un vehículo ideal para los diferentes discursos. El ruido mediático traspasó los medios de difusión oficiales y cayó en manos del pueblo, retroalimentando a los primeros para dotar de entidad a la representación. Empatizar con el pequeño y el dolor de su entorno era síntoma de humanidad, y nadie se permitió (ni permitiría) afirmar que esa muerte era como las demás. Hasta hace poco, antes de aparecer en escena las redes sociales o la web 2.0, los sentimientos se guardaban interiormente o, tal vez, se compartían con unos cuantos. Roland Barthes, en un artículo titulado *Fotos-Impactos*, escribía sobre la soledad y la frialdad del espectador ante fotografías del horror, aludiendo a dos aspectos; la primacía del fotógrafo y su excesiva destreza. Al final, la construcción y el juicio previo espantan, alejan. Como él mismo dice, “la fotografía no nos desorganiza” (Barthes 2009: 91-93). En cambio, las nuevas herramientas de comunicación junto con los rasgos estéticos de la imagen permiten interactuar con las habilidades que cada cual posee, tomándola prestada – Aylan como ángel, Aylan durmiendo, Aylan sostenido entre unos brazos, Aylan en medio de la Eurocámara, etc.– y, a través de ella, o bien mostrar la indignación, o rendir su particular homenaje, como síntoma de culto. Pues, como alertaba Geoffrey Batchen desde una mirada postmoderna, “la fotografía no tiene poder por sí misma. Por el contrario, recibe temporalmente, el poder de los aparatos que la despliegan” (Batchen 2004: 189).

Cada conflicto necesita sus imágenes icónicas. Al igual que sucedió con otras fotografías como la tomada por H. S. Wong en 1937 durante la batalla de Shanghái –conflicto bélico entre China y Japón– en la que aparece un solitario bebé llorando minutos después de sufrir un bombardeo; la conocida fotografía de la niña del napalm capturada por Nick Ut en la guerra de Vietnam en 1972 ganadora del premio Pulitzer; o el retrato inmortalizado por Eddie Adams en 1977 que muestra a una madre con su hijo extasiado huyendo por mar de los estragos de la guerra de Vietnam; el hecho de ser un niño el protagonista de la instantánea todavía aumenta más la sensibilización de la masa. Todas estas fotografías supusieron un punto de inflexión en los conflictos. En estos tiempos de inmediatez de la noticia, en el caso de la fotografía de Aylan, el rostro oculto de la imagen de muerte se contrapuso velozmente a la imagen de su rostro vivo en el resto de fotografías o vídeos que circularon por la red. Por tanto, no es sólo una imagen de impacto, sino una narración, el interlocutor puede completar el relato, nutrirlo con temporalidades, un antes y un después, una familia rota, víctimas cercanas, un futuro quebrado. Ahora la acción, antes confinada a la contemplación de la imagen, se extiende; nos creemos partícipes de la historia a golpe de post o retuit.

Bibliografía citada

- Alba, Ana. 2016. “Siria: la guerra que comenzó con un graffiti”. *El Periódico*, 11 de marzo.
- Barthes, Roland. 2009. “Fotos-Impacto”. Pp. 91-93, en Roland Barthes: *Mitologías*. Salamanca: Siglo XXI.
- Batchen, G. 2004. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belting, H. 2010. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Benach, M. “La tragedia del Mediterráneo central, visibilizada gracias a los fotoperiodistas”, *El Periódico*, 14 de agosto 2017.
- Benjamin, W. 1998. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”. Pp. 59-74, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.

- Butler, J. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Cruz, J. 2015. “Un niño es el mundo entero”, *El País*, 4 de septiembre.
- Damgé, M., Breteau, P. 2015. “Mort d’Aylan: mensoges, manipulation et vérité”, *Le Monde*, 10 de septiembre.
- Debord, G. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- De Andrés, S., et al. 2016. “La imagen transformadora. El poder social e una fotografía: la muerte de Aylan”, *Comunicar*.
- Del Río, V. 2008. *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Didi-Huberman, G. 2017. “La noche de la filosofía: La imagen potente”, *Canal Encuentro*, 17 de noviembre.
- , G. 2008 *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado.
- , G. 2004 *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- El Diario. 2015. “La fotógrafa que retrató al niño sirio Aylan: Cuando lo vi me quedé petrificada, ni él ni nadie llevaba chaleco salvavidas”, *El Diario. es*, 3 de septiembre.
- Ferrer, I. 2015. “World Press Photo retira un primer premio por fraude”, *El País*, 5 de marzo.
- Fontcuberta, J. 1997. *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 2016. *La Furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Gutenberg.
- Griggs, B. 2015. “Photographer describes scream of migrant boy’s silent body”, *CNN*, 3 de septiembre.
- Gunthert, A. 2015. “#AylanKurdi: mécanique du symbole”, *L’image sociale. Le carnet de recherches d’André Gunthert*, 4 de septiembre.
- Hernández, C. 2018 “Facebook rectifica y pide perdón por retirar fotos del Holocausto”, *El Diario*, 31 de enero.
- Khan, A. R. 2015. “Alan Kurdi’s father on his family tragedy : I should have died with them”, *The Guardian*, 22 de diciembre.
- Koch, T. 2013. “El World Press Photo concluye que la foto ganadora no fue manipulada”, *El País*, 14 de mayo.
- Marzano, M. 2007. *La mort spectacle. Enquête sur l’horreur-réalité*. Paris: Gallimard.
- Mateos, A. 2015. “La imagen de Aylan Kurdi agita la conciencia de Europa”, *ABC*, 3 de septiembre.
- Mitchell, W. J. T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.
- Moeller, S. D. 1989. *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*. Basic Books.
- La Nación, 2015. “El debate de los medios frente a la imagen de Aylan Kurdi, el chico sirio muerto en Turquía”, *La Nación*, 3 de septiembre.
- Nancy, J.-L. 2006. *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Amorrortu: Buenos Aires.
- El País. 2016. “Un gigantesco grafiti recuerda al niño Aylan ante el Banco Central Europeo”, *El País*, 11 de marzo.
- , 2015. “La foto del niño muerto en la playa divide a la prensa internacional”, *El País*, 4 de septiembre.
- Parande, S. 2015. “Sand sculpture on Syrian toddler Aylan Kurdi goes viral”, *India*, 5

de septiembre.

- Parfitt, T. 2015. "Dozens of beachgoers pay their respects to drowned Aylan Kurdi in touching tribute", *Express*, 8 de septiembre.
- Martin, P. 1999. "Photojournalism an ethical approach", *Departamento de Comunicaciones Cal State University*, en: <http://paulmartinlester.info/writings/pjethics.html>
- Público. 2017. "No pongáis vuestras sucias manos sobre la muerte", *Público*, 18 de agosto
- Salkeld, R. *Cómo se lee una fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Sánchez Durá, N. 2002. "Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los Foto-libros de Ernst Jünger". Pp. 9-57, en *Ernst Jünger. Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universitat de València.
- Sánchez, G. "La 'todología', la ciencia de moda", *La Marea*, 13 de febrero de 2017.
- Sánchez, L. "El creador de YoloCaust retira parte de las 'selfies' de turistas en el Memorial del Holocausto de Berlín", *El País*, 24 enero 2017.
- Serrato, F. "La iglesia de San Antón dedica su belén a Aylan, el niño sirio ahogado", *El País*, 21 de diciembre 2015.
- Shapira, S. <www.yoloCaust.de>.
- Smith, H. 2015. "Alan Kurdi: friends and family fill in gaps behind harrowing images", *The Guardian*, 3 de septiembre.
- Sontag, S. *Sobre la fotografía*, Barcelona: Debolsillo.
- , 2013. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.
- Sougez, M.-L. (coord.). 2011. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Sousa, J. P. 2003. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social.
- Thompson, N. "Guerra de Siria: cómo fue que un graffiti derivó en una gran crisis humanitaria", *CNN*, 9 de octubre de 2015.
- TIME <<http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>>
- Tranche, R. R. 2016. "Restos de un naufragio mediático", *El País*, 9 de septiembre.
- Vicente, A. 2017. "¿Hasta dónde puede llegar una fotografía?", *El País*, 1 de septiembre.
- Vilches, L. 2007. "Migraciones mediáticas y creación de valor". Pp. 141-174, en Moraes, Dênis (Coord.): *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Gedisa.

Fotografía y Post-Realidad

Photography and Post-Reality

Adolfo Muñoz García* y Ana Martí Testón**

Resumen:

La ya eterna crisis de los principales valores tradicionales de la fotografía sigue cuestionando su esencia y su papel en nuestra sociedad postmoderna. La abundancia de imágenes que invaden las pantallas de nuestros teléfonos inteligentes ha terminado por conformar una nueva realidad virtual que se superpone a nuestro mundo real y físico hasta prácticamente su total disolución, en lo que vendría a ser un nuevo estado de conciencia, que podríamos definir como *post-realidad*. El advenimiento de nuevos dispositivos de realidad aumentada ampliaría estos límites para crear un nuevo tipo de imágenes capaces de retratar distintos ámbitos, ya alejados del puro consumo de identidades ficticias surgidos a raíz del uso de redes sociales como Instagram.

Palabras clave: Fotografía, post-realidad, Instagram, Realidad Aumentada

Abstract

The already eternal crisis of the main traditional values of photography continues to question its essence and its role in our postmodern society. The abundance of images that invade the screens of our smartphones has ended up shaping a new virtual reality that overlaps our real and physical world until practically its total dissolution, in what would become a new state of consciousness, which we could define as *post-reality*. The advent of new augmented reality devices would expand these limits to create a new type of images capable of portraying different areas, already removed from the pure consumption of fictitious identities arising from the use of social networks like Instagram.

Key words: Photography, post-reality, Instagram, Augmented Reality

Introducción

Establecer un diálogo sobre lo que supone la fotografía en nuestro mundo actual, entendida como una disciplina aislada, puede llevarnos a querer resolver el galimatías sobre la pérdida de veracidad de las imágenes tras la incorporación de las técnicas digitales de composición, la banalización de su producción y consumo diarios, o la desmaterialización que a cada minuto sufren las imágenes fotográficas en nuestras pantallas digitales. La ya eterna crisis de los principales valores tradicionales de la fotografía sigue cuestionando su esencia y su papel en nuestra sociedad postmoderna. Todos estos elementos, y muchos otros, forman parte de una larga lista de posibles características de lo que se ha venido a denominar recientemente como *post-fotografía*

* Instituto de Diseño y Fabricación (IDF). Universitat Politècnica de València, España. amunyo@upvnet.upv.es

** Instituto de Diseño y Fabricación (IDF). Universitat Politècnica de València, España. anmartes@upv.es

Artículo recibido: 30 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

(Fontcuberta 2016), es decir, un nuevo intento de redefinir y de reubicar el concepto y proceso fotográfico en nuestra realidad contemporánea, que como su propio nombre indica, confirma que la fotografía como disciplina tradicional está en crisis o incluso muerta. Sin embargo, ajena a las disquisiciones filosóficas sobre ella, la fotografía está más viva que nunca, presente en nuestras vidas y nuestros bolsillos. Los teléfonos móviles se han convertido en sinónimo de cámaras portables y sus pantallas son las ventanas a las que millones de personas se asoman para ver, calificar, publicar y compartir multitud de imágenes fotográficas a diario.

1. Fotografía y *post-realidad*

Como en la historia de *Alicia a través del espejo* (Carroll 2003), donde la protagonista se sumerge en un extraño mundo paralelo reflejo del real, pero con sus propias normas, comprobamos cómo en nuestro universo cotidiano un mundo también especular parece acompañarnos en forma de pantallas móviles, fáciles de atravesar a voluntad en cualquier momento. Un mundo digital que cuenta con sus propias reglas –algunas similares y otras diferentes al mundo tangible– y que prácticamente se superpone a éste hasta su total disolución en lo que vendría a ser un nuevo estado de conciencia de la realidad, que podríamos definir como *post-realidad* (Virilio 1998).

Lejos de ser algo exótico, el término *post-realidad* alude a la realidad común y banal de la mayoría de los consumidores-productores de fotografías del mundo, que día a día y minuto a minuto son testigos y cómplices del trasiego incesante de imágenes. Parafraseando a Virilio, “*la cuestión de la modernidad y la posmodernidad es reemplazada por la de la realidad y la post-realidad*”. Pero a diferencia de Virilio, que separa la realidad en dos partes –una virtual y otra real–, nosotros consideramos que, para comprender nuestro mundo actual, mantener esa diferencia ya no es pertinente ni útil. Ambas realidades son ya copartícipes indisolubles en la construcción de la experiencia continua de la vida contemporánea. De hecho, parece que ya no podemos separarnos de nuestro propio reflejo mediático en las redes, construido a través de la publicación de multitud de fotografías personales. El espejo se ha roto, la disolución de lo virtual sobre lo real y viceversa nos obliga a definir lo que podríamos denominar *post-realidad*. Nuestro desafío, por tanto, no sería definir qué es la *post-fotografía*, sino estudiar el papel de la fotografía en la construcción de esta nueva realidad para comprender sus características y los retos que nos plantea su advenimiento.

En la última década hemos comprobado cómo un nuevo tipo de imágenes ha surgido en nuestras pantallas a cada segundo, hablando de lo que somos, lo que hacemos y lo que deseamos, confirmando un mundo paralelo de *selfis* y *likes* que se despliega en las redes sociales con la intención de confirmar y desarrollar nuestra propia existencia. Un mundo de pantallas mágicas que proyectan nuestros sueños y deseos, describiendo una nueva estética del exceso (Deleuze 1987).

En este contexto, la fotografía se ha convertido en una herramienta absolutamente necesaria para allanar este “nuevo estado de conciencia”. Algunas redes sociales, como *Facebook* o *Instagram*, se inundan de instantáneas que recrean una realidad paralela, mostrando identidades reales y ficticias de la sociedad que se confunden en un régimen de *post-verdad* (Keyes, 2004). En este orden, los hechos objetivos tienen poca importancia en la formación de la opinión pública, que es manipulada por las emociones y las creencias personales desplegadas en los medios de masas. Precisamente, uno de los grandes rasgos de la segunda modernidad es la desaparición de la omnipresencia de

los mecanismos de socialización e individualización que Foucault denominó disciplina (Foucault 1988). De hecho, en la *hipermodernidad* las órdenes y reglamentos que habían sido designados para crear la obediencia sistemática han sido reemplazados por la liberalización, el hiperconsumo, o la nebulosa caleidoscópica de las imágenes (Lipovetsky y Serroy 2009: 104).

La doble funcionalidad de la fotografía en la sociedad industrial, definida por Sontag como espectáculo para las masas y como objeto de vigilancia para gobernantes (Sontag 1996), se unifica ahora en las redes sociales. El torrente de imágenes subidas sin pudor en perfiles públicos sirve a las corporaciones para hacer estudios de mercado en tiempo real e insertar publicidad específica allí donde se descubren los deseos y querencias de los usuarios y su red de “amigos”. Todo ello ayudado por el valor semántico con el que los mismos usuarios impregnan sus fotografías y las de sus conocidos mediante el etiquetado de objetos, caras, actitudes, productos, lugares, etc.

2. Fotografía y narcisismo en las redes

El papel de los nuevos dispositivos móviles y la facilidad de acceso a Internet han sido determinantes en la conformación de esta nueva realidad. El hecho más disruptivo de los últimos años ha sido, desde luego, el papel del teléfono móvil en nuestro ecosistema comunicativo. Lejos de ser tan solo un instrumento, el móvil ha pasado a formar parte casi biónica de nuestro cuerpo, sumergiéndonos en una *post-realidad* de la quizás no seamos del todo conscientes. A diario se suben a la red una enorme cantidad de imágenes, creadas expresamente para ser compartidas en las redes sociales. Éstas, junto a otros contenidos multimedia, terminan por modelar la imagen con la que nos identificamos y con la que nos relacionamos con los demás, incluso a menudo con nuestros seres más próximos físicamente. Durante esta construcción se generan nuevas experiencias diarias que se suman a nuestra línea de vida y marcan la forma de percibir el mundo. Un ejemplo de ello es la red social Instagram, cuyos miembros utilizan mayoritariamente la fotografía para presentar sus identidades a amigos y a ajenos, con la intención de ganarse su aceptación social en forma de corazones (icono con el que se marcan socialmente las fotos que gustan). Resulta obvio que la fotografía combinada con el narcisismo es una de las claves de estas redes sociales, donde los individuos primordialmente presentan sus vidas en forma de fotografías bien estudiadas con el objetivo de obtener una respuesta emocional en los comentarios de otros usuarios (Ho Moona, LeebJung-AhLeebTae, Choic, y Sung 2016). En este panorama, la fotografía ha dejado de mostrar la realidad, para pasar a dejar una marca biográfica que evidencia nuestra presencia en el mundo (Fontcuberta 2016).

Las fotografías han llegado a conformar un universo para nuestra experiencia. El *selfi* –autorretrato compartido en las redes sociales– se ha convertido en una práctica cada vez más habitual, en la que creamos una versión filtrada de nosotros mismos. Estos autorretratos funcionan como reguladores de nuestros sentimientos, al tiempo que alimentan la necesidad psicológica de extender la explicación de nosotros mismos (Ouellette 2014), llegando incluso a obsesionarnos con la imagen de nuestro yo allí representado, como si pretendiésemos convertirnos en un *selfi* constante. La realidad ha llegado a parecerse cada vez más a lo que nos muestran las cámaras. Como ya afirmó Sontag, “*ahora es la realidad la que se analiza y evalúa por su fidelidad a las fotografías*” (Sontag 1996). En este contexto es donde cada cual pasa a ser intérprete de sí mismo. La ficción no sustituye ya a la realidad, sino que es la realidad la que

se fusiona a través de los dispositivos tecnológicos, creando individuos poseídos de sí mismos, obsesionados con las figuras encantadas de lo imaginario (Lipovetsky 1998).

Otro de los elementos determinantes del éxito de estas aplicaciones reside en la facilidad que presentan para crear tomas super estéticas. El conjunto de filtros utilizados para modificar las fotografías, ya sea durante la realización de las mismas, o *a posteriori*, es una de las señas de identidad y competencia entre las aplicaciones móviles para ganar adeptos. A la moda de los filtros que varían el grano, la luminosidad y el color, se han ido añadiendo otros que directamente distorsionan los rostros para hacerlos más divertidos o hermosos. Precisamente, con la utilización de las tecnologías de realidad aumentada¹ estas aplicaciones son capaces de añadir, además, elementos tridimensionales a los rostros para crear nuevas identidades que mezclan lo humano con lo animal, lo grotesco y lo cómico (Rubio-Romero y Perlado Lamo 2017)².

A todo esto, hay que sumar la aceleración en la producción y consumo de imágenes causada por una forma de publicación “no permanente” que tiene gran éxito y que se ha extendido a casi todas las redes sociales, denominado “historias”. Al tratarse de imágenes que desaparecen en veinticuatro horas de la red, se estimula la dependencia y conexión permanente a estas aplicaciones para no perderse nada. Esta construcción de las identidades relatadas a diario, y casi en directo, nos acerca a la idea de “hiperrealidad mediática”, donde ficción y realidad se fusionan gracias al dispositivo estético (Lipovetsky y Serroy 2009).

Susan Sontag planteó ya en los años setenta del pasado siglo XX algunos de los problemas estéticos y morales debidos a la omnipresencia de las imágenes fotográficas. En su colección de ensayos analizó las capacidades de la cámara para subjetivizar la realidad y objetivarla. Precisamente, esa necesidad de confirmar la realidad y realzar la experiencia mediante las fotografías se cataliza actualmente a través de un consumo obsesivo de lo estético, al que prácticamente todos somos ya adictos, producido por la transferencia y la obscenidad de la información en la sociedad digitalizada (Baudrillard 1985).

En este cosmos narcisista “*cada sujeto es su propio objeto de publicidad*” (Han 2013: 30), y como ocurre con la publicidad, la falsedad producida por los selfis puede pensarse como un código compartido por emisor y receptor donde se asume que la ficción es parte inherente de los mensajes, y no tanto como un engaño. Pero esta consideración choca con el enorme éxito de la figura denominada *influencer*³, personas con una enorme cantidad de seguidores que marcan tendencias y se nutren del dinero que marcas comerciales les pagan para que sus productos formen parte de sus retratos idílicos. Los *influencers* plantean modelos a seguir tan estereotipados como los utilizados por la publicidad televisiva, pero a diferencia de ésta, tienen un poder de credibilidad

1 Realidad aumentada (RA) es el término que utilizamos para definir la incorporación de datos e información digital en un entorno real, gracias al reconocimiento de patrones mediante un software. Los elementos físicos reales y tangibles se combinan con elementos virtuales para la visión, logrando crear una realidad aumentada en tiempo real.

2 En 2010 la aplicación SnapChat comenzó con gran éxito esta estrategia en su red social. Muy pronto la competencia (Instagram y Facebook) imitaron estos procesos para acaparar a un público joven ávido de crear y compartir este tipo de imágenes.

3 Según el Cambridge Dictionary, un *influencer* es alguien que afecta o cambia la forma en que otras personas se comportan, por ejemplo, a través del uso de las redes sociales. El término *influencer marketing* marca desde 2015 la creciente preocupación del sector comercial para incorporar a esta figura como parte necesaria de su estrategia de mercado en las redes para llegar a un público joven cada vez menos expuesto a los medios tradicionales.

enorme por tratarse de personas aparentemente reales, accesibles y vivas en las redes. Tal como Narciso fue víctima de su propio reflejo, los seguidores de las fotografías idílicas de los *influencers* corren el riesgo de caer en el falso espejo de unas vidas tan engañosas como cualquier publicidad.

3. La imagen transmedia

Según Andy Stalman, desde el nacimiento del mundo *online* hemos conocido el nacimiento de un nuevo hombre, que se enfrenta a un desafío por el que debe aprender a vivir entre dos mundos que ya son sólo uno: el *online* y el *offline*: “*la vida se vive en ambos mundos tan indivisibles como complementarios*” (Stalman 2016). Parecería que nuestra experiencia de lo cotidiano no pudiera llegar a fraguar hasta que no publicamos una imagen en el mundo de las redes sociales que así lo constate. Pero conforme vamos alimentando esta nueva identidad digital, también vamos cimentando un nuevo mundo. En este sentido, la cultura ha adquirido un nuevo valor. Desde la aparición de los medios digitales hemos dejado de mirar hacia el pasado para centrarnos todavía más, si cabe, en el presente. En la sociedad de la información, el nuevo rol de la cultura pasaría a ocuparse primordialmente de la gestión del nuevo conocimiento y la interacción entre la comunidad, en lugar de centrarse en garantizar la conservación del patrimonio y saberes acumulados históricamente (Brea 2007: 13). El éxito de las aplicaciones que facilitan la creación de “historias” con imágenes que duran sólo veinticuatro horas ilustra a la perfección esta tendencia en las redes. En esta cultura de la *post-realidad*, el valor de la fotografía tradicional como singularidad única e irrepetible se dispersa y transmuta para convertirse en la piedra angular de la construcción de la identidad posmoderna. La capacidad transmedia⁴ de estos nuevos dispositivos y lo dúctil de las imágenes digitales son características que nos posibilitan vivir en una cultura más participativa que la del papel, en la que tenemos la oportunidad de desarrollar habilidades, conocimientos y autoconfianza para participar plenamente en los cambios culturales que tienen lugar casi a diario en nuestro entorno (Jenkins 2008). En las redes sociales, como Facebook, Instagram, Snapchat o Twitter, las imágenes fotográficas conviven y se hibridan constantemente con vídeos, textos, sonidos, figuras 3D y otros elementos gráficos que se ponen a la disposición de los usuarios para diseñar sus mensajes. En este contexto, la fotografía se caracterizaría por ser intrínsecamente convergente con otros medios, formando parte de un proceso cultural hibridado, donde su valoración como disciplina aislada ya no tiene demasiado sentido.

Si analizamos el proceso cultural desarrollado a partir de la publicación de fotografías en la red social de Instagram, comprobaremos cómo la estética visual del engaño parece tener cierta prioridad sobre la formulación de la narrativa clásica. La secuencia de fotografías allí exhibidas demuestra hasta qué punto el yo performativo y sus límites contextuales están codificados culturalmente para presentarse en los diferentes dispositivos de pantallas móviles. A lo largo de la interacción con los seguidores y los espectadores casuales, la elaboración de una identidad a menudo se revela de forma autoconsciente, para volverse imprecisa en una actualización continua

4 La narrativa transmedia presenta un tipo de relato en el que una misma historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, en los que la narrativa principal se articula y se adapta a distintos medios. En la práctica estos relatos ofrecen la oportunidad de construir el argumento desde diferentes puntos de vista.

de acontecimientos y conversaciones. En efecto, la omnipresencia de la fotografía en las redes sociales ha cambiado el valor principal de la fotografía personal para convertirse en una validación de la experiencia compartida con otros. Un síntoma descrito como la manifestación visible de los trabajadores estéticos, que operan en una sociedad estética (Manovich 2013). Efectivamente, la crisis de la fotografía no es más que la crisis de lo real, en la cual la falta de juicio sobre lo verdadero importa menos que la articulación de la experiencia misma sobre una voluntaria amalgama de ficción y realidad indisolubles. Una crisis que representa el advenimiento de un nuevo plano perceptivo, el virtual, que define nuestra *post-realidad*, que toma forma como una entidad paralela a la realidad e incluso puede reemplazarla por completo (Baudrillard 1987).

4. Realidad aumentada: al otro lado del espejo.

Como hemos mencionado anteriormente, las aplicaciones de redes sociales para móviles que permitían tomar instantáneas fotográficas y vídeos han ido incluyendo tecnologías de realidad aumentada (RA) para incorporar elementos decorativos sobre los rostros que se comparten a diario en forma de publicaciones permanentes o fugaces. El hecho determinante para el funcionamiento de esta tecnología reside en la capacidad del aparato para recalcular la ubicación de los elementos añadidos o distorsionados sobre los rostros para que, aparentemente, este “maquillaje digital” siga el movimiento de la cabeza, y así mantener los contenidos virtuales como una parte “aumentada” o complementaria de la realidad capturada⁵. Grandes empresas como Google, Microsoft y Apple están impulsando las plataformas de desarrollo de aplicaciones y *hardware* de realidad aumentada para generar un mercado futuro en el que la RA sea un elemento determinante para atraer a nuevos consumidores.

Este tipo de realidad aumentada, presente ya en teléfonos y tabletas de última generación, no consigue sin embargo una perfecta fusión entre lo real y lo virtual. Desde el punto de vista perceptivo, la unión de ambos mundos se muestra solamente sobre la superficie de la pantalla del móvil y no directamente sobre nuestra visión natural. Recientemente, en 2016, apareció un nuevo tipo de *hardware* capaz de romper esta barrera. Se trata de las gafas Hololens⁶, un nuevo tipo de gafas de RA denominadas “*view-through*” –o mirada a través– que plantean un salto evolutivo enorme. Estas gafas son transparentes y permiten incorporar los datos digitales en el espacio tridimensional natural percibido, como si de hologramas se tratase. Podríamos determinar que este tipo de dispositivos inauguran una nueva forma de inmersión total entre los elementos tridimensionales y nuestra experiencia visual estereoscópica natural, donde, de nuevo, la fotografía tendrá un papel determinante.

A la par que analizamos este nuevo tipo de experiencias, no podemos olvidarnos de los riesgos que podrá acarrear su integración en nuestra vida diaria, en el ocio y el trabajo. La fusión de ambos mundos en los próximos años parece imparable según todos los analistas, y si atendemos a la enorme cantidad de inversiones que

5 Los teléfonos más avanzados de Apple y Google animan a los usuarios a utilizar estas tecnologías para crear sus propios avatares animados que sigan en tiempo real sus gesticulaciones mientras lanzan mensajes o se comunican con otros usuarios por mensajería.

6 Microsoft inauguró con las Hololens un tipo de tecnología que otras empresas, como Magic Leap, están imitando, con gafas lanzadas en 2018. [<https://www.microsoft.com/es-es/hololens>] [<https://www.magicleap.com>]

se están realizando alrededor de estas tecnologías (Realovirtual.com 2015), su perfeccionamiento y comercialización, parece que se es bastante probable que se convierta en algo común en los próximos años.

Pese a estos avances tecnológicos, todavía queda lejos la perfecta y transparente comunicación entre hombre y máquina que nuestro imaginario colectivo ha tejido a través de películas, series y novelas de ciencia ficción. Actualmente, la forma de interactuar y de ser conscientes de nuestros actos sobre estos sistemas de RA se encuentran en una fase muy primitiva. En las ficciones y la publicidad televisiva la comunicación entre personas y ordenadores parece siempre natural y fluida, mediante comandos de voz, miradas, y el uso de las manos sobre interfaces 3D que flotan en el espacio. Si bien es cierto que los avances tecnológicos han logrado que sea ya posible comunicarnos a través de nuestra voz y de gestos con los sistemas informáticos, todavía carecemos de modelos comunicativos funcionales que sean útiles para la mayoría de las personas. El cambio de paradigma comunicativo es importante: acostumbrados como estamos a relacionarnos siempre con los ordenadores mediante el uso de pantallas y teclados, se hace necesario un aprendizaje y nueva gramática para relacionarse con la información digital a través del movimiento del cuerpo, la ubicación de la cabeza y la voz.

Las aplicaciones de RA de este tipo de dispositivos permiten tomar fotografías con el fin de dejarlas literalmente colgadas en el espacio físico en el que se tomaron, de forma que otro usuario podría verlas colgadas de las paredes de una habitación en concreto, como si de objetos reales se tratase. Se abre así un campo nuevo de posibilidades creativas vinculadas a la intervención del espacio con la fotografía, que por el momento es difícil de valorar hasta que no se popularicen este tipo de dispositivos y se haga corriente su uso. Pese a estas limitaciones, vislumbramos un enorme potencial en estas gafas de realidad aumentada como útiles tecnológicos para la integración social. Con ellas se están empezando a desarrollar aplicaciones para que los usuarios interactúen con otras personas y con los objetos virtuales en espacios físicos, como museos o la propia calle, fusionando así la experiencia de lo virtual con lo real en un mismo plano perceptivo más vital y natural (Martí 2018).

En este sentido, la fotografía de la realidad aumentada –aquella que toma instantáneas de lo real en conjunción con lo virtual– tomaría una nueva significación con este tipo de dispositivos, al reconciliar el espacio físico con lo digital y liberarlo de la dependencia de las pantallas.

El término de *post-realidad* se verá seguramente ampliado para recoger ese nuevo tipo de realidad aumentada todavía en gestación que promete disolver definitivamente las barreras conceptuales de lo real-virtual para el hombre contemporáneo.

5. Conclusiones

Como anticipó Lipovetsky, existe el riesgo de que la fusión perceptiva del mundo virtual y el real, comenzada en los *smartphones* y perfeccionada en las gafas de realidad aumentada, acaben invirtiendo sus términos significantes, y se llegue a comprender el mundo real como si se tratara de una ficción, en la que la ilusión creada dialoga con la realidad representada (Lipovetsky y Serroy 2009: 45). Pero tenemos también razones para ser optimistas y pensar que las nuevas tecnologías abrirán el campo a nuevos medios de expresión y nuevas formas de disfrutar de las experiencias mixtas de una manera más natural y participativa en el espacio físico local.

¿Cómo afectará finalmente el advenimiento de las gafas de RA “*view through*” a la construcción de la *post-realidad*?, ¿nos enfrentamos a una batalla perdida contra la falta total de contacto con la realidad que es sustituida por la vacía hiperrealidad mediática descrita por Baudrillard? (Baudrillard 1987), ¿conllevará el avance de las tecnologías digitales una virtualización todavía más extrema de las relaciones humanas ya disgregadas en forma de avatares en las “social apps”? o, por lo contrario, las nuevas tecnologías disruptivas como las gafas de realidad aumentada, ¿podrían estimular a la gente a volver a disfrutar de los espacios públicos junto a otras personas para disfrutar de lo virtual-fantástico?.

Creemos que cuando los dispositivos de realidad aumentada sean tan comunes como lo son hoy en día los teléfonos móviles y las tabletas, se consagrará definitivamente el concepto de *post-realidad* que se está fraguando actualmente en las redes, a través de la producción y consumo masivo de imágenes e identidades. El papel de la fotografía, entendida ya como parte de un discurso transmedia, seguirá siendo fundamental en la construcción de una identidad también “aumentada”. En este escenario, el discurso sobre la necesidad de la distinción entre la experiencia de lo real y lo virtual debería ser superado por otro más interesante y pertinente, uno que verse sobre el tipo de *post-realidad* que queremos diseñar, construir y compartir con las herramientas tecnológicas que tenemos a nuestro alcance para mejorar este mundo y nuestras vidas.

Bibliografía citada

- Baudrillard, J. 1985. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- , comp. 1987. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Brea, J. L. 2007. *Cultura RAM, Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Carroll, L. 2003. *Alicia en el País de las Maravillas: A Través del Espejo*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. 1987. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Fontcuberta, J. 2016. *La furia de las imágenes: notas sobre la post-fotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Foucault, M. comp. 1988. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Han, B. C. 2013. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Ho Moona, J., LeebJung-AhLeebTae, E., Choic, R., & Sung, Y. 2016. “The role of narcissism in self-promotion on Instagram”. Elsevier *Personality and Individual Differences*, 22-25.
- Jenkins, H. 2008. *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós comunicación.
- Ouellette, J. 2014. *Me, Myself, and Why: Searching for the Science of Self*. Nueva York: Penguin.
- Keyes, R. 2004. *The post-truth era: dishonesty and deception in contemporary life*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Lipovetsky, G. comp. 1998. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. 2009. *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama.
- Manovich, L. 2013. *El Software Toma el Mando*. Barcelona: Editorial UOC.
- Martí, A. 2018. *Hacia una Museografía 4.0. Diseño de experiencias inmersivas con dispositivos de realidad aumentada*. [Tesis]. Valencia: Universitat Politècnica de València.

- Obtenido de <http://hdl.handle.net/10251/107375>
- Realovirtual.com. 10 de 12 de 2015. "Magic Leap recibe una inversión de más de 800 millones". Obtenido de *RealoVirtual*: <https://www.realovirtual.com/noticias/2176/magic-leap-recibe-inversion-mas-800-millones>
- Rubio-Romero, J., & Perlado Lamo, M. 2017. "Snapchat o el impacto del contenido efímero". *Telos, Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 1(9). Obtenido de <https://goo.gl/dGRcwB>
- Sontag, S. comp. 1996. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Stalman, A. 2016. *HumanOffOn*. Bilbao: Ediciones Deusto.
- Virilio, P. comp. 1998. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica

Power and iconic agency. The black African as a victim in the hegemonic visual culture

Hasan G. López Sanz*

Resumen

El objetivo de este artículo es abordar el problema filosófico y antropológico de los sistemas hegemónicos de representación fotográfica del África subsahariana. Concretamente, se analiza la imagen del negro africano como víctima y cómo con ella se refuerza lo que Okwui Enwezor ha llamado el afropesimismo. Sin embargo, a diferencia de Enwezor, que pone el acento en la fotografía documental y periodística, mi intención es mostrar que la estrategia que consiste en poner el acento en la víctima también se utiliza en otras prácticas fotográficas más alineadas con el arte, y que sus consecuencias epistemológicas no son muy diferentes a las de la fotografía documental.

Palabras clave: afropesimismo, hegemonía cultural, poder, agencia, víctima, perpetrado

Abstract

The aim of this article is to address the philosophical and anthropological problem of the hegemonic systems of photographic representation of sub-Saharan Africa. Specifically, it examines the image of the black African as a victim and how it reinforces what Okwui Enwezor has called afropessimism. However, unlike Enwezor, who puts the emphasis on documentary photography and photojournalism, my purpose is to show that the strategy of putting the accent on the victim is also used in other photographic practices more aligned with art, and that the epistemological consequences are not very different from those of documentary photography.

Key words: afropessimism, cultural hegemony, power, agency, victim, perpetrated

Introducción: postcolonialismo, subalternismo y representación

En un momento en que algunos colectivos de afrodescendientes empiezan a afirmar su presencia en España, a reclamar reconocimiento en una sociedad que se define y presenta como abierta y multicultural, los docentes e investigadores debemos abordar un problema tan filosófico como antropológico, que concierne a los sistemas hegemónicos de representación, entre ellos los fotográficos, del África subsahariana. Esto debe hacerse desde una perspectiva diacrónica, sin perder de vista la contemporaneidad, pues nos sirve para sentar las bases de un proyecto de vida común integrador.

El marco teórico de la reflexión que propongo no es original, sino que se integra en una de las derivas contemporáneas de los llamados estudios postcoloniales y subalternistas. Los estudios postcoloniales y subalternistas constituyen desde su origen un campo de prácticas discursivas diversas que aun compartiendo las mismas raíces filosóficas, no son reducibles entre sí. Se constituyeron en el mundo anglosajón en la

* Universitat de València, España. hassan.lopez@uv.es • hasan.lopez@hotmail.com
Artículo recibido: 19 de marzo de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

década de 1980 y en Francia en la de 1990, bajo la influencia de Antonio Gramsci y de la filosofía postestructuralista, en particular de Michel Foucault, Jacques Derrida y Gilles Deleuze. Entre otras ideas, asumieron el binomio foucaultiano que equiparaba saber y poder, así como la deconstrucción como herramienta metodológica que permitía poner en duda la racionalidad occidentalocéntrica y los relatos universalizadores de naturaleza teleológica. También la idea de origen gramsciano de la heterogeneidad de las clases subalternas, lo que les permitió añadir a las determinaciones de clase debidas a factores económicos, aspectos como la raza, el género y la etnicidad. Sin embargo, ese cuestionamiento no tuvo fines destructivos. Si ese hubiese sido el caso, el postcolonialismo y el subalternismo hubiesen desembocado en posiciones relativistas extremas que impedirían cualquier diálogo intercultural o posibilidad de hablar con rigor sobre las sociedades humanas. La deconstrucción servía para echar abajo las premisas, los supuestos subsidiarios de los discursos y las *epistemes* desde las que se hablaba, para posteriormente tratar de buscar formas de pensamiento alternativo al discurso hegemónico. Según su parecer, esto se conseguía dando voz a los de abajo, realizando investigaciones que permitiesen incluir a quienes habían sido ignorados por la historiografía moderna. De hecho, fue Ranajit Guha, impulsor del movimiento subalternista en India, quien criticó la historia elitista británica de la India y defendió la necesidad de dar voz a las clases subalternas. Más tarde, Gayatri Spivak difundió internacionalmente las ideas del movimiento en dos textos considerados hoy en día clásicos: “Discussion, Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” (Mezzadra 2008) y “Can the Subaltern Speak?”. (Nelson, Crossberg 1988) Otros nombres importantes dentro del subalternismo indio fueron los de Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty y Chandra Talpade Mohanty. De estos últimos, Chakrabarty formuló una de las tesis fuertes del grupo en su libro *Provincializing Europe*, donde puso en tela de juicio la pretensión de Europa de gobernar el mundo amparándose en una presunta racionalidad universal y propuso reducir el continente a un área cultural más. De ese modo se multipolarizaban los centros de influencia y se abrían las puertas a nuevas narrativas para comprender los procesos históricos, en un momento en que predominaba el modelo de análisis de las transformaciones sociales heredero del pensamiento de Raul Prebisch, quien había examinado el sistema económico mundial a partir de la distinción entre centro y periferia.

A pesar de las críticas al postcolonialismo y al subalternismo, debidas a la deriva culturalista e indigenista que tuvieron en ocasiones sus investigaciones¹, y a la ambigüedad teórica de los conceptos postcolonial y época postcolonial², los principios metodológicos y epistemológicos del movimiento siguen estando vigentes y están muy presentes en mi análisis de las representaciones eurocéntricas del África Negra. Nos permiten investigar, como lo hace el arqueólogo, los vestigios de las relaciones

1 Esta cuestión ha sido analizada y debatida por Jean-Loup Amselle en su libro *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. El antropólogo demuestra que culturalismo e indigenismo fueron en ocasiones el co-rolario de algunas investigaciones desarrolladas por africanos en el seno de CODESRIA, principalmente en su empeño por encontrar un paradigma africano para las ciencias sociales. También de los subalternistas indios en su afán por construir la historia de la India desde abajo. En ambos casos, el problema fundamental es que sus análisis terminan en ocasiones por recuperar y restituir las distinciones binomiales tan denostadas por los estudios postcoloniales.

2 Véanse los artículos de Ella Shohat “Notas sobre lo “postcolonial”” y de Stuart Hall “¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite”, publicados en el libro de Sandra Mezzadra (ed.). 2008. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Traficantes de sueños, Madrid.

de poder, algunas de ellas derivadas del periodo colonial, que siguen existiendo en las sociedades contemporáneas, y explorar nuevas formas de comprensión (inter) cultural, desafíos a los que debe enfrentarse la antropología como crítica cultural.

Postcolonialismo y herencia colonial

La cuestión del conocimiento, reconocimiento y restitución ha sido ampliamente debatida en Francia durante la década de 1990, un país donde, por razones evidentes, la presencia de africanos y afrodescendientes es mayor que en el caso del Estado español. De hecho, con el cambio de siglo, los debates sobre la herencia colonial en la Francia contemporánea salieron de la academia y marcaron la agenda política. En 2001 se aprobó la Ley Taubira, que calificaba la trata negrera y la esclavitud de crímenes contra la humanidad. Además, esta ley permitió reevaluar el impacto que tuvo el comercio de esclavos en el desarrollo económico de algunas ciudades costeras como Nantes o La Rochelle. En este proceso, el trabajo del grupo de investigación ACHAC (Association connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine) desempeñó un papel importante. Fundado en 1989 y con un carácter marcadamente interdisciplinar, se ha dedicado a investigar, principalmente en Francia, las representaciones, fracturas, discursos e imaginarios coloniales y postcoloniales. Entre los resultados de sus investigaciones destaca la publicación de una serie de libros que recogen las aportaciones a los coloquios organizados periódicamente por la asociación. Muchos de ellos tienen que ver directamente con la imagen y sus usos públicos, siendo buenos ejemplos las obras *Images et colonies (1880-1962)*, *Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française*, y *L'Autre et Nous "Scènes et Types", anthropologues et historiens devant les représentations des populations colonisées, des ethnies, des tribus et des races depuis les conquêtes coloniales*. En ellas se revisa y deconstruye la imagen del negro africano canibalizado, racializado, cosificado, estigmatizado, domesticado, etc., durante el periodo colonial hasta las independencias, y se evalúan las huellas que han dejado estas representaciones en la memoria colectiva. Según Blanchard, Blanchoin, Bancel, Boëtsch y Gerbeau, editores y autores de la introducción de *L'Autre et Nous*, "subsiste un fondo de imaginario subyacente en el inconsciente colectivo occidental que genera, todavía hoy, imágenes no muy diferentes de las que se produjeron durante el espacio-tiempo colonial". (1993: 14-15) Pensar la contemporaneidad es necesariamente comprender cómo los fenómenos engendrados por el hecho colonial se han perpetuado, reconfigurado y reabsorbido por el pensamiento hegemónico. Esta cuestión me parece de sumo interés y, sin lugar a dudas, sirve como punto de apoyo a mi reflexión.

Cultura hegemónica y racialización: los pajes negros de Alcoy

Que la comunidad de afrodescendientes en Francia es mucho más numerosa que la de España no se puede negar. Tampoco se puede comparar la relación de la Francia republicana con sus colonias africanas con lo acaecido en el caso español. Sin embargo, convertir algo en objeto de estudio no es solo una cuestión de números, sino de voluntad, sin perder de vista que pueden abrirse caminos que, en opinión de muchos, vale la pena no explorar. ¿Qué significa esto? Miremos primero al pasado. Si prestamos atención al caso de Guinea Ecuatorial, un hecho insoslayable es que la historia de la colonia ha estado muy ligada al franquismo, una etapa de la historia de España que parece estar abocada, por no decir condenada, al olvido. Recordemos que Guinea fue una provincia española hasta 1968, lo que convierte a los afrodescendientes guineanos

cuyos padres se trasladaron durante la época de la colonia a España en ciudadanos de pleno derecho. En segundo lugar, pero no menos importante, debe reconocerse que la historia oficial ha tendido a considerar las relaciones entre la península y el África Negra, así como el legado africano en nuestras expresiones culturales, como algo accesorio. Como si España no hubiese participado activamente e incluso sido protagonista de la trata de esclavos desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX o como si algunas de las fortunas de la aristocracia española en la actualidad no fuesen el resultado de la explotación de los recursos naturales y humanos de la excolonia.

Coincidiendo con el cincuenta aniversario de la independencia de Guinea Ecuatorial, las redes sociales se incendiaron cuando un colectivo de nombre Afroféminas inició una petición de recogida de firmas en una conocida plataforma de Internet solicitando a la UNESCO que no reconociese lo que consideraban un *blackface* masivo patrimonio de la humanidad. El colectivo se refería concretamente a uno de los actos más representativos de la Navidad de la ciudad valenciana de Alcoy, la cabalgata con sus pajes negros, una tradición que se remonta al siglo XIX y que se presenta públicamente como una de las más antiguas de las que se celebran en España y, posiblemente, en el mundo. Ese día una legión de pajes -también llamados “els negrets”- entregan a los niños sus regalos entrando por el balcón de sus casas con escaleras. La cohorte la forman alcoyanos que se embadurnan la cara con betún, se pintan los labios y su contorno de un rojo intenso y complementan su atuendo con un guardacuello y una faja también de color rojo.



Imagen 1. *Els negrets* de Alcoy.

Las mujeres del colectivo veían en esta manifestación un anacronismo y una forma más de perpetuar, con la connivencia de las instituciones y el pretexto de la tradición, el racismo estructural. Qué duda cabe que las reacciones contrarias no se hicieron esperar, incluso con una recogida de firmas a favor de la fiesta en la misma plataforma. Algunas eran manifiestamente racistas, utilizando en sus argumentos categorías

binarias que nos diferencian -incluso moralmente- a “nosotros” de los “otros”, a los de “aquí” de los de “fuera”. Otras interpelaban al colectivo ofendido con el argumento de que no es en ningún caso un acto racista sino todo lo contrario. El negro no es más que el símbolo de la noche misteriosa que permite a las personas que encarnan al personaje no ser reconocidas, mientras que el rojo es la llama y el fuego. (Borja 2018)

Dicho así, da la impresión de que cualquier parecido con una manifestación racista es mera coincidencia. Sin embargo, es innegable que su representación, las fotografías son una buena prueba de ello, se corresponde fielmente con una de las imágenes estereotipadas, además de caricaturescas, que durante mucho tiempo se ha proyectado y difundido públicamente del negro africano. Por no hablar de la racialización de los cuerpos, proceso por el cual individuos diversos terminan convertidos en masa indiferenciada. Esta y muchas otras formas de representación nos permiten entender las reacciones de estos colectivos que en definitiva se posicionan -con más o menos acierto, con mejor o peor suerte- ante una realidad que les sobrepasa y padecen. Una de estas formas de representación va a ser discutida críticamente en las siguientes páginas de este ensayo; en particular, la que ha presentado al negro africano como víctima, aunque bien es cierto que de soslayo aparecerán otras, concretamente aquellas que lo representan como curiosidad exótica o espécimen antropológico. Del mismo modo, se intentará dar una respuesta a la cuestión del peso de la representación, retomando el título del famoso libro de John Tagg, a la hora de entender las sociedades complejas contemporáneas.

¿Dónde están los perpetradores? De los esclavos en Libia a *Exhibit*

Una de las voces más críticas con los sistemas hegemónicos de representación del continente africano es la de Okwui Enwezor. La exposición que inauguró en el Miami Art Central en 2006 de título *Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography*, sentó las bases para una reflexión crítica sobre las maneras fotográficas de mirar y difundir públicamente lo que pasa en un continente que ocupa nada menos que tres veces la extensión de Europa. En el texto que escribió para el catálogo que acompañó a la muestra, el comisario, de origen nigeriano, utilizó la expresión “afropesimismo” para definir una postura que reducía la idea misma de África a sustancia, entidad cuya esencia era la vida en precario; una sociedad incapacitada por una especie de salvajismo atávico para controlar y gestionar de forma racional su propio medio natural y cultural.

Esta idea permanecía en el inconsciente colectivo como un remanente de las representaciones culturales pasadas. De hecho, tenía incluso un fundamento bíblico en la tradición cristiana; las poblaciones negras eran descendientes de Cam, el hijo maldito de Noé, y por ello estaban condenadas de por vida a la servidumbre. Los esquemas evolucionistas elaborados durante el Siglo de las Luces reforzaron la idea del salvajismo africano e incapacidad natural de los negros, un argumento que sirvió posteriormente para justificar la colonización. Tampoco ayudó demasiado la biología; si las teorías poligenistas servían para legitimar directamente la esclavitud, las monogenistas predarwinianas reforzaron el diferencialismo y la jerarquía racial. En sus reflexiones, el naturalista Carl von Linné dedujo rasgos comportamentales a partir de las características anatómicas de los seres humanos. Esta asociación carecía de fundamento científico y era pura especulación. Según el naturalista, el negro africano era indolente y su conducta estaba gobernada por el capricho, mientras que

la vida del hombre blanco lo estaba por las costumbres, buenas, podríamos añadir. Esto sirvió para legitimar científicamente la superioridad biológica y cultural blanca. Por otro lado, tal y como ha demostrado Stuart Hall en su artículo “El espectáculo del “Otro””, el primitivismo innato fue una de las referencias populares de la diferencia durante el periodo de la esclavitud, argumento que sirvió para justificar la incapacidad de los africanos para organizarse políticamente. (1997: 428)

Esta imagen desfigurada, según Enwezor, nos incapacita a quienes vivimos en el primer mundo para buscar y pensar nuevos modelos de comprensión que nos acerquen al continente en el marco de su realidad concreta y compleja. En su artículo, se interesaba especialmente por la fotografía periodística y las narrativas que utilizaban los medios de comunicación de masas cuando hablaban de África. Concretamente, puso el foco de atención en la famosa fotografía tomada por el sudafricano Kevin Carter en la cual se ve a un niño desnutrido acechado por un buitre durante la guerra en Sudán en 1993.

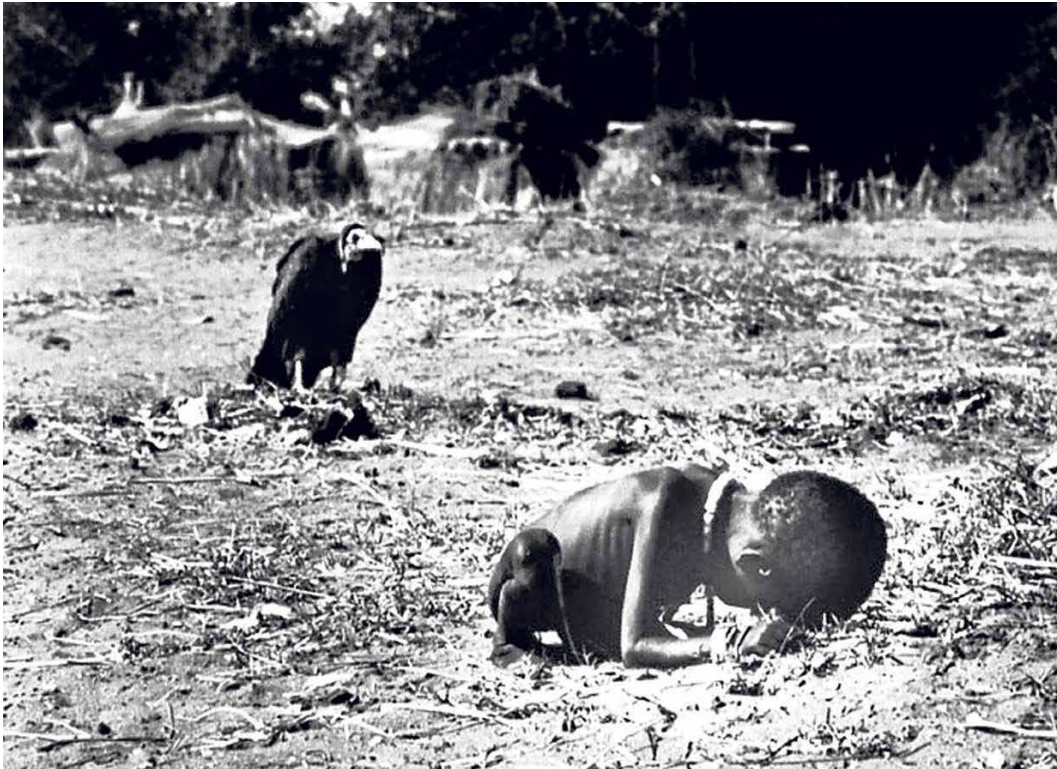


Imagen 2. Kevin Carter, 1993.

Esta imagen no solo se difundió en medios de comunicación como el *New York Times* sino que Carter fue galardonado por ella con el premio Pulitzer. Enwezor defiende que estas representaciones no solo coadyuvan la construcción de una imagen monolítica de África sino que, además, su efecto transformador ha sido escaso; las imágenes del sufrimiento no han servido para paliar los efectos de los desastres que retratan. El crítico no niega que los hechos que aparecen en las fotografías que publican los diarios europeos y estadounidenses no formen parte de la realidad del continente, ni que la solución pase por construir la imagen inversa, sino que aboga por potenciar reflexiones que reconozcan la diversidad y complejidad del continente

desde una perspectiva contemporánea. Esta es la mejor forma de confrontar la idea de África como sustancia. Según Enwezor, fotografías como las de Carter han servido para instaurar unos imperativos fotográficos cuyo fundamento es la fascinación por la anormalidad del continente como escena principal en los medios globales. Y entiéndase por anormalidad aquello que no se ajusta a lo que supuestamente debe ser la norma, bien sea relativa al cuerpo físico, social o político y a sus expresiones.

Retratados como víctimas, habitando un espacio siempre hostil o al menos liminal, los medios de comunicación de masas suelen mostrar menos el aspecto de los perpetradores. Recientemente algunos diarios españoles se hacían eco de un reportaje de la CNN donde se veía una subasta de personas migrantes y refugiadas que eran vendidas como esclavas en Libia. El origen de la noticia fue un vídeo, grabado el mes de julio de 2017, enviado a una reportera de la cadena. El carácter probatorio de las imágenes, si atendemos al relato que se oye en la grabación, es innegable. Algo que por cierto verificó la periodista, que se desplazó a Libia para contrastar la información. Sin embargo, lo que revela el vídeo se corresponde poco con la situación que refleja.



Imagen 3. Vídeo de subasta de personas migrantes en Libia, CNN, 2017.

Conforme avanza la subasta aparecen en la escena las personas por las que van a pujar los asistentes. Su imagen no se corresponde con la que cualquiera de nosotros esperaría de alguien que va a ser vendido como esclavo. Ni ropas mugrientas, ni signos externos de maltrato físico o humillación. En la escena se desliza incluso alguna sonrisa o mirada aparentemente cómplice con quien dirige la puja, de quien, curiosamente, solo vemos el brazo en movimiento durante todo el reportaje. El mismo encuadre aparta al perpetrador, lo excluye de la escena. Curiosamente, la imposibilidad de identificar a la víctima a partir de la imagen original, es decir, el fracaso de la imagen indicial, se aprecia en las estrategias que tuvieron que utilizar algunos de los periódicos que recogieron la noticia en el momento de ilustrar los hechos en sus artículos; se recurrió a fotografías que retrataban otras situaciones mucho más identificables, ontológica y epistemológicamente hablando, con el hecho descrito.



Imagen 4. "inmigrantes esclavizados en Libia", 2017.

Hubo varias que se reprodujeron masivamente en medios de comunicación. En ellas se ve a varios hombres hacinados en una sala. Descamisados, la delgadez extrema de algunos cuerpos deja a la vista la ropa interior, una escena que de inmediato nos traslada a episodios de la historia de la humanidad que creíamos superados. El observador atento debe leer el pie de foto e investigar sobre las fuentes para darse cuenta de que los cuerpos enjutos y mal vestidos de los negros africanos que aparecen en las fotografías no son los de los esclavos sino de otras personas retenidas al sur de Libia cuya suerte no debemos presuponer que fuese mejor. Por no hablar de los periódicos, que también los hubo, que directamente identificaron la fotografía como la de "inmigrantes esclavizados en Libia". (Martínez 2017)

La estrategia que consiste en poner el acento en la víctima no es el monopolio exclusivo de la llamada fotografía periodística, con sus lógicas y dinámicas. Lo que pretendo defender, partiendo del análisis que hace Okwui Enwezor de la fotografía periodística, es que estas formas de representación también las encontramos en otras prácticas fotográficas y artísticas, y que sus consecuencias epistemológicas, cuando son recibidas por un espectador que cree estar a buen recaudo de la situación que se denuncia o muestra, no son muy diferentes de las del afropesimismo. Por no hablar de su escaso poder transformador, a pesar de las buenas intenciones.

A mediados del año 2017 la fotógrafa Isabel Muñoz inauguró en el Museo de Antropología de Madrid una exposición titulada "Mujeres del Congo. El camino a la esperanza", un proyecto amparado por Casa África, la Embajada de España en la República Democrática del Congo y el Museo Nacional de Antropología.



Imagen 5. "Mujeres del Congo. El camino a la esperanza", Isabel Muñoz, 2017.

Su objetivo era visibilizar la situación de las mujeres que padecen la violencia sexual en la provincia de Kivu Sur, una zona sumida en conflictos por el control de recursos naturales como el coltán o los diamantes. Muñoz también intentaba invitar al espectador a reflexionar sobre cómo estas mujeres se enfrentan al sufrimiento y se recomponen. En la exposición se reunían los retratos de mujeres que habían roto el silencio. Algunos de ellos eran desgarradoramente bellos; alegato a favor de la idea de que podemos encontrar belleza incluso en contextos de violencia extrema. Esta estrategia ha sido utilizada por fotógrafos y artistas que defienden la necesidad de dar un giro radical a las representaciones del horror, dada la inoperancia de las imágenes clásicas. De modo que la condición de víctima no es intrínseca a la representación misma, sino que se incorpora a la imagen mediante un proceso de atribución de significado mediado por el discurso que articula el proyecto.

En Madrid la exposición fue todo un éxito, confirmación del talento de la fotógrafa y elogio a quienes la artista consideraba unas heroínas del siglo XXI, pues algunas de ellas se habían empoderado a partir de la experiencia vivida y convertido en militantes defensoras de los derechos de la mujer. Sin embargo, el poder de la fotografía no está solo en lo que aparece en la imagen, el índice podríamos decir, ni en la intención de quien la hace, sino en el efecto que produce en el receptor. Así las cosas, una pregunta se impone por necesidad: ¿Dejaron más bien, dejamos de consumir aparatos electrónicos compuestos con minerales de origen desconocido quienes visitamos la exposición? ¿Identificamos el cuerpo de las mujeres violadas con el de nuestros seres queridos? Tanto en el fondo como en la superficie, esta pregunta interpela tanto al poder transformador de la fotografía como a las relaciones complejas que se establecen entre las imágenes y los múltiples significados que pueden tener para quien las observa. La misma fotografía que sirve de instrumento de transmisión de conocimiento, puede reforzar una imagen del continente, cuya geografía y particularidades socioculturales conocemos muy a grandes rasgos, que encuentra su razón de ser en el afropesimismo. Por no hablar del efecto confortativo que pueden producir en el espectador que cree estar a salvo. La atribución de la condición de víctima no lleva tanto a pensar sobre el papel de los testigos, nosotros, sino a naturalizar la situación en que vive la víctima. Llama la atención el comentario de una periodista que con ocasión de la inauguración de la exposición en el Congo replicó a Isabel Muñoz que le hubiese gustado más ver un trabajo sobre las condiciones políticas y económicas que están en el origen del desastre humano que vive la población de esa región que el retrato de mujeres a quienes parece que la fotógrafa viene a explicar la realidad que sufren. (Muñoz 2016: min. 33) Esta pregunta por los perpetradores hubiese obligado a la fotógrafa a visitar otros países y mostrar otras realidades menos reconfortantes para el público europeo que la de las víctimas.

En el artículo de Hall antes citado, muy en la línea de las investigaciones desarrolladas por la ACHAC sobre las prácticas de representación de la diferencia y la construcción de estereotipos culturales relativos al continente africano por la ciencia y la cultura popular decimonónica, el sociólogo respondió a la pregunta de cómo representamos a gente y lugares significativamente diferentes de nosotros y por qué la diferencia es un área tan discutida de la representación. Sin minusvalorar sus reflexiones relativas a las prácticas estereotipantes, muy presentes en todos mis trabajos, me gustaría ahora destacar el análisis que hace, como prolegómeno, de cómo las cuestiones de la diferencia llegaron a los estudios culturales y cómo desde entonces

se han enfocado por diferentes disciplinas. Entre ellas habla de la antropología, que entiende la diferencia a partir de una concepción del lenguaje como sistema de clasificación y ordenación del mundo. Hall afirma, retomando las ideas de Mary Douglas, “que los grupos sociales imponen significado a su mundo ordenando y organizando las cosas en sistemas clasificatorios” (1997: 421); ordenamos la comida según el orden de toma, clasificamos a los parientes por grado de afinidad y nos diferenciamos culturalmente hablando de quienes consideramos los Otros. Desde este punto de vista, las oposiciones binarias serían una herramienta de comprensión cultural fundamental que puede extralimitarse, como sucede en el proyecto de Muñoz, que más que desestabilizar, restaura un orden, apuntala fronteras simbólicas que refuerzan el etnocentrismo. La belleza de las fotografías no consigue eliminar el carácter de otredad de la mujer congoleña, especialmente cuando se le atribuye la condición de violada.

Cosificación del negro africano y ausencia de victimarios son dos de las críticas que le hicieron al artista sudafricano Brett Bailey durante su gira europea con la instalación y *performance* de título *Exhibit*. El artista realizó un trabajo donde revisitaba las atrocidades coloniales y ponía en evidencia el racismo que caracteriza las relaciones entre Europa y África. Para ello, recreó un espacio compartimentado en el que el espectador recorría una serie de instalaciones. En ellas participaban seres humanos reales que representaban algunos de los episodios más salvajes de la acción colonial, especialmente las atrocidades cometidas por los alemanes en Namibia y los belgas y los franceses en el Congo. También se incluían algunas salas donde se hacía referencia a la xenofobia en la Europa contemporánea.

Bailey recurrió a una estrategia similar a la de Isabel Muñoz; construyó imágenes que seducían por su belleza, pero que recreaban o remitían a una escena de horror. (Krueger 2013).

Los actores, seleccionados entre artistas locales de las ciudades en que se organizaba el evento, debían permanecer quietos durante cien minutos. Lo único que podían hacer es buscar la mirada de los visitantes, una forma simbólica de resistencia y disrupción. En todo momento sonaba de fondo una canción de lamento entonada por cuatro coristas de la etnia nana de Namibia, uno de los grupos étnicos que padeció la violencia germana. Cantaban una canción titulada *Dr. Fischer's cabinet of curiosities*. El Dr. Fischer fue un profesor de anatomía, rector de la Universidad de Berlín durante el III Reich. Sus teorías pseudocientíficas de la higiene racial sirvieron como fundamento ideológico del Holocausto. El científico desarrolló sus teorías en los campos de concentración de Namibia, donde instauró un programa de aniquilación masiva de los grupos étnicos herero y nana.



Imagen 6. *The missing link*, Brett Bailey.

En una de las instalaciones titulada *The missing link* vemos a una mujer presentada como un espécimen antropológico. (Imagen 6) En el texto que la acompaña se cita el nombre, lugar de nacimiento y muerte de la mujer. Ese tratamiento reaparece en otras instalaciones, donde los africanos son exhibidos con cintas métricas de color amarillo en distintas partes del cuerpo: cabeza, brazos y piernas. El lenguaje visual es directo, nada metafórico ni evocador. El texto que acompaña a la obra especifica el peso, diámetro del cráneo, ancho del abdomen, pecho y manos del espécimen. El fondo, como solía suceder en los museos, es una tela con una sabana africana dibujada.



Imegn 7. *A place in the sun*, Brett Bailey.

En *A place in the sun* vemos la habitación de un oficial alemán de las fuerzas coloniales. En ella hay una mujer sentada de espaldas al espectador con el torso desnudo atada a la cama con una cadena. A la altura de la cintura porta un número identificativo. En las paredes de chapa cuelgan algunas fotografías de época y trofeos de caza. El elemento disruptivo es un espejo, mediante el cual la mujer busca la mirada del espectador, que representa sin quererlo al soldado que entra en la habitación quitándose la ropa dispuesto a ejercer todo su poder. Tomamos consciencia de nuestra calidad de observadores cuando sabemos que estamos siendo mirados. *Civilizing the natives* hace referencia a la demanda de calaveras humanas a principios del siglo XX por universidades y museos europeos. En los campos de concentración de la actual Namibia las mujeres herero tenían que hervir las cabezas de sus compañeros sentenciados a muerte y limpiarlas para enviarlas a Europa. Muchos de esos cráneos están todavía en las bodegas de esas prestigiosas instituciones.

La exposición se presentó en Sudáfrica así como en diferentes ciudades europeas entre 2010 y 2014: Viena, Helsinki, Bruselas, Grahamstown, Ámsterdam, Aviñón, Gante, Wrocław, Estrasburgo, Ciudad del Cabo, Lisboa, París y Berlín. En Berlín un grupo de activistas calificó la muestra de “zoo humano”. (Apthorp 2012). Las protestas fueron más virulentas en 2014; en Londres se inició una campaña de concentraciones y recogida de firmas que hizo que el espectáculo se cancelase. Los organizadores de este movimiento, militantes antiracistas mayormente descendientes de africanos, consideraban denigrante utilizar a hombres y mujeres encerrados en jaulas para hablar sobre racismo y violencia colonial. Defendían que la muestra atentaba contra la dignidad humana y que habían otros medios más efectivos de luchar contra

el racismo que una exhibición que consideraban degradante. Según su parecer, las representaciones de Bailey reenviaban directamente a clichés negativos del africano. En su opinión, la imagen del negro victimizado, frágil y sumiso debía superarse. En las protestas no faltaron las comparaciones para tratar de sensibilizar a la ciudadanía de la necesidad de cancelar el espectáculo. ¿Qué hubiese sucedido si en lugar de negros se hubiese encerrado a judíos en cámaras de gas para hablar sobre el Holocausto?

Además del medio, otra cuestión reapareció con fuerza. Brett Bailey es un sudafricano blanco descendiente de alemanes, lo que puso sobre la mesa la cuestión racial, es decir, quién está legitimado para representar a ciertas comunidades mediante el arte. ¿Hubiese reaccionado del mismo modo el público si el artista fuese negro? Bailey, afirmaban algunos, no es nadie para enseñar a un descendiente de africanos la historia de la colonización y sus consecuencias en la actualidad, pues ellos la padecen en su día a día. En un debate público celebrado en Berlín, el artista sudafricano Philipp Khabo Koepsell increpó a Bailey:

Si tienes a un director blanco sudafricano dando órdenes a actores negros para relatar su propia historia sin darles voz, no estás rompiendo el legado. Lo estás reforzando y reproduciendo. Puedes llamarlo como quieras pero el hecho es que eres blanco, una persona privilegiada que está sentada allí dando órdenes a los negros. (Apthorp 2012)

Es decir, se reproduce la lógica del blanco que proyecta una imagen del negro victimizado, un esquema paternalista heredado del período colonial que se proyecta en el presente. Quienes criticaban a Bailey hicieron incluso propuestas alternativas; por ejemplo, si se quería luchar efectivamente contra el racismo se podía presentar a los victimarios; mostrar a los blancos enjaulados tratados como lo fue la población africana durante el período de la esclavitud, del colonialismo y en muchos lugares del mundo civilizado en la contemporaneidad. Podemos considerar esta postura reactiva como un intento de subvertir la mirada, de desafiar el régimen racializado de representación dominante, poniendo en escena a los descendientes de quienes participaron, consintieron o fueron testigos de tales atrocidades o a quienes incluso hoy, contemplamos atónitos o impasibles, lo que sucede en este mundo llamado civilizado.

Conclusión

En cualquier caso, las reacciones ponen de manifiesto un cierto interés por descentralizar un discurso, introducir nuevas narrativas fotográficas y artísticas que permitan subvertir las imágenes poderosas que identifican a todo un continente. En este proceso, la responsabilidad no debe caer solo del lado de la fotografía periodística o documental, sino también de la artística, así como de los espacios y circuitos culturales que sirven para su difusión. El discurso postcolonial en el arte ha llegado para quedarse. La contemporaneidad debe construirse desde la pluralidad de miradas que desestabilizan e incorporan modernidades descentralizadas. Desde este punto de vista, conviene recordar que la hegemonía cultural se construye mediante discursos capaces de generar consenso sin que seamos conscientes de los procesos que llevan a él. Cuestionar el etnocentrismo, la imagen estática y esencialista del África Negra nos obliga a pensar, más allá de las buenas intenciones, qué narrativas y representaciones contribuyen a rediseñar la imagen que tenemos del continente y, en definitiva, a cómo construir un discurso contra-hegemónico, que tenga en cuenta especialmente los contextos de recepción.

En el momento en que escribo estas líneas, acaba de concluir la undécima edición de los Encuentros de fotografía de Bamako en Mali, un festival que se organiza desde 1994 dedicado a la fotografía africana y de la diáspora. El que hoy en día es el festival más conocido de los que se celebran en suelo africano, tenía como título *Afrotopía*. Como en las ediciones anteriores, el festival buscaba subvertir una imagen del continente construida desde un prisma occidentalocéntrico. Esto es especialmente relevante si tenemos en cuenta que nuestra representación del mundo tiene su origen en las imágenes que recibimos de él. De ahí que estas manifestaciones culturales sean intentos sensatos y valientes de emancipar la mirada de las representaciones que han colonizado los imaginarios. Tal y como afirma la comisaria de la exposición Marie-Ann Yemsi:

La fotografía, como todas las formas de creación artística y de pensamiento, es más que nunca una materia viva e indócil que permite habitar plenamente el mundo y hacer emerger desde este continente nuevos imaginarios, incluso nuevas utopías. (Yemsi 2017: 15)

Bibliografía

- Apthorp, S. 2012. "Black "Human Zoo" Fury Greets Berlin Art Show", en *Bloomberg*, 3 de marzo, en: <http://www.bloomberg.com/news/articles/2012-10-03/black-human-zoo-fury-greets-berlin-art-show>.
- Bancel, N., Blanchard, P., Boëtsch, G., Deroo, E., Lemaire, S. (eds.). 2004. *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, La Découverte, París.
- Bachollet, R., Debost, J.B, Lelieur, A.C, Peyrière, M.C. 1992. *NegriPub. L'image des Noirs dans la publicité*, Somogy, París.
- Blanchard, P., Chatelier, A. (eds.). 1993. *Images et colonies. Nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, ACHAC/SYROS, París.
- Blanchard, P., Blanchoin, S., Bancel, N., Boëtsch, G., Gerbeau, H. (eds.). 1995. *L'Autre et Nous. "Scènes et Types", anthropologues et historiens devant les re-présentations des populations colonisées, des ethnies, des tribus et des races depuis les conquêtes coloniales*, SYROS, Marsella.
- Blanchard, P., Bancel, N., Lemaire, S. (eds). 2005. *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, La Découverte, París.
- Borja, J. 2018. "Cavalcada de Reis", en *Alicanteplaza*, 6 de enero, en: <http://alicanteplaza.es/cavalcada-de-reis>
- Enwezor, O. 2006. *Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography*, International Center of Photography, Nueva York.
- Gould, S.J. 1981. *La falsa medida del hombre*, Orbis, Buenos Aires.
- Hall, S. 1997. "El espectáculo del 'Otro'", en [http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/el %20espectaculo%20del%20otro.pdf](http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/el%20espectaculo%20del%20otro.pdf).
- Krueger, A. 2013. "Gazing at Exhibit A: Interview with Brett Bailey", en *Liminalities: A journal of Performance Studies*, vol. 9, nº 1.
- López Sanz, H. G. 2014. *La pluma y la cámara. Antropología y memoria colonial en blanco y negro*, Museu Valencià d'etnologia, Valencia.
- , 2017. *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea*. Con-creta textos, Valencia.

- Martínez, M. 2017. "Vídeo de la venta de esclavos en Libia", en *El Periódico*, 15 de noviembre, en <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20171115/video-de-la-venta-de-esclavos-en-libia-6425103>.
- Mezzadra, S. (ed). 2008. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Muñoz, I. 2016. *Angalia Mzungu ("mira al blanco")*. (En el marco de la serie de documentales *Imprescindibles* de RTVE).
- Nelson, C., Crossberg, L. (eds.). 1988. *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana. University of Illinois Press, Illinois.
- Tagg, J. 2006. *El peso de la representación*, ed. GG, Barcelona.
- Yemsi, M.A. 2017. "Afrotopia, mobiliser les possibles", en *Rencontres de Bamako. Biennale Africaine de la Photographie (Afrotopia, 11ème édition)*, Édition Dilecta, Ministère de la Culture de Mali/Institut français, 2017.

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017)¹

The “ethnic thing” is fashionable? Indoamerican performativity in Vogue’s Graphic Discourse (2000-2017)

Julimar Mora Silva*

Resumen

Este artículo presenta un conjunto de reflexiones acerca de la representación asignada a lo indoamericano en las colecciones y marcas de la Alta Moda presentes en los Fashion Weeks a partir de Vogue. Para ello, se analizaron los contenidos tanto visuales, como escritos en una doble dimensión: una estética y una simbólica, evidenciando la transmisión de antiguas políticas de estilo y significación en “nuevas” formas de expresión. Así mismo, se discuten una serie de casos en los que los discursos y performatividades promovidos en estos espacios avivaron la agencia de grupos que reaccionaron con la crítica. El análisis dio cuenta de la gestación de contradicciones a todos los niveles, desde el más estético asociado a la indumentaria y al performance corporal, hasta el más político anclado a las disputas por el derecho a la existencia e identidad.

Palabras Clave: moda, étnico, performatividad, agencia, crítica.

Abstract

This article presents a set of reflections about the representation assigned to the American Indian in the collections and brands of High Fashion present in Fashion Weeks from Vogue. For it, we analyzed both visual and written contents in a double dimension: an aesthetic and a symbolic, evidencing the transmission of old policies of style and meaning in “new” forms of expression. Also, a series of cases are discussed in which the discourses and performativity promoted in these spaces revived the agency of groups that reacted with criticism. The analysis revealed the gestation of contradictions at all levels, from the most aesthetic associated with clothing and body performance, to the most political anchored to disputes over the right to existence and identity.

Key words: fashion, ethnic, performativity, agency, criticism.

A modo de introducción

La mujer, entonces, tiene en la mítica amerindiana mucho más lugar que en la hispánica [...] Lo femenino se emparenta, esencialmente, con la luna, el mar o las aguas, la terra mater [...] Lo masculino teogónico está igualmente presente. Los pueblos nómadas del norte o los del sur [...] adoran a dioses del cielo, dioses de cazadores y guerreros (Dussel 2007: 15-16).

¹ Agradezco las discusiones con el antropólogo Fidel Rodríguez, quien nutrió enormemente el contenido de este trabajo.

* Universidad Central de Venezuela / Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela. julimar.mora@gmail.com
Artículo recibido: 5 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

Estudiar la emergencia de lo étnico en las colecciones de moda contemporánea exige revisitar sus usos categoriales analizando su aparición en los procesos económicos, políticos y sociales que actualmente tienen lugar en el sistema-mundo global. Para ello, empezaremos discutiendo las dificultades que enfrenta el uso conceptual de lo étnico en los actuales circuitos de moda comercial. Como señala Bari (2001) la etnicidad constituye un concepto polémico en torno al que se ha generado una gran cantidad de discusiones cuya principal preocupación, desde los objetivistas vs. subjetivistas, hasta los materialistas vs. idealistas, radicó en la determinación de los potenciales aspectos capaces de demarcar las fronteras entre los múltiples grupos étnicos. Los primeros pusieron su empeño en criterios pensados desde lo *etic*; es decir, desde la voz del investigador, creando *a priori* un inventario de rasgos tales como: hábitos, tradiciones, relatos, rituales, usos de la lengua y vestigios de cultura material, esperando con ello precisar las propiedades responsables de la especificidad cultural de los diferentes grupos étnicos. No obstante, este tipo de posturas tuvo que enfrentarse a un problema de dimensiones colosales: el cambio social.

Durante años, estos marcadores no fueron lo suficientemente efectivos pues, el contacto interétnico derivó en hibridaciones que hicieron difícil la determinación de rasgos esenciales para cada cultura. Entretanto, los subjetivistas pusieron empeño en criterios establecidos desde lo *emic*; es decir, desde la voz de los investigados, considerando solo el conjunto de rasgos que para ellos tuviesen cierto grado de eficacia organizativa (Barth 1976); así mismo, que resultasen orgánicos a la cohesión de los grupos a lo interno y externo de sí. De esta forma, se diluyeron los esencialismos que dificultaron la labor en el primer caso.

Estas discusiones adquirieron importancia ante el auge de industrias culturales como la moda pues, los marcos culturales al margen del proyecto histórico occidental han sido, y continúan siendo, constantemente apropiados de forma tan ideal, como concreta² por firmas, marcas y empresas, en muchos casos, ajenas a sus contextos reales de producción, cuestión que ha promovido un continuo reordenamiento de este tipo de marcadores, especialmente, de los que han tenido expresión en la cultura material. Esta situación ha llevado a cuestionarnos ¿de dónde deviene el carácter étnico que se atribuye a las *performances* que se comercializan en el sistema de Alta Moda? y ¿de qué forma la comercialización de estas *performances* constituye un problema para los sujetos y grupos involucrados en los procesos de apropiación?

Para autores como Amodio los problemas de la apropiación devienen cuando se transgrede el límite del valor de un símbolo el cual, está definido por “el horizonte cultural compartido por grupos locales y regionales, [a lo que añade que...] más allá de ellos encontrará solo su transformación y desconocimiento; es decir, su negación como [símbolo] producido por una cultura específica” (1998: 287). *A priori*, esta situación no constituye un problema si se considera que, no todos los casos de apropiación cultural devienen en conflictos políticos concretos y que, tanto la moda, como las industrias que de ella derivan, no se han planteado, ni para sí, ni para el mundo, ser instancias éticamente responsables con los contextos que le sirven de inspiración. Sin embargo,

2 La distinción ideal/concreto hace referencia a dos tipos de apropiación cultural: uno ideal, basado en estereotipos muy generales que no necesariamente se corresponden con valores intelectuales, estéticos o materiales de grupos étnicos en la actualidad; y uno concreto donde actores sociales, como marcas y empresas, apropian valores como: palabras (lengua), conocimientos (técnicas), objetos (cultura material), etc., instrumentalizándolos sin algún tipo de pacto o consenso que evite la emergencia de fricciones y conflictos entre los involucrados.

comienza a significarlo a medida que grupos sociales concretos hacen visible su descontento desnudando las tensiones que se tejen tras la comercialización de símbolos con los que manifestaron tener algún tipo de identificación.

La mundialización que hizo posible que la performatividad sobre lo étnico se presentase y representase en contextos sociales vinculados con la moda otorgó a la etnicidad un nuevo problema político que abordar, uno donde la universalización del viejo esquema “Occidente vs. Otros” dificultó el reconocimiento de las particularidades culturales ocultas tras la idea de una otredad genérica y abstracta, cuestión que encubrió la potencia organizativa de los símbolos étnicos, ahora, convertidos en mercancía. La categoría “étnico” resulta cuestionable cuando intenta aplicarse a ciertas mercancías de Alta Moda pues, las *performances* donde se insertan no siempre tributan a la cohesión del grupo que las consume o produce. Ni las marcas, ni sus consumidores constituyen unidades étnicas en el sentido antropológico del término ya que, ni se ciñen a límites geográficos específicos, ni comparten los mismos valores, ni cuentan con miembros que se identifican y son identificados por otros como una unidad distinguible de otras del mismo género (Barth 1976). En consecuencia, la mayoría de estas *performances* no desempeñan las funciones que comúnmente se atribuyen a la etnicidad o, al menos, no en un grueso de sus consumidores por lo que, en no pocos casos, lo étnico en la moda termina siendo un asunto esencialmente nominal.

Los inconvenientes asociados a la performatividad de lo étnico en la moda y la relación que deriva de su contacto con los grupos que perciben en ella un problema exige una rediscusión de su actuación en el sistema-mundo global. En antropología, por ejemplo, es comúnmente aceptado que la materialidad (entiéndase lo objetual/material/corpóreo de los símbolos que circulan en la moda) y su performatividad (entiéndase su puesta en escena en el teatro social: pasarelas, fotografías, discursos, etc.),³ tiene responsabilidades importantes en el mantenimiento y funcionamiento de la estructura social, sea a través de la circulación económica y la satisfacción de necesidades o, a través de la objetivación y subjetivación de valores que cohesionan y diferencian a unos grupos respecto de otros. No obstante, es necesario decir que la actitud crítica hacia la performatividad étnica en campos como la antropología y sociología, en especial cuando se analiza en el marco del capitalismo, ha tendido a dirigir su atención a la contaminación del ciclo virtuoso mediante el cual las personas crean símbolos a la vez que estos crean su entendimiento, situación que ha derivado en una fetichización que ha llegado a oprimir casi todo a su alrededor, incluso, a sus propios realizadores (Miller 2009). Si bien es cierto, esta sola cuestión no deja entrever las fricciones que se gestan en el marco del sistema de Alta Moda, especialmente, los problemas que se tejen de la mediación entre: sus hacedores (firmas, marcas y empresas), y aquellos que les reclaman (organizaciones y etnicidades otras que ejercen agencias más allá de lo esperado), avivando reacciones que trascienden los rituales de consumo normalizados en los tradicionales circuitos de mercado. Aunque, en la mayoría de los casos, la performatividad sobre lo étnico no ejecute funciones intrínsecas a la etnicidad (identificación, cohesión y reproducción de la estructura social en los hacedores y consumidores de Alta Moda), en otros casos, esta situación ha sido posible ante la emergencia de grupos movilizados en función del reclamo, aglutinándose y

3 La performance entendida aquí como una trama de conductas y experiencias representadas que reproducen y engendran actuaciones e ideas.

organizándose en favor de la reapropiación de muchos de los símbolos allí expuestos. Estos grupos varían considerablemente pues, como se verá más adelante, abarcan desde diseñadores de moda comprometidos con la reivindicación de la diversidad cultural como valor agregado de sus marcas (Oliver Rousteing [Balmain], Stella Jean y Marcelo Burlon, por ejemplo); atravesando movimientos y organizaciones, sociales e intelectuales (como la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual [OMPI], ETNOMat,⁴ etc.), hasta llegar a las agencias indígenas y su expresión en los diferentes frentes, especialmente, en algunos medios de comunicación.

La cuestión de la etnicidad en las colecciones de moda analizadas en el presente trabajo plantea problemas de este tipo pues, la Alta Moda no puede concebirse como expresión de grupos étnicos concretos, como sí puede, en la mayoría de los casos, del proyecto histórico occidental que, en palabras de Trouillot (2003: 12), se planteó a través de sus discursos “[...] the imposition of a particular interface between what happened and that which is said to have happened”.⁵ En consecuencia, el límite del valor de la performatividad étnica en la Alta Moda, a diferencia de contextos locales y regionales donde sus símbolos se corresponden con la función que desempeñan a lo interno y externo de unidades étnicas concretas, está definido por (1) la expresión estética asociada a las mercancías (Zborowska 2015); (2) las fronteras comunicacionales que constriñen su circulación en determinados circuitos comerciales y, aún más importante, (3) la historicidad que envuelve la performatividad de lo “diferente” en el marco del proyecto histórico que lo produce. En función ello, la performatividad étnica en la Alta Moda, vista aquí a partir de las *Fashion Weeks* representadas en los discursos textuales y gráficos de Vogue, se entenderá como una totalidad compleja analizándose en función de los signos y símbolos en él manifiestos, los cuales constituyen una misma cosa: la “cosa étnica” la cual no puede ser entendida, ni problematizada si se piensa aislada de la historicidad que configuró su posición en el presente. Este trabajo iniciará por reconocer el conjunto de valores estéticos y significativos asignados al imaginario indoamericano, para luego conectarlos con los discursos sobre ello referidos en Vogue. Con esto se buscará analizar su continuidad y transformación en el tiempo, así como los problemas que devinieron de su promoción y, aunque, el reclamo no constituye la única posibilidad de agencia de cara a la apropiación, las siguientes líneas centrarán su atención en los problemas que derivaron de la masificación de estas representaciones, esperando contribuir al conocimiento de los espacios donde se continúa gestando el discurso colonial y con él, la agencia de los grupos que responden a partir de la crítica.

Método, datos y análisis

El análisis del discurso constituyó la principal herramienta para el análisis de las fuentes tomadas en el presente trabajo. Se consideraron fuentes los textos e imágenes referidos a la promoción de las colecciones de moda en las *Fashion Weeks* realizadas

4 ETNOMat es un proyecto vinculado al Departament d’Antropologia Social de la Universitat de Barcelona que tiene como objetivo investigar los vínculos entre la cultura material, la identidad y la propiedad intelectual en diferentes sociedades contemporáneas de América, África y Europa. El proyecto fue aprobado por el *European Research Council* y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, consiste en una investigación comparada sobre las Expresiones Culturales Tradicionales, en particular sobre las cuestiones sociales, económicas y políticas que plantea su producción, uso y comercialización, así como su conceptualización como una propiedad intelectual. Visítese el portal web: <https://etnomatblog.wordpress.com/>

5 [Traducción] “la imposición de una interfaz particular entre lo que sucedió y lo que se dice que ha sucedido”.

entre los años 2000 y 2017, extrayéndose los datos del portal web de Vogue. Como criterio de búsqueda se identificaron etiquetas clave como: *ethnic* (etnia, étnico), *tribal*, *tribes* (tribus, tribales), *indigenous* (indio, indígena, nativo) y *exotic* (exotismo, exótico) las cuales, permitieron identificar las colecciones de moda que hacían o no referencia a la idea de lo indoamericano, entendiendo este último término no como condición real y concreta de una identidad autoasignada por los grupos sociales insertos en ella, sino más bien como la “definición que dieron sus [supuestos] ‘descubridores’ [potencias europeas como: España, Inglaterra, Francia y Holanda a partir del contacto]” (Frey 1996: 53). A continuación, se presenta un listado de las colecciones de moda a partir de las cuales se tomaron los textos e imágenes sujetos a análisis (véase el cuadro 1):

| Firma, marca, diseñador | Colección | Año (tipo) |
|--|---------------------------------|--|
| Stella Jean | Fall-Winter | 2016-2017 (Womenswear) |
| Junya Watanabe | Spring | 2016 (Menswear) |
| Marcelo Burlon County of Milan | Fall | 2015 (Menswear) |
| Dimitri | Berlin Fall Berlin Spring | 2015 (Womenswear) 2016 (Womenswear) |
| Valentino | Spring Couture Ready-to-Wear | 2014 (Womenswear) 2015 (Womenswear) |
| Maison Margiela | Spring | 2014 (Womenswear) |
| Balmain | Pre-Fall | 2014 (Womenswear) |
| Chanel | Métiers d’Arts | 2013 (Womenswear) |
| Diane Von Furstenberg | Spring Ready-to-Wear | 2010 (Womenswear) |
| Gucci | Spring-Summer | 2010 (Womenswear) |
| Louis Vuitton | Spring-Summer | 2010 (Womenswear) |
| Marc by Marc Jacobs | Spring Ready-to-Wear | 2010 (Womenswear) |
| Dries Van Noten | Spring Ready-to-Wear | 2010 (Womenswear) |
| Sebastian Pons | Spring Ready-to-Wear | 2004 (Womenswear) |
| Emanuel Ungaro | Fall | 2002 (Womenswear) |
| Museo Peabody Essex y Museo Nacional del Indio Americano | Native Fashion Now | Diseñadores, colecciones y años diversos |

CUADRO 1. Colecciones de análisis

Fuente: Vogue Magazine Web

Es necesario decir que muchas de estas colecciones refirieron lo étnico de forma más o menos genérica; es decir, reseñaron estilos y estéticas que desbordaron por mucho el imaginario acerca de lo indoamericano. Se tomaron la mayoría de los contenidos que refirieron etiquetas geográficas, étnicas e históricas que aludiesen imaginarios y contextos asociados al mundo americano. Para el análisis de los contenidos se emplearon técnicas de la semántica estructural (Coseriu 1977) determinando los semas,

elementos constitutivos que definen la función binaria de las unidades significantes; y campos semánticos, redes léxicas de significación, que dieron sentido a los discursos que, sobre el exotismo indoamericano, se forjaron desde las promociones impulsadas desde Vogue hacia las colecciones presentes en las *Fashion Weeks* realizadas durante el período planteado.

Para ello, se procedió a:

1. Ubicar los discursos escritos relacionados con las etiquetas descritas previamente en el portal web de Vogue.
2. Aislar los semas que intuitivamente; es decir, a primera impresión parecieron tener relación con el campo semántico de interés, en este caso, el campo ligado a la idea de exotismo.
3. Agrupar los semas aislados de acuerdo a nodos que le dieran sentido, en este caso, de acuerdo a subcampos como: espacio, tiempo, forma y función.
4. Examinar la asociación de los discursos escritos y visuales con otros datos y fuentes consideradas.

El análisis de los datos tanto escritos, como visuales pasó por analizar los símbolos y significados que fueron aplicados tanto al objeto étnico, como al cuerpo portador, centrando la atención en lo que Mayer Celis denominó la *dimensión performativa del símbolo*; es decir, “cómo este se usa, qué actitudes despliega, cómo se orienta y, en general, qué espacio ocupa respecto a otros símbolos” (2016: 47) y así comprender la reacción avivada por los agentes que hicieron patente su desencanto. Los casos de reclamo que se exaltan al final del trabajo se tomaron también del portal web de Vogue, considerándose los contenidos noticiosos relacionados con los escándalos y denuncias dirigidas hacia diseñadores y marcas de Alta Moda entre los años 2000 y 2017. Algunos de estos, como fue el caso de los Navajo y la propuesta “Métiers d’Arts” de Chanel tuvieron que ver directamente con las colecciones de moda analizadas. Otros ejemplos son exaltados como muestra de las ambivalencias que promueve Vogue al hacerse portador de reclamos a situaciones que su misma plataforma promociona.

Vogue, *Fashion Weeks* y *Ethnic Chic*. Artefactos del proyecto histórico occidental

Entender la relación de Vogue y eventos como las *Fashion Weeks* en el marco del proyecto histórico que los produce exige un previo desvelamiento de su dimensión en la administración de discursos e imaginarios de escala mundial. Para ello, es preciso destacar la distinción realizada por Van der Laan y Kuipers (2016) quienes definen la Alta Moda como un proyecto principalmente editorial, un poco diferente a la Baja Moda en la medida que ésta última constituye un proyecto prioritariamente comercial.⁶ Esta distinción es importante pues, atribuye a la Alta Moda una gran responsabilidad en la generación de contenidos simbólicos y estéticos que, en función de su prestigio y asociación con la Alta Cultura (Bourdieu 1993), en muchos casos, se toman como referencia por las estructuras *prêt-à-porter* (prendas en serie producidas por franquicias y estructuras comerciales abocadas más al consumo masivo que al exclusivo) que se sirven de la imitación en provecho del mercado que deviene de su éxito.

6 Las distinciones entre Alta y Baja moda de acuerdo con Van der Laan y Kuipers (2016) no niegan que la Alta Moda contenga una dimensión comercial y viceversa. Sin embargo, es claro que el prestigio asignado a las marcas de la Alta Moda le confieren un carácter editorial superior al que se percibe en la Baja Moda.

Las *Fashion Weeks* constituyen eventos de moda dedicados a la promoción de prendas de vestir exclusivas que se realizan periódicamente (con colecciones en otoño, invierno, primavera y verano) en ciudades como Nueva York, Londres, Milán y París. Nacen en Nueva York (1943) bajo un proyecto de internacionalización de las mercancías norteamericanas y europeas en el marco de la expansión comercial que tuvo lugar en el período entre guerra, logrando extenderse y fortalecerse durante la segunda mitad del siglo XX con la progresiva comercialización impulsada por: la tercerización de la economía (la población económicamente activa se concentró en la distribución de bienes y servicios); la creación de instituciones propicias (asociaciones, cámaras y gremios comerciales); el avance tecnológico; el apogeo de la comunicación en masa y la mejora en el sistema de transporte (Mora 2018). La primera *Fashion Weeks* se realizó en Nueva York con el fin de captar la atención de las tradicionales pasarelas realizadas en Francia. No obstante, “[...] mientras en París los desfiles proliferaban en salones a puerta cerrada pensando en una élite exclusiva, en EE.UU. los grandes almacenes eran los que organizaban las presentaciones [...contexto ante el que] la publicista de moda Eleanor Lamber organizó las *Press Week* con el objetivo de que periodistas y editores de moda incluyesen diseñadores americanos en sus reportajes [... así,] las *Press Week* fueron un éxito y a través de revistas como *Vogue* y *Harpers Bazaar* se impulsó la moda y diseñadores americanos” (Perez-Serrabona s.f: 21-26). Este aspecto sujeta la relación de *Vogue* a las *Fashion Weeks* y es que, el prestigio de ambas plataformas se gestó de forma más o menos simbiótica.⁷ En principio, la intención de las *Fashion Weeks* fue posar la atención sobre los talentos emergentes de un determinado país o región y así promover las industrias locales y nacionales, a la vez de aumentar sus posibilidades de exportación hacia mercados internacionales. Sin embargo, con el transcurrir de los años, las *Fashion Weeks* fueron expandiéndose a contextos ajenos a Europa y EE.UU., llegando a países como: Australia, Nueva Zelanda, África, Canadá, China, Croacia, India, Indonesia, Malasia, México y Rusia. Estos eventos permitieron a comerciantes minoristas organizar sus compras e incorporar el trabajo de los diseñadores en su comercialización al por menor pues, en ellos han tenido lugar las presentaciones de las marcas con mayor prestigio. El éxito de las *Fashion Weeks* ha estado determinado por el número de modelos líderes que participan en él, así como por su asociación con diseñadores de renombre (como: Dior, Chanel, Céline, Hermès, Diane Von Furstenberg, Gucci, Calvin Klein, Marcelo Burlon County of Milan, Dimitri, Michael Kors, Tommy Hilfiger, Ralph Lauren, Burberry, Stella McCartney, Versace, D&G, Prada, Valentino, entre otros), clientes y compradores corporativos (como: Farfetch, Saks, Neiman Marcus, Bloomingdale’s, Nordstrom, Barneys New York, Macy’s, entre otros), sin mencionar la cobertura mediática que estimula (English 2013), todos fenómenos que potencian el alcance de sus contenidos editoriales.

Investigaciones como las realizadas por Soley-Beltran (2015), Bartlett (2015), Songer (2014), Yan y Bissell (2014), Twigg (2010), Hartley (2009), Moeran (2004) y otros, alertan sobre tres acontecimientos importantes. El primero de ellos tiene que ver con la expansión del alcance mediático de *Vogue*, actualmente, presente no solo en los contextos mundiales baluartes de la moda (como: EE.UU., U.K, Italia y Francia), sino también en mercados emergentes como es el caso de países como: India, Japón, China,

7 Vogue ha sido la primera publicación de moda estadounidense que logró penetrar y conquistar Europa. Hoy está considerada la publicación de moda más influyente del mundo y se edita en más de veinte países.

Rusia y ciertos contextos de África y América Latina. El segundo aspecto guarda relación con el coloso capital que circula y acumulan las multinacionales, marcas corporativas y firmas personales al servir de promotores, avales y patrocinantes de este tipo de eventos y publicaciones. Entretanto, el tercer aspecto evidencia el carácter centrífugo de las prácticas de consumo, de mujeres y hombres de todo el mundo, en relación con los contenidos promovidos desde las plataformas internacionales de Vogue.⁸ Tener conciencia de que magazines como Vogue y eventos como las *Fashion Weeks* constituyen solo una parte de las estructuras comerciales que aseguran el consumo de contenidos editoriales asociados a la moda conduce a admitir cierta complejidad para rastrear su influencia en esferas que trascienden los límites de su institucionalidad; es decir, más allá de las cifras de magazines vendidos, las visitas al portal web o, la cantidad de prendas comercializadas por las firmas participes en estos eventos. Lo que sí es claro es que proyectos editoriales como Vogue y magazines afines como: Elle, Cosmopolitan, Glamour y otros, tienen actualmente un alcance a nivel mundial, situación que hace posible que su influencia no se constriña a los exclusivos circuitos de Alta Moda. De manera inmediata, sus contenidos repercuten en las estructuras *Low Cost* ancladas al estándar del lujo europeo (símbolos de modernidad y distinción comercializados por estructuras económicas más accesibles); por ejemplo, marcas de talla mundial como: Zara, Stradivarius, Pull & Bear, Massimo Dutti, Bershka, Uterqüe, Oshyo, Mango, H&M y otros,⁹ y de manera menos inmediata, estructuras periféricas que no desprenden directamente de los grandes capitales mundiales (Bur 2013).

Esta cadena de relaciones hizo posible que la “cosa étnica” se consumiese tanto en lo ideal, como es el caso de los contenidos estudiados en el presente trabajo, como en lo concreto, en las mercancías que circulan desde las tiendas de Alta Moda, hasta aquellas que llegan a estructuras más pequeñas sujetas a su influencia (franquicias, tiendas físicas y virtuales, etc.). Estudios recientes hacen notar que el tema étnico ha sido constante en los contenidos promovidos por la moda en los últimos años (véase los estudios de Borgatti 2015; Delhaye y Woets 2015; Lindgren 2015 y otros).¹⁰ Al

8 La migración del consumo de magazines físicos a virtuales; es decir, disponibles en la web, ha dificultado la obtención de datos precisos respecto a la condición socioeconómica, incluso étnica, de los consumidores de Vogue en los contextos mencionados. No se hallaron estudios que mostraran datos de esta naturaleza.

9 En un estudio de mi autoría dedicado a analizar el éxito de estos grupos comerciales en países latinoamericanos y caribeños, muestro cómo el “fin de las ideologías”, el auge de las políticas neoliberales en los años noventa y más recientemente, acontecimientos como: el crecimiento de la economía, el incremento de la clase media y la segunda expansión del neoliberalismo en los años dos mil en algunos países de América Latina, guardaron relación con la penetración de las marcas asociadas a Inditex (Zara, Stradivarius, Pull & Bear, Massimo Dutti, Bershka, Uterqüe, Oshyo), H&M y Mango desde 1992 hasta el presente. También muestro como, pese a los marcos ideológicos oficializados en gran parte de estos países –en los noventa el neoliberalismo, en los dos mil los discursos de izquierda de países como Venezuela, Brasil, Ecuador, Argentina y Perú– la expansión de estos grupos logró superponerse a escenarios diferentes pues, las coyunturas facilitaron su penetración tanto en los escenarios de debacle, como en los escenarios de auge. La asociación de la moda europea al imaginario de lo “moderno” no entorpeció ni las promesas de progreso enarboladas por los sectores que auspiciaron la apertura al capital extranjero, ni el figurado éxito de los proyectos nacionales coligados a la izquierda. En ambos casos la moda europea sirvió de certificación al progreso, lo que aseguró su incursión en el difícil escenario de los noventa y su crecimiento en el cándido escenario de los dos mil, cuando la clase media legitimó su status a partir del consumo de las mercancías ofertadas por estos grupos (Mora 2018).

10 Borgatti (2015) narra cómo textiles y estéticas *Yoruba* (africanas) han sido explotadas en el marco de la Alta Moda europea a través de los diseños y mercancías de marcas como la de Ade Bakare's. En otro trabajo, los autores Delhaye y Woets (2015) discuten el fenómeno de la etnicidad africana presente en las representaciones de Vlisco, una corporativa textil africana cuyas mercancías se consumen en las principales ciudades de Europa y del mundo. En el caso chino, Lindgren (2015) relata como plataformas como las *Fashion Weeks* y Vogue han penetrado en los

respecto, Tarlo reconoce las performatividades étnicas en la moda bajo el *slogan* de “Ethnic Chic” (2000: 69). Esta etiqueta constituye un significante frecuente para referir cualquier comportamiento y artefacto que parezca exótico, primitivo o, simplemente, no occidental ante la mirada de quien lo consume y produce. Su tendencia comenzó a popularizarse durante el período hippy de los años 70’ cuando ciudadanos norteamericanos y europeos se asumieron “étnicos” por llevar puesta ropa que creyeron provenía de otras etnicidades, pueblos o regiones. En EE.UU. esta tendencia comenzó a solaparse con la *Native American Style* la cual, centró su atención en el ropaje utilizado por los indígenas norteamericanos. Posteriormente, la negativa al movimiento hippie por parte del gobierno y un sector importante de la sociedad estadounidense polarizada por los acontecimientos relacionados con la Guerra de Vietnam, acompañada de una creciente dinamicidad en el flujo de las tendencias de moda y el surgimiento de alternativas diferentes a la étnica¹¹ conllevaron a su intermitencia en el resto del siglo, emergiendo con fuerza entre los años 2010 y 2017.

El *Ethnic Chic* puso en marcha una comercialización en masa de productos como: ropa, textiles y accesorios los cuales, desde lo estético, impulsaron una singular forma de entender la etnicidad, una etnicidad ecléctica, objetivada y carente de mayores rasgos de particularización cultural, sin especificidad de las culturas que ha pretendido comerciar. Pese que esta tendencia agrupó todo tipo de expresiones estéticas, en ella pueden distinguirse estereotipos muy generales que intentaron imitar los grandes hitos de otredad occidental, destacan así las representaciones dadas a los supuestos estilos: chino, hindú, nórdico, surasiático, árabe, indoafricano e indoamericano,¹² lo cual, como señala Lindgren (2015), ha representado un grave problema para las iniciativas y economías locales que han querido posicionar propuestas alternativas a la lectura eurocéntrica del mundo que, muchas de las marcas señaladas, promueven a través de sus mercancías y contenidos.

En los últimos años, el *Ethnic Chic* avivó en las colecciones de marcas y diseñadores de Alta Moda, destacando: Stella Jean, Junya Watanabe, Marcelo Burlon County of Milan, Dimitri, Maison Margiela, Valentino, Balmain, Diane Von Furstenberg, Gucci, Louis Vuitton, Marc by Marc Jacobs, Dries Van Noten, Sebastian Pons, Emanuel Ungaro, Chanel y otros iconos de la moda mundial. Las revistas y pasarelas en todo el mundo sirvieron de escenario a todo tipo de experimentaciones estéticas, en especial, fusiones que combinaron los supuestos objetos étnicos con estilos atribuidos a otro tipo de imaginarios, predominando el encuentro de estilos modernos y aquellos que pretendieron imitar conceptos tildados de “primitivos” y “tribales” (véase la Figura 1).

patrones de consumo en China y en el mundo, reproduciendo la visión eurocéntrica sobre la modernidad, belleza y supuestos atributos de la etnicidad asociada a lo “chino”. Como estos, otras investigaciones dan cuenta de la explosión comercial asociada a la moda en torno los estereotipos mencionados.

- 11 Recuérdese las resignificaciones y apropiaciones de los estilos: rastafari, punk, *beatnik*, *lowbrow*, pop, gótico, *bohème* y otros, los cuales tomaron la inspiración los frentes y resistencias propios de los años 60, 70 y 80 (Mora 2016).
- 12 Las Burkas (Hijab) encabezan los accesorios que estereotipan la moda árabe en las pasarelas. Plumas, ruanas (ponchos) y máscaras constituyen algunos de los objetos que comúnmente representan las culturas amerindianas. Para el caso nórdico destacan los abrigos de pieles; mientras que el estereotipo africano se vale de Figuras de animales, turbantes y tejidos coloridos. La seda roja no puede faltar en las representaciones sobre lo chino; mientras que el estereotipo hindú suele hacer gala del *Sari* (pieza larga de tela que suele envolverse en forma diferente alrededor del cuerpo) y los *Salwar Kameez* (pantalones sueltos que se vuelven angostos en los tobillos).



Figura 1. Moda étnica en las marcas de Alta Moda

Fuente: La imagen 1 forma parte de la colección de Marcelo Burlon County of Milan para el “Fall 2015 Menswear”. Disponible en el artículo escrito por Flaccavento (2015). La imagen 2 forma parte de la colección de Valentino para el “Spring Couture 2014”. Disponible en el artículo escrito por Phelps (2014). La imagen 3 forma parte de la colección “Métiers d’Arts” de Chanel. Disponible en el artículo escrito por Ximénes (2013). La imagen 4 forma parte de la colección de Emanuel Ungaro para el “Fall 2002 Couture”. Disponible en el artículo escrito por Mower (2002).

Diseñadores como Stella Jean y Marcelo Burlon, próximos al tema de la interculturalidad caribeña y latinoamericana, dieron cuenta formal de sus compromisos con la diversidad cultural, compromisos expresos en los discursos editoriales de sus respectivas marcas. De ascendencia haitiana-italiana,¹³ Stella Jean planteó la coexistencia pacífica entre tres mundos aparentemente contrapuestos: el sur de Europa, el Caribe y África, promoviendo un modelo de negocio en el que el trabajo de los artesanos y productores locales fuese visibilizado a través de producciones más abiertas e inclusivas en el sistema de Alta Moda (véase el artículo “Stella Jean: difundir la diversidad cultural y el respeto a la dignidad humana”). Una lógica similar aplicó con Marcelo Burlon,¹⁴ diseñador argentino cuya estética se “inspiró en los símbolos de los mapuches y tehuelches de la Patagonia” (Rodríguez 2014). Entretanto, otros diseñadores como el japonés Junya Watanabe, el bielorruso Dmitry Sholokhov (Dimitri) y el francés Olivier Rousteing (Balmain), también dieron cuenta de una posición crítica a la representación dada a la multiculturalidad en el tradicional escenario de Alta Moda, destacando en el año 2015 la promoción dirigida por Junya Watanabe a las estéticas africanas inspiradas en el pueblo Karamojong de Uganda, organizada en el

13 Stella Jean ha colaborado con la iniciativa de Moda Ética impulsada por el Centro de Comercio Internacional. Muchos de sus tejidos se obtienen de forma sostenible, son hechos a mano y se destinan a ayudar a trabajadores del comercio en comunidades desfavorecidas del Caribe y África. A menudo trabaja con artesanos haitianos y africanos impulsando empresas comerciales y comunidades locales autosostenibles; así mismo, concibe posible la simbiosis de modelos de desarrollo locales y regionales a la par del éxito de las marcas de Alta Moda. Desde sus inicios, ha sido enfática en la necesidad de retribuir a las comunidades locales que le sirven de inspiración. Actualmente constituye una de las marcas baluartes del movimiento Moda Ética el cual, plantea la necesidad de voltear la vista a las comunidades, posicionando la moda como un agente de cambio de sus realidades. Su marca tiene sede en Roma, aunque está presente en tiendas de todo el mundo. Visítese el portal web: <https://www.stellajeant.it/>

14 Marcelo Burlon se define como un “Vagabundo Cultural” y su lema es pensar su mundo local actuando globalmente, concibe su marca como una licuadora multicultural de moda basándose en elementos iconográficos de diferentes culturas y creando su propia simbología y celebración de la diversidad. Visítese el portal web: <https://www.marceloburlon.eu/>

Museo de Historia de la Inmigración en París el cual, según Mower (articulista de Vogue) constituyó una sátira al realizarse, nada más y nada menos, que en uno de los templos “[...] de Arte Deco construidos para celebrar los beneficios culturales del colonialismo francés cuando se pensaba que ese tipo de cosas acumulaban para la gloria de la república” (2015). También, a través del ejército de modelos “étnicamente diversos” presentes en las múltiples exposiciones realizadas por Balmain (Marriott 2015).¹⁵ Simultáneamente, marcas europeas más tradicionales como es el caso de Gucci, Louis Vuitton, Chanel y otras de las mencionadas anteriormente, también hicieron gala de la diversidad cultural en sus diseños. No obstante, con menos sentido de denuncia y sistematicidad de la crítica en sus discursos oficiales.

A pesar de estas diferencias, e incluso trascendiendo los discursos formales promovidos por los sellos editoriales de cada marca, firma y diseñador, las narrativas de Vogue revivieron su prestigio dando paso a que blogs y portales de opinión auspiciasen el fetiche, consumo y fascinación hacia las mercancías de moda asociadas a lo étnico.¹⁶ De esta forma, la performatividad étnica en Vogue actuó como un criterio de doble distinción. Por un lado, una comercial, valiéndose del influjo de la Alta Moda para posicionar contenidos políticos de vieja data y, por otro lado, una significante, posicionando lo étnico como antagonismo semántico respecto a Occidente. Las estéticas referidas a los tejidos amerindianos y africanos, acompañadas de un uso constante de plumas, iconografía animal, colores vistosos, conchas, máscaras y accesorios “exóticos”, contrastan con la forma y función de prendas como: blazers, gorras, chaquetas, pantalones ceñidos al cuerpo y vestidos cortos asociados con lo urbano, ejecutivo y casual (véase la Figura 4).

Juicios de larga data. Lo étnico como valor estético en el proyecto histórico occidental

Las representaciones dadas al mundo indígena en las obras de Sahagún [1569], De Bry [en las series de pequeños y grandes viajes publicada entre 1590 y 1634], Gumilla [1741], Gilij [1780 y 1784] y otros artistas, viajeros y cronistas del período colonial posicionaron la idea de que las sociedades amerindianas yacían de “rito en rito, sin cotidianidad y una vida de todos los días” (Amodio 1997) dando cabida a una oposición semántica entre el carácter sobrio, propio de la cultura occidental, y el carácter exótico, representado en todo lo ajeno a su marco cultural. La asociación estética de la belleza al placer y lo extraño a la aversión, acompañada de una instrumentalización de los estándares de perfección, simetría y armonía estimados por EE.UU. y Europa, parcializaron la experimentación del agrado y afecto hacia lo que su proyecto consintió socialmente; y de miedo hacia lo que, otras veces, inhibió por considerar diferente (Guzmán Marín 2000; Bartra 2011). Lo étnico se concibió como un móvil de experiencias, como recelo y desconcierto, en los relatos donde sus símbolos se asociaron al peligro y lo profano (flechas envenenadas, maracas, máscaras, etc.) y de placer en los relatos próximos a la erótica (joyas, perlas, pedrerías, plumas y otros objetos coligados a lo bello) (véase Figura 2).

15 En reiteradas ocasiones Olivier Rousteing diseñador de Balmain ha reiterado la necesidad de revolucionar la representación multicultural en la Alta Moda incorporando la diversidad cultural no solo en los temas de las colecciones, sino también en la participación de los modelos (Bauck 2016).

16 Algunos blogs de relevancia internacional como: Amlul (<https://www.amlul.com>), The Sartorialist (<http://www.thesartorialist.com>), Song of Style (www.songofstyle.com), We Wore What (<http://weworewhat.com/>), entre otros, han destacado contenido que promocionan dicha tendencia.

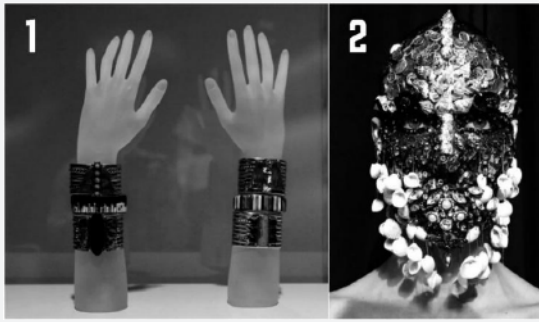


Figura 2. Eros vs. Tánatos

Fuente: La imagen 1 forma parte de la colección del “Native Fashion Now” organizada por el Museo Peabody Essex. En ella se evoca a través de la orfebrería y pedrería preciosa, el imaginario de una América femenina Imagen descargada de internet. Disponible en el artículo escrito por La Perla (2017). La imagen 2 forma parte del espectáculo Givenchy “Fall 2015”. En ella se evoca el imaginario de un tipo de salvaje oscuro, misterioso e incognito. Disponible en el artículo escrito por Wagoner (2015).

Al igual que en otras plataformas, el sentido sucinto en los discursos gráficos y textuales de Vogue bifurcó la performatividad étnica en dos campos relacionados dialécticamente, uno primero emisor de armonía, docilidad y contemplación, frente a un segundo transmisor de disonancia, ferocidad y provocación. De esta forma, se activaron dos conjuntos de sensaciones aparentemente antagónicas. Por un lado, unas que –usando la metáfora planteada por Marcuse (1983)– devinieron del Eros, como fue el caso del agrado dirigido a la manifestación de un exotismo armónico, representado en una otredad occidentalizada y, por otro lado, otras que devinieron del Tánatos, como fue el caso del desconcierto dirigido a las manifestaciones de un exotismo discordante, representado en una otredad distorsionada.¹⁷ Pese a ser diferentes, ambas tendencias reforzaron un único valor significativo: el exotismo.

Performances que dicen cosas. Lo étnico como valor significativo y comercial en el proyecto histórico occidental y en la Alta Moda

La representación de lo étnico en los contenidos de las *Fashion Weeks* y Vogue revivió viejos conceptos en relación con la extravagancia de todo aquello situado a los límites del horizonte cultural occidental, conceptos que, al igual que los valores estéticos y sus consecuentes experiencias, precedieron la ejecución de políticas civilizatorias concretas. Lo étnico es presentado como un significativo estanco en el tiempo, anclado a viejos estereotipos en torno al buen y mal salvaje, así como a las antiguas representaciones sobre la feminidad y masculinidad indoamericana. En el primer caso, abunda lo que Moors (2014) denominó la “pocahontización” de la Figura étnica; es decir, la reproducción de relatos en los que se promueve la simbolización de una “girl as a sexy young adult female who betrays her people for a lover”, metáfora

17 La primera imagen de la Figura 2 constituye una metáfora de la docilidad americana ante las políticas extractivas de Occidente: plata, pedrería y demás metales preciosos dispuestos al consumo de las élites de la sociedad criolla y europea en las Américas. Entretanto, la segunda imagen de la misma Figura muestra el lado bélico del mundo indígena expreso en una máscara de guerra, analogía del Tánatos.

que se expresa tanto en la docilidad de su puesta en escena, como en la combinación de sus prendas (por ejemplo: un blusón blanco y masculino del período colonial junto a una falda indígena tipo Pocahontas);¹⁸ mientras en el segundo abundan las expresiones referidas a lo bélico, visibles en modelos indómitos a los que se imputó atributos como el anonimato y la ferocidad en su expresión (véase la Figura 3).



Figura 3. Tánatos y Centauros vs. Eros y Lápidas

Fuente: Véase el exotismo y la ferocidad que se atribuye a la imagen 1. Disponible en el artículo escrito por Thacker (2012). Véase la sobriedad y docilidad que se atribuye a la imagen 2. En ella se conjugan piezas como: un blusón “Cowboys” y una falda inspirada en los indígenas norteamericanos. La fusión estética entre los objetos constituye un reflejo de la simbología intrínseca a la performance de la imagen. Disponible en el artículo escrito por Zozaya (2010). En el segundo caso se evidencia una metáfora del proceso civilizatorio: la nativa cede al uso del objeto colonizador ganando así la apacibilidad y la mesura que la distingue de la primera.

Ambos sentidos no solo se hallaron en los contenidos visuales propios de la imagen, también lo vieron en las narrativas textuales. De esta forma, se advirtieron correspondencias entre los discursos visuales y los textos los cuales, dieron cuenta del significado asociado a su estética performativa. A continuación, se presentan algunos ejemplos de los principales campos semánticos ligados a la idea de exotismo en los discursos de Vogue (véase el cuadro 2).

Los semas en los discursos de Vogue se superpusieron y complementaron en relación con signos comunes que evidenciaron la existencia de políticas de sentido consistentes y articuladas entre sí. La consecuente alusión a explosiones de color, estampados y líneas orgánicas dirigió la atención a un exotismo estético que se complementó con la alusión a espacios e identidades asociadas a lo indígena. De esta forma, se evidenciaron los lazos que ataron la estética exótica a la representación de culturas y geografías al margen de Occidente. Lo mismo con la representación de una otredad adaptada a señas estéticas europeas, un proceso que, a través de la grafía e imagen, transfiguró la promoción de políticas civilizatorias en combinaciones donde lo étnico se integró a imaginarios como: el urbano, el colonial, el militar y otros estilos nacidos en el marco de la modernidad occidental (véase la Figura 4).

18 [Traducción] “mujer sexy, adulta joven que traiciona a su pueblo por un amante”.

| Discurso | Semas/ Campo semántico | Sentido |
|---|---|---|
| <p>Reinventando el estilo étnico</p> <p>Las grandes firmas caen rendidas de nuevo ante la explosión de color y motivos de líneas orgánicas y las adaptan a sus señas de identidad: es el caso de Etro y su reinención del folk, de Valentino y su inmersión en las culturas indígenas [...] Lo mejor de una tendencia tan ecléctica y dilatada son las infinitas posibilidades a la hora de adaptarlo al día a día y al estilo propio [...] todos pueden combinarse entre sí sin mesura creando mezclas que funcionan por exceso y looks que parecen sacados del corazón de la jungla (González 2014).</p> | Color, orgánico, folk, indígena y jungla | Exotismo estética, geográfica y cultural |
| | Ecléctico, combinación y adaptación | Encubrimiento a través del cruce y mestizaje |
| <p>Indio Navajo</p> <p>Regresamos a los orígenes [...] este verano encontramos otra apetecible tendencia de lo más orgánica que sigue las mismas pautas. Se trata de unas prendas que nos invitan a fundirnos directamente con la tierra y la naturaleza, abogando por estampados rupestres que evocan la esencia de los primeros indios apaches norteamericanos (Zozaya 2010).</p> | Orígenes, orgánico, naturaleza, rupestre e indígena | Representación del alter como un asunto pasado |
| <p>Balmain se pasa al lado salvaje</p> <p>Estas mujeres son las Amazonas del futuro. Y el color de piel no importa, lo que importa es la diversidad [...] Ellas son depredadoras, no tienen miedo a nada, y creo que ahora más que nunca tenemos que romper moldes, y no solo en la moda, sino también políticamente. Palabras de Olivier Rousteing (Menkes 2017).</p> | Amazonas, depredación y miedo | Reproducción mítica del otro como un salvaje centauro |
| | Diversidad | Lo diverso como transgresión |
| <p>Con una especie de broches con forma de labios, las modelos parecían tótems tribales que, según describió el diseñador, atravesaban paisajes asombrosos como el Amazonas o el Serengueti (Menkes 2017).</p> | Tótem | El objeto étnico como fetiche, culto a la erótica femenina |
| | Amazonas y Serengueti | Exotismo geográfico y cultural |
| <p>Retrato vs. Máscara</p> <p>Stella Jean creció con los clichés de la imagen europea, por los que su destreza consiste en tomar los osados estampados africanos y adaptarlos a los looks occidentales. Abrigos llamativos, chaquetas de buen corte y faldas que parecían sacadas del armario de una dama colonial. Pero estas prendas de sastrería, como las prendas de punto, lucían muy estilizadas gracias a los fragmentos estampados de motivos africanos (Menkes 2017).</p> | Adaptación, Occidente y colonial | Proceso de civilización a través del cruce y mestizaje |
| <p>Highly Preppy. Otoño-Invierno 2016-2017</p> <p>“Tropas & Tribes” (tropas y tribus) resume en dos palabras una colección que toma como referencia el choque estético de los primeros conquistadores del Nuevo Mundo (De Asís 2017).</p> | Choque y estética | El choque estético como analogía de la fricción interétnica |

CUADRO 2. Sentidos asociados a lo “étnico” en la promoción de Vogue



Figura 4. Fusión de estilos occidentales con lo “étnico”

Fuente: La imagen 1 es parte de la colección de Louis Vuitton para el “Spring 2010 Ready to Wear”. En ella se combina el estilo de la moda afro de los 80 con la estética de algunas etnias de Norteamérica en la propuesta de bolso. Disponible en el artículo escrito por Mower (2009). La imagen 2 es parte de la colección de Stella Jean para el “Fall 2016 Ready to Wear”. En ella se fusionan estampados inspirados en estéticas africanas con oficiales cascanueces. Disponible en el artículo escrito por Codinha (2016). La imagen 3 es parte de la colección de Marcelo Burlon County of Milan. En ella se combina una estética urbana con símbolos que evocan estilos étnicos indoamericanos. Disponible en el artículo escrito por Flaccavento (2015). La imagen 4 es parte de la colección de Dimitri para el “Berlin Fall 2015”. En ella se combinan cinturones que se representan como un tipo étnico con estilos que evocan diversos imaginarios, en este caso el ejecutivo. Disponible en el artículo escrito por Honigman (2015). La imagen 5 es parte de la colección de Marc by Marc Jacobs para el “Spring 2010 Ready to Wear”. En ella se fusiona el estilo reto de los 50 con estampados que aluden supuestas estéticas étnicas. Disponible en el artículo escrito por Phelps (2009).

En otros casos, los semas relacionados con la naturaleza y el supuesto origen de la humanidad condenaron lo exótico a una dimensión temporal y espacialmente diferente: un “ahora” más atrás del presente y un “acá” más allá de Occidente. Las Amazonas, símbolos de fiereza y depredación, contrastaron a la vez que complementaron el relato referido a la pocahontización de lo femenino, símbolo de docilidad y contemplación. El significado asociado a lo étnico se rigió a partir de procesos dialécticos donde relaciones como: “el adentro y el afuera” en lo geográfico, “lo sobrio y lo vistoso” en lo estético, “lo normal y lo exótico” en lo identitario, “lo central y lo marginal” en lo económico y “lo adaptado y lo persistente” en lo político, dieron cuenta del carácter estructural de la oposición semántica en relación a la idea de exotismo (véase Figura 5).

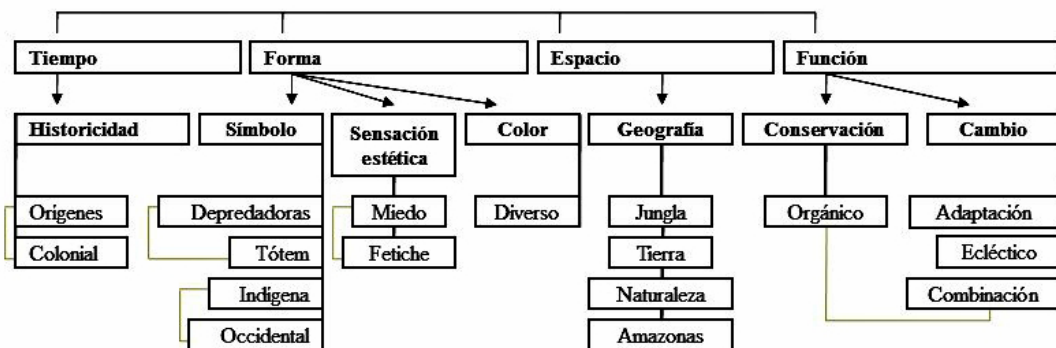


Figura 5. Asociación de los semas que constituyen el exotismo en los discursos de las *Fashion Weeks* en Vogue

Fuente: Elaboración propia.

Nota: Las líneas grises muestran las relaciones dialécticas entre los semas (orígenes vs. colonial; depredadoras vs. tótem; indígena vs. occidental; miedo vs. fetichismo; orgánico vs. ecléctico, adaptación, combinación, etc.).

La performatividad del cuerpo también fue muestra de estas relaciones. Al igual que con los objetos, estuvo profundamente asociada a la historicidad de los imaginarios que Vogue pretendió relatar. Las *performances* que dieron vida al cuerpo encarnaron las interpretaciones atribuidas a la feminidad y masculinidad indoamericana, dos tipos de identidades corporales ideales que reafirmaron antiguos conceptos en relación con la otredad.¹⁹ Lo femenino imitó los valores de apacibilidad, fertilidad y contemplación que fueron asignados a una primera lectura de la mujer indoamericana (Dussel 1980; 2007), a lo que se añadieron analogías con deidades griegas y venus del renacimiento, ambos arquetipos de feminidad en el imaginario occidental. De esta forma, rasgos como proporciones armónicas, distensión del cuerpo y docilidad en la expresión se combinaron con fusiones de estilo que visibilizaron transfiguraciones entre ambos símbolos (véase Figura 6).



Figura 6. Venus y diosas étnicas?

Fuente: La imagen 1 forma parte de la colección de Sebastián Pons para el “Spring 2004 Ready to Wear”. Disponible en el artículo escrito por Borrelli-Persson (2009). Las imágenes 2 y 4 forman parte del contenido visual promocional al “Ethnic Chic” de la marca India Style. Disponibles en el artículo escrito por González (2014). La imagen 3 forma parte de la colección de Dimitri para el “Berlin Fall 2015”. Disponible en el artículo escrito por Finel Honigman (2015).

También abundaron las *performances* que revivieron valores contrarios a los que se señalan previamente, representaciones que imitaron imaginarios donde la otredad se asoció a atributos como la ferocidad, depredación y cuestionamiento a su humanidad. Estas propiedades se imputaron a un segundo tipo de feminidad como fue el caso de las amazonas, pero, sobre todo, a la masculinidad insurrecta representada históricamente arquetipos como: los antropófagos Caribes (Bjord Castillo 2006), los disformes *Ewaipanomas*, los indómitos piel roja, etc. Las *performances* que hicieron posible este tipo de representaciones exaltaron rasgos comunes como la desproporción, tensión y fiereza en la expresión los cuales, se acompañaron con máscaras, pinturas corporales y objetos extravagantes que perturbaron la identificación del sujeto, especialmente la del rostro: unidad física por excelencia de aprehensión de las personas (Le Breton 2010). De esta forma, se desdibujó el entendimiento de su humanidad y con ello, la posibilidad de

19 Las identidades corporales ideales entendidas como estereotipos corpóreos que, valiéndose de la subjetividad que promueven sus estéticas, derivan en procesos de identificación que conducen a los sujetos a asumir roles y posiciones sociales específicas (Esteban 2004).

alcanzar mecanismos de identificación como los que se promovieron en el primer caso (véanse las imágenes 1, 2 y 3 de la Figura 7).²⁰ En otros casos, la fiereza se expresó sin ningún rasgo de censura o desproporción siéndole imputados atributos que erotizaron su figura en favor de un diálogo con las primeras representaciones de lo femenino (es el caso de la imagen 4 de la siguiente Figura). Así, se generó una encrucijada en la que la armonía se canalizó a una otredad visiblemente occidentalizada, mientras que la extrañeza se dirigió a una otredad cuyas diferencias fueron notablemente exacerbadas. Los puntos medios estuvieron ausentes pues, la *performance* del cuerpo y el sincretismo entre los objetos desvirtuó la existencia de una otredad libre de políticas de occidentalización o exotización que no bifurcasen su ontología.



Figura 7. Masculinizados, incógnitos y exagerados

Fuente: La imagen 1 pertenece a la colección de Maison Margiela para el “Spring 2014 Couture”. Disponible en el artículo escrito por Blanks (2014). Las imágenes 2 y 4 pertenecen a la promoción del “Native Fashion Now” organizado por el Museo Peabody Essex. Disponibles en S.A (2017a). La imagen 3 es parte de Matty Bovan para el “Fashion East 2017”. Disponible en el artículo escrito por Mower (2017).

Dialéctica de lo local. Agencias, apropiaciones y resistencias en torno a la Alta Moda

American and European textile designer freely take from native source, proclaiming as their own those designs draws from Navajo, Paracas, Mayas, Kuna and Aimara originals. Maya *huipils* designs are offered as “Vogue original” sewing patterns. North American quilters are given step-by-step instructions on how to make their own *molas* for quilts, pillows, and dresses. And so, the impulses of appropriation come full circle again: Kuna *mola* makers take our cloth which they cut, sew, and refashion into *molas* which we take and fashion into our on clothes. As James Clifford reminds us “art collecting and culture collecting now take place within a changing field of counter discourses, syncretism, and reappropriation, originating both outside and inside” (Berlo 1996: 452).²¹

20 Al ser el rostro la carta de presentación del cuerpo su desdibujamiento constituye un claro intento de desvirtuar la identidad y en casos extremos incluso la propia condición de humanidad (Le Breton, 2010).

21 [Traducción] “Diseñador textil estadounidense y europeo toma libremente de fuentes nativas, proclamando

Entendidas las contradicciones que tuvieron lugar en el plano estético y simbólico, es preciso reconocer un tercer tipo de contradicción, uno que acogió y redimensionó los dos planos anteriores. La monopolización de lo étnico en el sistema de Alta Moda derivó en contradicciones identitarias que pusieron en juicio no solo la performatividad étnica, sino también la existencia de los grupos que con ella se identificaron. Las disputas no solo tuvieron lugar en aspectos como: la occidentalización estética, la dialéctica semántica o la introyección de ideologías que retornaron en condición de capital, también las tuvieron en el marco de una mundialización galopante que removió la distribución de los marcadores señalados en la introducción, entre ellos, ideas y estéticas que fueron constantemente apropiadas y asumidas como propias. El elogio a lo diverso en la moda toma sentido cuando los significantes subordinan su existencia a la condición mercancía por lo que, aunque, muchos han sido los conflictos entre diferentes grupos étnicos —como los Navajo, Paracas, Mayas, Kuna y Aimara, por mencionar los casos más mediáticos (véase el epígrafe anterior) y las marcas de Alta Moda, estos han sido minimizados por el carácter ecléctico asignado a una porción importante de sus tendencias. La mayoría de los símbolos étnicos en las *performances* de Alta Moda no devienen de estéticas integras emergidas de sistemas culturales particulares, de hecho, las constantes combinaciones degradan la certeza respecto a los estilos que se expresan. Esta ausencia de certezas no impidió la emergencia de casos —admitiesen o no, la apropiación— que derivaron en resistencias que, en los últimos años, cobraron importancia en las disputas por los derechos de autor respecto a la inventiva y saberes propios de los pueblos indígenas de América; así como en tensiones que emergieron del reclamo hacia la representación que se imputó en los imaginarios referentes a las diferentes culturas.

Ícónico fue el caso de apropiación dirigida hacia los artefactos culturales Navajo, grupo étnico de los EE.UU., que, como indica M'Closkey (2014), es de larga data y fue resultado de un matrimonio forzado entre indígenas y empresarios donde dominó un “script neglects the politico-economic domain and omits weavers’ narratives”.²² Los Navajo se hicieron sentir en los medios de comunicación al manifestar su disgusto hacia la naturaleza de las representaciones dadas a su cultura por algunas marcas de Alta Moda, es el caso de casas como Chanel y Victoria’s Secret a través de colecciones como “Métiers d’Arts”. En palabras de Erny Zah, representante del pueblo Navajo, han “tenido que pasar por muchas atrocidades para sobrevivir y asegurar la continuación de [su] modo de vida, [por lo que] cualquier mofa, ya sea Victoria’s Secret o Halloween, es escupir sobre [su] cultura” (Ximénez 2013). De acuerdo a esto, la ofensa radicó en el sentido dado a su representación en la pasarela pues, en el marco de severas disputas por el territorio con el gobierno de los EE.UU., la performatividad Navajo en la Alta Moda ignoró los problemas actuales que enfrentan como pueblo, perpetuando estereotipos que poco reivindican sus intereses en la historia. Se sumaron así los inconvenientes que tuvieron que ver con los derechos de autoría, uso y explotación de símbolos y objetos al hallarse registrados por la marca (“Navajo”) la cual, fue resultado de la misma relación problemática. De igual forma, destacaron las presiones económicas de sectores indígenas que se vieron afectados por el direccionamiento del consumo hacia

como propios los diseños de los Navajo, Paracas, Mayas, Kuna y Aimara. Los diseños de huipiles mayas se ofrecen como patrones de costura ‘Vogue original’. Los quilters norteamericanos reciben instrucciones paso a paso sobre cómo hacer sus propias molas para colchas, almohadas y vestidos. Y así, los impulsos de apropiación vuelven a formar un círculo: los fabricantes de molas Kuna toman nuestra tela que cortan, cosen y cambian en molas que tomamos y confeccionamos en nuestra ropa. Como James Clifford nos recuerda: ‘el coleccionismo y el coleccionismo de cultura ahora tienen lugar dentro de un campo cambiante de contradiscursos, sincretismo y reapropiación, originados tanto en el exterior como en el interior.’

22 [Traducción] “guión que descuida el dominio político-económico y omite las narraciones de los tejedores”.

otros tipos de mercado, consecuencia del auge de imitaciones y la promoción dada al uso de sus productos a través de marcas de mayor prestigio.

En Guatemala, Panamá y Colombia recrudecieron las disputas en relación al plagio artesanal de los tejidos e indumentarias tradicionales de pueblos como los Mayas y Gunas (EtnoMAT 2016), en especial, la apropiación de la *mola* (arte textil Guna/Kuna) por marcas como Maiyet y las colecciones de Esteban Cortázar en la moda parisina de Colette, también promocionada por Vogue (véanse los artículos de Codinha 2015; Wright 2017 y S.A 2017b en Vogue), cuestión que propició la articulación de organizaciones (EtnoMAT, por ejemplo) en defensa de la propiedad intelectual del pueblo Kuna. También destaca la indignación de colombianos criollos que, valiéndose de los discursos nacionalistas que apropiaron lo indígena como sello de una identidad nacional, expresaron su molestia ante la comercialización de objetos étnicos sin hacer mención de su origen, fue el caso de los bolsos y tejidos *Wayuu* en mercados internacionales europeos (S.A 2014). El alcance comunicacional en torno a estos casos despertó un llamado de conciencia en relación al problema de la apropiación cultural en la moda (véase Figura 7), complejizando el tejido de instituciones que se han sumado su voz a la crítica.



Figura 8. Controversias en relación a lo “étnico”

Fuente: Imagen 1 “Los tejidos son los libros que no pudo quemar la Colonia”. Disponible en el artículo escrito por EtnoMAT (2016). La imagen 2 forma parte de la representación de los Navajo en el desfile anual de Victoria’s Secret en el año 2012. Disponible en el artículo escrito por Ximénez (2013). La imagen 3 forma parte de la promoción de Vogue hacia los bolsos Wayuu como contenedor de compras ideal para “chicas de ciudad elegantes”. Disponible en el artículo escrito por Tupker (2009).

Circunstancias como: el auge del multiculturalismo en los discursos artísticos, científicos y académicos de finales del siglo XX hasta el presente; la vigencia de proyectos políticos de izquierda y su apología a la diversidad; el florecimiento de movimientos sociales y reivindicaciones hacia grupos afrodescendientes e indígenas; a lo que se suma la realización del Mundial de Fútbol 2010 en Sudáfrica, el Mundial de Fútbol 2014 en Brasil, los Juegos Olímpicos 2016 en Río de Janeiro y la acción de industrias que volcaron estas condiciones al servicio de los grandes capitales mundiales,²³ generaron

23 El “boom” en relación a lo étnico no quedó suscrito únicamente al campo de la moda, de hecho, en los últimos años los más diversos géneros musicales, así como las promociones a todo tipo de productos se valieron de

una reacción en cadena donde símbolos, formas y colores trasfiguraron la conmoción hacia el multiculturalismo en la promoción de lo étnico como principal tendencia de moda, tejiendo un universo de (1) controversias, en relación con los derechos y agravios asociados a la apropiación de los objetos étnicos; (2) reivindicaciones, dirigidas desde movimientos sociales locales, regionales y multinacionales; (3) políticas de identidad, subyacentes a los discursos nacionalistas de la izquierda latinoamericana y; (4) proyectos económicos, asociados a la expansión de transnacionales europeas y norteamericanas, así como a la internacionalización de los países latinoamericanos como mano de obra barata, tributando a posicionar el imaginario de lo étnico en el top de las tendencias de moda en lo que va de siglo.²⁴ Cada vez son más los agentes que suman su crítica a la apropiación cultural indígena. Sin embargo, queda mucho por hacer pues; no todas las marcas y diseñadores de renombre asumen compromisos reales con la reivindicación cultural y, mucho menos, formas de producción orientadas al etnodesarrollo; todavía son insuficientes los esfuerzos de aliados y mediadores (organizaciones, colectivos, ONG's, etc.) orientados a la protección del patrimonio cultural indígena; y las agencias indígenas, en los medios de comunicación, continúan siendo visiblemente periféricas por lo que, muchos de estos conflictos terminan no teniendo expresión en este último campo.

Consideraciones finales

La moda subyace en lo más hondo de la experiencia moderna, su sistema de ideas e instituciones constituye un todo en el que se entrelazan capitales, identidades y sentidos en escenarios donde se desdibujan las fronteras entre lo viejo y lo nuevo, tradición e innovación. Ambivalentes han sido las fuerzas que han robustecido la idea de un “otro” que, a través del consumo de mercancías y *performances*, se promueve a formar parte de sí. Ese “otro” ya no es tan distante e indómito, puede hallarse en los diseños y colecciones, así como en centros comerciales y otros espacios sujetos a su influencia. Incluso, también puede hallarse en el museo. Recientemente, las lecturas dadas por la Alta Moda a la cuestión étnica tuvieron cabida en el museo, representándose en diseños que mostraron “el alcance visual, la expresión creativa y el matiz político de la moda nativa americana” (S.A 2017a). El Museo *Peabody Essex* y el Museo Nacional del Indio Americano sirvieron de auspiciantes a la realización del *Native Fashion Now*, celebrado en EE.UU. de febrero a septiembre del 2017. En él se expusieron un conjunto de colecciones que mostraron la inventiva de la moda étnica en los últimos cincuenta años, desde los comienzos del *Native American Style* en los años 70, hasta el reemerger del *Ethnic Chic*. Este acontecimiento dio cuenta de la trascendencia de las lecturas ofrecidas por la moda a la cuestión de la otredad, formalizando sus representaciones al presentarlas en contextos con una tradición histórica y simbólica como la que subyace al museo, sin duda, connotación diferente a la que se asocia a las tiendas, revistas y pasarelas.²⁵

estos imaginarios entretejiendo un universo de significaciones reforzado por diferentes campos de la Industria Cultural.

- 24 En el caso latinoamericano destacan fenómenos como lo que Rey Cadavid (2016) denominó la expansión del “Evo Look” el cual, según consideraciones del autor, formó parte del caldo de cultivo aprovechado por la moda de alto y bajo costo. También la implementación de políticas económicas como “Perú Moda” –un icono de las políticas económicas oficiales asociadas a la moda, aunque, fenómenos del mismo tipo se gestaron masivamente de manera dispersa o extra oficial– en la que empresas peruanas abocadas al sector textil fortalecieron sus lazos con empresas europeas a fin de posicionar al Perú como un proveedor mundial de prendas y accesorios de calidad, destacando la producción de prendas indígenas hechas con lana peruana (S.A 2016b).
- 25 La representación de la alteridad en los museos tradicionalmente estuvo ligada al surgimiento del coleccionismo arqueológico y objetos curiosos asociados a sistemas culturales diferentes de Occidente. La penetración de las representaciones dadas por la moda es un fenómeno bastante reciente.

Los recientes conflictos en relación con la apropiación cultural y el carácter, muchas veces lascivo, de sus representaciones evidencian que en el presente son otros los escenarios de lucha. Las estéticas y performatividades de lo étnico quedaron presas del viejo mito en torno al buen y mal salvaje, y para nada reflejan los actuales dilemas que aquejan a los grupos representados. Los valores estéticos asociados a lo bélico y erótico posicionaron lo étnico en dos extremos de un discurso lineal, brindando al exotismo la posición de un valor único y aplastante. Sin embargo, es preciso decir que este sello discursivo constituyó más una política editorial de Vogue, que un consenso irrestricto por parte de las firmas y marcas de Alta Moda, aunque, no por ello estuvieron exentas de coincidencias en su representación. Este tratamiento avivó críticas tanto a la semántica del discurso, como a la exclusión de los grupos étnicos de las dinámicas y beneficios económicos que devinieron de la comercialización de los símbolos con que fueron identificados, aspecto que todavía queda por estudiarse ya que, aunque el propósito de este trabajo radicó en el estudio de las representaciones y agencias movidas por la crítica, la integración y/o segregación de los grupos étnicos de las dinámicas de mercado constituyó también una fuente frecuente de reclamos. De esta forma, la mundialización de lo étnico a partir de las instituciones señaladas constituye un reto para futuros abordajes sobre la cuestión de la etnicidad pues, el reordenamiento de sus marcadores será cada vez más constante, por vía de la apropiación o, a través de la inserción voluntaria de los grupos étnicos a las dinámicas del mercado global.

Bibliografía citada

- Amodio, E. 1997. *El valor de las cosas. Sentido y valor de la artesanía indígena en Venezuela. Estudio de caso y temas*. Caracas: Concejo Nacional de Cultura.
- , 1998. Manufactos. Sobre la vida, transformación y muerte de los objetos indígenas. En *I Coloquio Nacional de Artesanías y Arte Popular*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura y Dirección Nacional de Artesanías.
- Bari, M. C. 2001. "La cuestión étnica: Aproximación a los conceptos de grupo étnico, identidad étnica, etnicidad y relaciones interétnicas", en *Cuadernos de Antropología*, núm. 16, pp. 149-163.
- Barth, F. 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Bartlett, D. 2015. "In Russia, At Last and Forever: The First Seven Years of Russian Vogue", en *Fashion Theory*, vol. 10, núm. 1-2, pp. 175-204.
- Bartra, R. 2011. *El mito del Salvaje*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Berlo, J. C. 1996. "Beyond Bricolage: Women and Aesthetic Strategies in Latin American Textiles", en Schevill, B., Berlo, J. C. y Edward, B. (eds.): *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*. Texas: Texas University Press.
- Biord Castillo, H. 2006. "Antropofagia y crítica histórica: Los Caribes vistos por Julio Cesar Salas". Pp. 17-36, en: *Los Indios Caribes. Estudio sobre el origen del mito de la antropofagia*. Mérida: Fundación Julio Cesar Salas y Publicaciones del vicerrectorado académico de la Universidad de los Andes.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Borgatti, J. 2015. "Why Africa? Why now? The designs of Ade Bakare", en *International Journal of Fashion Studies*, vol. 2, núm. 1, pp. 99-113.
- Bur, A. 2013. "Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil", en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm 45, pp. 143-154.
- Coseriu, E. 1977. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.

- Delhaye, Ch. y Woets, Rh. 2015. “The commodification of ethnicity: Vlisco fabrics and wax cloth fashion in Ghana”, en *International Journal of Fashion Studies*, vol. 2, núm. 1, pp. 77-97.
- Dussel, E. 1980. *Liberación de la mujer y erótica latinoamericana. Ensayo filosófico*. Bogotá: Editorial Nueva América.
- , 2007. *Para una erótica latinoamericana*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
- English, B. 2013. *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries. From Catwalk to Sidewalk*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Esteban, M. L. 2004. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellatera.
- Frey, H. 1996. “La mirada de Europa y el ‘otro’ indoamericano”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 58, núm. 2, pp. 53-70.
- Hartley, J. 2009. “Fashion as consumer entrepreneurship: Emergent risk culture, social network markets, and the launch of Vogue in China”, en *Chinese Journal of Communication*, núm. 2, pp. 61-76.
- Guzmán Marín, F. 2000. *La trágica experiencia de la alteridad*. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Le Breton, D. 2010. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lindgren, T. 2015. “How do Chinese fashion designers become global fashion leaders? A new perspective on legitimization in China’s fashion system”, en *International Journal of Fashion Studies*, vol. 2, núm. 1, pp. 63-75.
- Marcuse, H. 1983. *Eros y civilización*. Madrid: Editorial SARPE.
- Mayer Celis, L. 2016. “Aceptación y negociación simbólicas en el tumulto imperial de Carlos V (1559)”. Pp. 41-69, en Gonzalbo Aizpuru, P. y Mayer Celis, L. (comps.): *Conflicto, resistencia y negociación en la historia*. México D.F: El Colegio de México.
- M’closkey, K. 2014. *Navajo (Diné) Weavers and Globalization: Critiquing the Silences*. Textile Society of America Symposium Proceedings, s.p.
- Miller, D. 2009. “Materiality: An introduction”. Pp. 1-50, en Miller, D. (comp.): *Materiality*. Durham: Duke University Press.
- Moeran, B. 2004. “Women’s Fashion Magazines: People, things, and values”. Pp. 257-281, en Werner, C. y Duran, B. (comps.): *Values and Valuables: From the Sacred to the Symbolic*. Lanham: Altamira Press.
- Moors, A. 2014. *STEREOTYPES. The Misrepresentation of Native Americans in Fiction*. Bachelor Thesis Faculty of Humanities of the University Utrecht.
- Mora, J. 2016. “El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica”, en *Laocoonte Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 3, pp. 176-192.
- , 2018. “Economía, política y consumos culturales. Apuntes para una historia de la moda *retail* europea en América Latina y el Caribe (1992-2015)”, en *Presente y Pasado. Revista de Historia*, vol. 23, núm. 45, pp. 107-129.
- Perez-Serrabona, M. S.f. *Las pasarelas de moda como escenificación arquitectónica*. Madrid. Tesis de grado para optar al título de arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid.
- Rey Cadavid, Sh. 2016. *RENACIENDO CON EVO: Política, moda y cultura indígena en la era global*. Tesis de Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia.

- Soley-Beltran, P. 2015. "Pride and Glamour on the Catwalk. Fashion Models as National and Ethnic Icons". Pp. 207-226, en Merkel, U. (comp.): *Identity Discourses and Communities in International Events, Festivals and Spectacles*. New York: Palgrave and Macmillan.
- Songer, Ch. M. 2014. *Branding Luxury: Japan, China, and Vogue*. Bachelor Thesis Program in International Comparative Studies of the Trinity College of Arts and Sciences.
- Tarlo, E. 2000. "Fashion fables of an urban village". S.p., en: *Development. Critical concepts in the social sciences. Identities, representations, alternatives*. Londres: Routledge.
- Trouillot, M. 2003. *Global Transformations. Anthropology and the Modern*. New York: Palgrave Macmillan US.
- Twigg, J. 2010. "How does Vogue negotiate age?: Fashion, the body, and older woman", en *Fashion Theory*, vol. 14, núm. 4, pp. 471-490.
- Van Der Laan, E. y Kuipers, G. 2016. "Creating aesthetic, institutional and symbolic boundaries in fashion photo shoots", en *International Journal of Fashion Studies*, vol. 3, núm. 1, pp. 47-68.
- Yan, Y. y Bissell, K. 2014. "The Globalization of Beauty: How is Ideal Beauty Influenced by Globally Published Fashion and Beauty Magazines?", en *Journal of Intercultural Communication Research*, vol. 43, núm. 3, pp. 194-214.
- Zborowska, A. 2015. "Deconstruction in contemporary fashion design: Analysis and critique", en *International Journal of Fashion Studies*, vol. 2, núm. 2, pp. 185-201.

Páginas Web

- Blanks, T. 2014, 21 de enero. "Spring 2014 Couture. Maison Margiela". Recuperado de: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-couture/maison-martin-margiela>
- Borrelli-Persson, L. 2003, 18 de septiembre. "Spring 2004 Ready-to-Wear. Sebastian Pons". Recuperado de: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2004-ready-to-wear/sebastian-pons>
- Bauk, Wh. 2016. "Olivier Rousteing opens up about racial discrimination, social media profitability and launching his own line". Recuperado de: <https://fashionista.com/2016/10/olivier-rousteing-met>
- Codinha, A. 2015, 20 de julio. "Exclusive: One-of-a-Kind Summer Clutches Straight from Colombia". Recuperado de: <http://www.vogue.com/article/moda-operandi-exclusive-mola-sasa-clutches>
- , 2016, 28 de febrero. "Fall 2016 Ready-to-Wear. Stella Jean". Recuperado de: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/stella-jean>
- De Asís, B. 2017. "Highly Preppy. Otoño-Invierno 2016/2017". Recuperado de <http://www.vogue.es/desfiles/otono-invierno-2016-2017-madrid-fashion-show-highly-preppy/11956>
- Etnomat. 2016, 12 de septiembre. "EtnoMAT en Guatemala". Recuperado de: <https://etnomatblog.wordpress.com/>
- Finel Honigman, A. 2015, 20 de enero. "Berlin Fall 2015. Dimitri". Recuperado de: <http://www.vogue.com/fashion-shows/berlin-fall-2015/dimitri>
- Flaccavento, A. 2015, 22 de enero. "Fall 2015 Menswear. Marcelo Burlon County of Milan". Recuperado de: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-menswear/county-of-milan>

- González, F. 2004, 11 de junio. “Reinventando el estilo étnico”. Recuperado de: <http://www.vogue.es/moda/dress-for-less/articulos/tendencia-dress-for-less-de-inspiracion-etnica-y-bohemia/19721>
- La Perla, R. 2017, 17 de febrero. “American Originals in Fashion on Display”. Recuperado de: https://www.nytimes.com/2017/02/17/fashion/native-american-indian-new-york-fashion-week.html?_r=0
- Marriott, H. 2015, 20 de enero. “Entrevista. De Kardashian a la alta costura: cómo Balmain consiguió su zumbido del siglo XXI”. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/jan/20/kardashian-couture-balmain-buzz-olivier-rousteing-fashion-social-media-star>
- Menkes, S. 2017, 2 de marzo. “Balmain se pasa al lado salvaje”. Recuperado de: <http://www.vogue.es/suzy-menkes/articulos/suzy-menkes-paris-otono-invierno-2017-2018-balmain/28542>
- Mower, S. 2002, 9 de julio. “Fall 2002 Couture. Ungaro Couture”. Recuperado de: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2002-couture/ungaro-couture>
- , 2009, 6 de octubre. “Spring 2010 Ready-To-Wear. Louis Vuitton”. Recuperado de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/louis-vuitton>
- , 2015, 3 de octubre. “Spring 2016 Ready-To-Wear. Junya Watanabe”. Recuperado de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/junya-watanabe>
- , 2017, 21 de febrero. “The top 10 shows of London’s Fall 2017 Collections”. Recuperado de: <http://www.vogue.com/article/ready-to-wear-fall-2017-collections-best-of-london-fashion-week-recap>
- Phelps, N. 2009, 14 de septiembre. “Spring 2010 Ready-to-Wear. Marc by Marc Jacobs”. Recuperado de: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/marc-by-marc-jacobs>
- , 2014, 21 de enero. “Spring 2014 Couture. Valentino”. Recuperado de: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-couture/valentino>
- Rodríguez, R. 2014, 19 de noviembre. “Marcelo Burlon, el hombre hecho marca”. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2014/11/28/eps/1417175355_503018.html
- S.A. 2014, 31 de marzo. “Diseñadora española que habría copiado las mochilas Wayúu”. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/disenadora-espanola-habria-copiado-mochilas-wayuu-articulo-483957>
- , 2016b, 23 de abril. “Perú Moda es un nuevo peldaño para el éxito de las exportaciones textiles”. Disponible en: <http://larepublica.pe/impresa/economia/762138-peru-moda-es-un-nuevo-peldano-para-el-exito-de-las-exportaciones-textiles>
- , 2017a. “Native Fashion Now”. Disponible En: <http://nmai.si.edu/explore/exhibitions/item/?id=954>
- , 2017b. “La cultura colombiana deslumbra con sus mochilas. Todo detrás de las mochilas colombianas que están llegando a tierras internacionales. ¿De dónde vienen y dónde conseguirlas?”. Disponible en: <http://www.vogue.mx/moda/estilo-vogue/articulos/mochilas-colombianas-wayuu-molas-arhuacas/7647>
- Thacker, Sh. 2012, 13 de abril. “Wear the trend: tribal”. Recuperado de: <http://www.vogue.in/content/wear-trend-tribal/#wear-the-trend-tribal>

- Tupker, V. 2009, 24 de noviembre. “Wear It Now: Tribal Totes”. Recuperado de: <http://www.vogue.com/article/vd-wear-it-now-tribal-totes>
- Wagoner, Mc. 2015, 23 de enero. “Pat McGrath’s Givenchy Surprise: Supermodels (and Major Makeup!) on the Fall 2015 Men’s Runway”. Recuperado de: <http://www.vogue.com/article/pat-mcgrath-makeup-givenchy-fall-2015-menswear>
- Wright, E. 2017, 10 de mayo. “Colaboración Maiyet x Mola Sasa. Se unen dos grandes marcas de lujo con consciencia”. Recuperado de: <http://www.vogue.mx/moda/estilo-vogue/articulos/maiyet-x-mola-sasa/7309>
- Ximénes, M. 2013, 16 de diciembre. “Chanel se disculpa por incluir signos culturales de los nativos americanos”. Recuperado de: <http://www.vogue.es/moda/news/articulos/chanel-se-disculpa-por-la-tendencia-navajo-nativo-americana/18777>
- Zozaya, P. 2010, 18 de marzo. “Indio navajo. Ponchos, estampados rupestres de inspiración apache y complementos de cuero natural”. Recuperado de: <http://www.vogue.es/moda/tendencias/articulos/indio-navajo/5203>

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género

Between documentary photography and street photography: marginality and gender

Mar García Ranedo*

Resumen

Con este artículo, propongo un acercamiento analítico y reflexivo a dos series de fotografías, *Pulsaciones* y *Utterances*, de las que soy autora, que cuestionan el estatus fotográfico de la imagen y que ayudan a definir las diferencias y paralelismos entre lo entendido por fotografía documental y fotografía callejera. Ambas series se establecen a partir de fotografías “robadas”, callejeras, en las que se busca visibilizar a la mujer y sus modos de ocupar el espacio público desde prácticas ciudadanas que revelan problemáticas de equidad y diferencia en relación al género. Con esta aproximación conceptual, dichas series -articuladas como conjuntos diagramáticos de imágenes- enfatizan la conveniencia de una sintaxis visual, organizativa de la narración y el discurso. Se pretende apoyar, de este modo, un tipo de fotografía callejera, casual, instantánea y operante, que desde esa inmediatez recupere la “autenticidad” de lo documental y promueva una dialéctica entre el compromiso sociopolítico y la realidad.

Palabras clave: Fotografía, documental, callejera, mujer, género, sociopolítico.

Abstract

With this article, I propose an analytical approach to two series of photographs, *Pulsaciones* and *Utterances*, of which I am the author, that questions the photographic status of the image and helps to define the differences and parallelisms between what is understood by documentary photography and street photography. Both series are based on “stolen” street photographs, that seek to make women visible and their ways of occupying the public space during citizen practices that reveal issues of equity and difference in relation to gender. With this conceptual approach, these series -articulated as diagrammatic sets of images- emphasize the convenience of a visual, organizational syntax of narration and discourse. The aim is to support, in this way, a type of street photography, casual, instantaneous and operative, that from its instantaneity recovers the “authenticity” of the documentary and promotes a dialectic between sociopolitical commitment and reality.

Key words: Photography, documentary, street, woman, gender, sociopolitical.

Introducción

Pulsaciones y *Utterances* son series fotográficas. Las imágenes que las conforman son “callejeras”, es decir; son representaciones de la contingencia desorganizada que supone el encuentro con las personas que ocupan la calle, la ciudad. Son “robadas” porque son tomadas sin previo acuerdo con el sujeto fotografiado. Buscan, fundamentalmente, visibilizar a la mujer y los modos de relacionarse y ocupar el espacio público articuladas desde gramáticas de la representación que alternen la imagen fotográfica, el texto y la

* Universidad de Sevilla, España. ranedomar@gmail.com
 Artículo recibido: 30 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

secuencia diagramada. Algunas de estas imágenes –en concreto aquellas que conviven con el texto, como son las pertenecientes a la serie *Pulsaciones*– han sido creadas para Instagram, formando parte del gran contenedor virtual en el que la instantaneidad y el *amateurismo* imaginal parecen síntomas de una autenticidad cuestionada en la era digital. Dichas imágenes son, por tanto, directas, y neutras; a lo sumo, trasladadas al blanco y negro; hechas con la cámara del móvil. *Utterances*, la segunda serie incluida, está, del mismo modo, conformada por fotografías “callejeras”, capturadas desde la aleatoriedad del instante y la inadvertencia del sujeto o sujetos fotografiados. Más allá de la negociación, como observadora de la calle, de la elección del motivo, no hay especulación con la imagen.



Pulsaciones ©margarciaranedo

El estatus testimonial de “lo fotográfico”

Actualmente, la imagen fotográfica es interpretada como un constructo discursivo inherente a sus usos tecnológicos. Al margen del testimonio, del acontecimiento o del suceso, sea antropología o sea noticia, su disposición como metodología de comunicación inmediata y como dispositivo de exposición de lo cotidiano en las redes sociales ha acentuado su rol testimonial. Simon Baker señala en el libro *Performing for the camera* (2016) que el impacto de las plataformas *on line* y las cámaras de los teléfonos móviles han desvaído el límite entre la producción y la recepción de las fotografías, transformándolo en una instantaneidad virtual. El tráfico continuo y diario de imágenes ha alterado el rol de la fotografía aunque esa constante circulación de imágenes sólo sea argumentada, en la mayor parte de los casos, bajo una mera

necesidad de compartir¹. En las redes sociales, el *instante decisivo*, al que aludiera Cartier Bresson (1952), se difumina, pues su finalidad entabla un diálogo entre el figurar hedonista y la recepción centrada en el libre intercambio visual con muchas personas. Esta “desmaterialización” del rol estético, antropológico y documental del dispositivo fotográfico y su volteo en artefacto tecnológico para la inmediatez ha puesto en evidencia los modos de construir las imágenes fotográficas. Lo fotográfico ya no alude específicamente a un modo de capturar, de encuadrar la realidad a través de la cámara, de connotarla; lo fotográfico es cultural, tecnológico, instantáneo, mostrativo y presencial.

En las redes sociales, el ser digital de la imagen y el uso del paradigma textual se han instituido como *lingua franca* proporcionando un inconsciente imaginal protagonista en las actuales tecnologías de la información, el entretenimiento y la publicidad. Diríamos que la fotografía sigue garantizando un caudal democrático como herramienta social de enunciación y representación visual. La combinación de texto e imagen añade a su naturaleza no codificada, dado que es “análogo mecánico de lo real” (Barthes 2017:10)², un mensaje secundario. Roland Barthes analiza dicha combinación y sus diversos tipos de anclaje: “(...) el efecto de connotación es probablemente diferente de acuerdo con el modo de presentación de la palabra; cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla (...)” (Barthes [1982] 1986:22). Advierte acerca de la naturaleza parásita del texto dado que a veces sólo enfatiza lo ya visto. Aunque también puede acompañar de manera que contradiga a la imagen; en este caso, es el receptor el que regula o negocia el significado. No sólo el texto elabora un sentido secundario de la imagen fotográfica; los procesos de producción, la edición y el estilo codifican lecturas connotadas que al mismo tiempo dependen del código cultural del receptor. De manera que “la fotografía no puede ser neutra” nos dirá François Soulages en su *Estética de la Fotografía* ([2005] 2010). La implicación ideológica, en algunos casos, o trivial y desideologizada, en otros, de las imágenes revela la intencionalidad del fotógrafo, autor o emisor último de éstas, aunque el significado final sea el resultado de una dialéctica entre lo visto, lo leído e interpretado y cultural. Además, los modos de producirla y recibirla son igualmente claves para su lectura y análisis. Por ejemplo, en las redes sociales, el acto de fotografiar instaaura un imperativo felicitario. Este imperativo bien podría ser entendido como una singular forma de publicitación. Al organizar los cuadros de imágenes alrededor de las mascotas, los viajes y otros diferentes modelos de estatus social, la fotografía actúa en torno a patrones prefabricados que posteriormente pugnan con la realidad asimétrica de los *instagramers*, es decir; empiezan a aparecer síntomas de enfermedad social al tener el sujeto emisor que flirtear con el *selfie* asertivo cuando su estado de ánimo y realidad social pueden ser precarios. Se genera de este modo un patrón para la creación, producción y recepción de imágenes propio de las redes sociales, también una retórica particular, plagada de fórmulas estereotipadas, para este tipo de fotografías. Si,

1 Simon Baker fue comisario de fotografía y de arte internacional en la Tate Modern de Londres desde el año 2009 hasta el 24 de enero de 2018. Actualmente es director de la Maison Europea de la Fotografía de París. *Performing for the camera* fue publicado en 2016 con motivo de la exposición celebrada en la Tate Modern de Londres en el mismo año.

2 Los ensayos escritos por Roland Barthes y publicados para la revista *Communications* son recogidos por primera vez en español, en 2017, por la editorial Godot y bajo el título *Un mensaje sin código* incluyendo algunos ensayos inéditos en castellano.

finalmente, estas fotos son consumidas, o contempladas o, simplemente, revisadas y almacenadas, implicaría una sociología que analizase: por un lado, la relación que se establece entre éstas y el grupo social que las recibe y por otro, su consideración como arte, anti-arte o documento. En cualquier caso, estos modos de creación y producción nos recuerdan las relaciones que se establecieron entre la imagen fotográfica y el arte conceptual de la década de los sesenta y setenta del siglo XX.

En la serie *Pulsaciones*, creada específicamente para la aplicación Instagram, se busca entablar un diálogo controvertido entre imagen y apoyo textual. Siendo el grueso de las imágenes una excusa para la producción de un sentido alterado, inverso. En principio, esta nueva configuración de sentido se articula a partir del diálogo entre los sujetos representados en la imagen y la comunicación “inapropiada” que mantienen entre ellos y que queda reflejada en el texto. La profundidad, la internalización y la búsqueda del sentido político son el argumento de la correspondencia y la interacción entre sujetos que, por el contrario, parecen tener ocupaciones triviales y ordinarias.

La literalidad de los textos en los “subrayados” de las imágenes en Instagram; es decir, la enfatización de lo visto por medio de lo escrito o lo meramente descriptivo, hace que las imágenes de la serie *Pulsaciones* creen una “latencia” alterada de los ritmos. En suma, invierten el tiempo de aprehensión de los mensajes en las redes sociales. Por otra parte, lo ridículo, lo burlesco, lo inapropiado, lo extravagante del texto, en correspondencia con la imagen, genera insólitas formas de marginalidad y de apropiación de los usos y empleos que “formatea” la red. En cierto modo, las imágenes de esta serie se distancian de la viralidad, de la socialización epidérmica de las redes sociales. Se entrometen como rarezas en un hábitat de lo común y previsible.

El papel de la imagen en las actuales tecnologías de comunicación de masas contribuye a interpretar la idea tardomoderna acerca de la autonomía de la fotografía. Decimos contribuye porque el desafío o cisma entre posturas en torno al valor epistemológico y estético de la fotografía ha existido desde la modernidad sin que a día de hoy haya una clara teoría que legitime cualquiera de las posiciones sobre las políticas de la representación de lo real. Pero, ¿es necesario enfrentar posturas? Quizá la reflexión debiera partir de entender la imagen fotográfica como una suma o convivencia de los valores estéticos, filosóficos y psicológicos. A pesar de que la fotografía, como señalara Walter Benjamin en 1934, en su ensayo titulado *El autor como productor*³, anuló el tribunal del arte, con la consiguiente desmitificación fetichista de ésta, el debate clave en su historia ha seguido instalado en dos posturas simplificadas por la relación que mantiene la propia imagen con lo real: la fotografía entendida como ficcionada, manipulada o construida y su opuesta, la fotografía directa, documental y callejera (Benjamin [1931] 2008).

En la serie titulada *Pulsaciones*, la combinación entre texto e imagen pretende una intención “operativa”: la de crear espacios visuales liberadores donde la mujer perfila emociones, sentimientos, rabia, imaginación y anhelos. Una intención “operativa” fue el fundamento que llevó a Sergei Tretiakov, el “escritor operante”, en torno a la década de los años treinta del siglo XX, en el contexto de la antigua Unión Soviética, a organizar una política de la representación productiva que se adecuase a la realidad social a través de la literatura, la fotografía, el fotomontaje, el cine, la prensa y las

3 *El autor como productor*, ensayo escrito por Walter Benjamin para una conferencia ofrecida el 27 de abril de 1934 en el Instituto del Fascismo de París.



margarciaranedo • Seguir

margarciaranedo Verás, si se suprimieran las flores, el mundo no sufriría materialmente. Pero, ¿Quién desearía, no obstante, que ya no hubiese flores?

30 Me gusta

23 de junio

Inicia sesión para indicar que te gusta o comentar.



margarciaranedo • Seguir

margarciaranedo Cuando las mujeres hablan de su "ideal", ¿es de eso de lo que hablan?

23 Me gusta

26 de junio

Inicia sesión para indicar que te gusta o comentar.

Pulsaciones ©margarciaranedo

exposiciones, conocida como *Factografía*. Una mecánica de producción capaz de vincular arte y realidad, analizada por Walter Benjamin en su representativo texto *El autor como productor*. Conceptos como la calidad, fueron supeditados al del compromiso político; la autoría perdió valor, quedó relegada por la idea de lo colectivo; se desdibujó la jerarquía entre autor y receptor, se homogeneizó en un juego relacional en el que todos los actuantes adquirirían el mismo protagonismo. La *Factografía* inauguró las bases de una categoría o herramienta de representación artística, social y política, más allá de la estética, basada en la producción fotográfica como testimonio y documento. Todos estos conceptos se anticiparon, fueron la antesala teórica de las *neovanguardias* y de los artistas que cuestionaron y reinterpretaron los medios de comunicación de masas como práctica artística y política.

El recurso narrativo del empleo del texto y la fotografía –y la relación entre ambos, en el ámbito del arte, en la segunda mitad del siglo XX, tan explorada por fotógrafos y artistas como Allan Sekula, Victor Burgin, Martha Rosler, Fred Lonidier, entre otros–, fue inaugurado con la *Factografía*, en la década de los años treinta del siglo pasado. “El texto como un caso de estudio paradigmático de la recepción teórica de la *Factografía* y de su latente y, a veces, desapercibida influencia en las categorías estéticas contemporáneas y en la teoría del arte actual”. (Del Río 2010:179). La relación entre texto e imagen posibilita, en la fotografía, otras narraciones al margen de la ofrecida desde la noción directa de lo visual. Partiendo de que todo discurso se vincula al poder (Foucault 1975), si aún creemos que ejercemos libres en ese “dar cuenta del mundo”, quizá, la fotografía, y su asunción con el texto, nos traslade a cierta ilusión

de democracia visual. La realidad es compleja y dar cuenta de ella es un ejercicio que necesita del recurso de múltiples modos de “retratarla”.

Victor Burgin localiza el sentido de la fotografía en el encuentro entre el espectador y la imagen. Señala que “aunque la fotografía sea un ‘medio visual’, no es un medio puramente visual” (Burgin 2004:164). Burgin alude, de este modo, a la naturaleza condicionada, construida y cultural de la imagen fotográfica. Diríamos que la memoria se encarga de asociar, interrelacionar e intercambiar continuamente fragmentos de palabras e imágenes, de tal modo que cuando vemos una fotografía, de forma inercial, ésta se ve invadida por el lenguaje. De hecho, aquello que “tengo en mente” es más fácil traducirlo con imágenes, como se dice popularmente: *Una imagen vale más que mil palabras*.⁴ José Luis Brea considera de gran importancia los *actos de ver* y el papel de la visualidad como práctica connotada política y culturalmente: “Que todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural” –y por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido” (Brea 2010:9). En cualquier caso, el debate, la discusión acerca del estatuto artístico de la imagen fotográfica y su naturaleza, función testimonial o categoría como práctica artística y política siguen siendo un asunto pendiente en este mundo inherentemente visual. ¿Lo que vemos es una certeza incuestionable que hay que creer a ciegas o es una realidad aparente? “Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (Didi-Huberman [1992] 2011:13).

Visibilizar es generar una operatividad social y crítica; es elaborar una imagen dialéctica que suscite una postura frente a ella. Todas estas tareas tienen en común el empleo del espacio público en su operar. Por tanto, son tareas fundamentalmente visibles. Esa visibilidad compromete el ejercicio de su trabajo con el ejercicio de la mirada. La mirada es, en este caso, pasajera, desinteresada o, por el contrario, vigilante. En el uso de la vigilancia se encuentra la correspondencia entre las relaciones de poder y la construcción del sujeto.



Utterances. Las herreras ©margarciaranedo

4 Eslogan publicitario que la empresa brasileña *Fotóptica* utilizó para publicitar la marca Kodak, en 1988.

El carácter documental de la “fotografía de calle” o *street photography*

Desde un punto de vista historiográfico, la fotografía de carácter documental se asoció al reportaje fotográfico (y al fotoperiodismo) tomado con propósitos de observar, registrar y mostrar las formas y condiciones de vida social, en las primeras décadas del siglo XX, aunque su iconicidad (como ocurrió con las fotografías de Walker Evans) anuló, en cierto modo, un carácter emancipatorio de “contra-imagen”.

Reporteros como Lewis Hine o Jacob Riis desarrollaron una práctica fotográfica centrada en la mostración de las desigualdades entre las diferentes capas sociales de la población neoyorquina. Riis, de origen danés, fue un reportero que recogió en sus imágenes las deplorables condiciones de vida de los inmigrantes en Nueva York con la finalidad de agitar a sus legisladores. Del mismo modo, Hine, procuró que en sus fotografías, de marcado carácter político, prefigurasen un orden moral, quizá por entender que el poder de seducción y sugestión de la fotografía es inversamente proporcional a la exposición y reiteración del horror en las imágenes (Sontag [1977] 2005). La óptica reivindicativa de estos reportajes inspiró a los fotógrafos de la PhotoLeague⁵ y de la Farm Security Administration⁶. Cooperativas, ambas, fundadas en la década de los treinta en Nueva York y conformadas por una serie de fotógrafos que compartían el interés por la fotografía como documento de denuncia social. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando la fotografía de carácter documental y el reportaje, aparentemente inherente a la naturaleza de los medios de comunicación de masas, comienzan a filtrarse en los ámbitos o escenarios del arte. “Solo cuando una generación más joven de artistas y académicos comprometidos, que habían vivido las luchas micropolíticas de los finales de los sesenta, entró en escena, la producción documental de los treinta se hizo nuevamente legible. Pienso en el trabajo de Allan Sekula, Martha Rosler y Jo Spence, que emergió precisamente en ese momento como una *reinvención* del documental, tomando prestada la frase de Sekula ahora bien conocida.” (Ribalta 2018 :103)

Quizá entre la fotografía de tipo documental y la “fotografía de calle” haya más aspectos comunes que desavenencias, entre otras razones porque lo extraordinario, lo excepcional, el germen de la vida real se encuentre en nuestra cotidianidad, en el flujo de la vida diaria. La actividad como fotógrafo en la contemporaneidad no interroga acerca de la realidad en sí, como si se tratase de algo tangible y objetivo, sino que elabora un imaginario en el que nos podemos ver y reconocer como en un espejo aun comprendiendo que quedarán muchas fotografías sin hacer, todas aquellas que sólo con un pequeño cambio de posición hubieran mostrado otro ángulo de visión, otras posibles realidades.

Lo que parece claro, hoy día, es que existen patrones estéticos universales coincidentes en cada una de las diversas prácticas fotográficas, a lo que no escapa el modo o producción documental y la “fotografía de calle”. Son patrones que modelizan el acontecimiento, lo reflejan tautológicamente más allá de las diferencias geográficas o políticas. Se podría decir, que la práctica documental se encuentra dentro de una

5 Cooperativa de fotógrafos, creada en 1936, a la que se vincularon fotógrafos aunados por el empleo del reportaje social como denuncia, tales como, Berenice Abbott, Aaron Siskind, Paul Strand o Lewis Hine.

6 Agencia creada en 1935, En Estados Unidos, bajo la presidencia de Franklin D. Roosevelt, para combatir la pobreza rural durante la gran depresión. Se abrió un departamento de fotografía con el propósito de registrar las actividades del organismo. Los fotógrafos vinculados: Walker Evans, Dorothea Lange, Theodor Jung, Edwin Rosskam, Louise Rosskam, Ben Shan, John Collier, Sheldon Dick, Jack Delano, Russell Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein, John Vachon y Marion Post Wolcott.

subjetividad no antropológica sino geológica. Hay una terna de herramientas éticas, estéticas, formales e informacionales que hacen de la fotografía de lo noticiable un ejercicio transido de clichés repetitivos. Ante la dureza de las imágenes el espectador se acomoda en una suerte de hecho-otro que no acontece sino que se expone. El contenido no nos es revelado sino que queda velado detrás del arquetipo de lo visual previsible, de lo reglado, de lo encuadrado-compuesto. Habría que preguntarse si detrás de las imágenes contemporáneas en blanco y negro no hay sino un intento de adveración y testimonio que se legitima en el uso de la realidad analógica de las primeras imágenes de la controversia ¿Es necesario negar el color a un suceso que acontece en nuestra contemporaneidad? ¿Hay, por tanto, en el hecho transitado de la efeméride una voluntad más estética que informativa? ¿Es esto válido? (Sontag 2003).

La fotografía de carácter documental, al igual que la *street photography*, ha vinculado, por mucho tiempo, el blanco y negro a la autenticidad de la imagen. En un principio, la elección del blanco y negro respondió exclusivamente a una cuestión técnica, dada la complejidad en los revelados y la inestabilidad e inmadurez de los procesos de reproducción. El propio Cartier-Bresson (que ha pasado a la historia como el padre de la *street photography*) prefirió el blanco y negro para sus fotografías como un modo de anular la carga simbólica e inherente del color y neutralizar posibles lecturas subjetivas y enredadas que entorpecieran la interpretación y el objetivo del fotógrafo. (Cartier-Bresson [1952] 2014). A través del color, las tonalidades, la saturación o escasez de ésta se revelan verdades subyacentes o aparentemente latentes que en el proceso de revelado o postproducción se significan por la distribución del mismo. Sin embargo, el blanco y negro uniformiza la información, relega la lectura de la imagen a *la escritura de lo visible*, en sentido barthesiano, le confiere a todos los elementos de la fotografía la misma coherencia y presencia. Lo que la fotografía revele de verdad o de misterio en el blanco y negro no queda a merced de una interpretación del color sino a su capacidad de penetrar y transmitir, de generar dudas, es el *punctum* barthesiano (Barthes [1980] 2010). En este sentido y desde esta reflexión, la fotografía de lo que ocurre en la calle requiere de ese misterio, de ese juego de fuerzas que proporciona el blanco y negro, mientras que a la fotografía de producción documental, en su traslado informativo, le puede beneficiar el color. El fotógrafo Marc Riboud comenta: “El color añade problemas, el riesgo de notas erróneas (...) Nosotros dependemos mucho de las condiciones de la reproducción. Aún más, debemos tener cuidado con lo ‘bonito’, lo ‘espectacular’(...)” (Scott 2013: 59).

La imagen fotográfica es objetiva, manifiesta e indudable por naturaleza, no es cuestionable dado que ver es creer, diría Buckminster Fuller: “El ver-es-creer es un punto ciego de la vista del hombre” (Coleman 2004:136). Aquello que aparece en la imagen existe, es o *ha sido*, aludiendo al *noema* barthesiano. No obstante a la fotografía vinculada a la calle, aunque objetiva y directa, se le presupone cierta intencionalidad afectiva, de énfasis de lo emocional. La fotografía es inherente al afecto y provoca sentimientos, aunque, como señala Barthes, es también ineludible y rotunda, no deja lugar a la fantasía: “La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla (...)” (Barthes [1982]1997:154)⁷, incluso en aquellas imágenes que se resuelven como memoria o

7 El ensayo escrito por Roland Barthes titulado: *Lo obvio y lo obtuso* (título original es: *L’obvie et l’obtus*) fue publicado por primera vez 1982, dos años después de la muerte del escritor.

recuerdo dado que “(...) yo me acuerdo patética, puntualmente, y no filosóficamente, discursivamente: me acuerdo para ser infeliz/feliz –no para comprender” (Barthes [1977]1997: 213). Por lo tanto, la fotografía directa y neutra se incrementa desde el descontento, la incredulidad, la frustración, la alegría, la expectación, etc. Es decir, el sentimentalismo que aparece a la hora de interpretar la imagen también se presupone al acto de fotografiar, argumentado como una manera “pintoresca”, inevitable, de ver el mundo, dado que al mundo es imposible verlo sin carga afectiva.

John Berger advierte que “la vista establece nuestro lugar en el mundo circundante” (Berger 2017: 7). Aunque ya hemos considerado, en el apartado anterior, que la visión no es una actividad ajena al pensamiento o a la conciencia, sí podemos afirmar que es “una experiencia totalmente separada (de hecho, antitética) de lo *verbal*” (Burgin, 2004: 165). La fotografía captura la realidad y la convierte en imagen con tal rapidez y fidelidad que resulta difícil identificar las ineludibles, por otra parte, implicaciones del que encuadra, del observador, del emisor. En la calle, el encuentro con el *momento decisivo*, ese instante fugaz es la ocasión para la intuición del fotógrafo, del robo subrepticio, de la certeza de estar en el momento adecuado y en el sitio correcto. Lo encuadrado y visto a través del objetivo puede interpretarse como real. En suma, encierra cierto tipo de verdad que, por tanto, debe ser capturada.

Gilles Mora deduce que la *street photography* tiene, al mismo tiempo, un propósito documental: “Los fotógrafos callejeros persiguen el instante fugaz, fotografiando sus objetivos abierta o subrepticamente, como transeúntes ocasionales o como observadores sistemáticos” (Scott 2013: 5). El fotógrafo Joel Meyerowitz (autor junto al crítico de arte y fotografía Colin Westerbeck del libro: *Bystander: A history of Street photography*), señala que el material que se buscaba fotografiar en la calle, en la década de los 60 del siglo XX, eran esas contradicciones que funcionaban como contrapunto en la vida de la ciudad.

Si etiquetáramos “todo” lo fotográfico en dos grandes apartados, separaríamos, por un lado, lo considerado como reportaje, fotografía “callejera”, fotografía vinculada a la calle, *street photography* o fotografía de carácter documental, dado que contiene alguna información de la realidad y, por otro lado, lo construido como una ficción: la fotografía dirigida, deliberada y teatralizada. Existen muchas maneras de descifrar la calle desde la fotografía, todas ellas difíciles de teorizar o de acotar en terminologías estancas, a las que podríamos denominar poéticas de la fotografía callejera. Una de las posibles reflexiones en torno a las peculiaridades o diferencias entre la fotografía “callejera” y la fotografía de carácter documental podría estribar en la necesidad de esta última de enfatizar el drama que representa. La fotografía de carácter documental, desde las primeras incursiones en el fotoperiodismo, tiende a implementar su efecto de drama como credencial de su relación real con el mundo, mientras que la *street photography* pasa casi de puntillas por él. Aunque ambas tipologías puedan ocuparse de la misma imagen, la implicación del fotógrafo, su manera de interpretar ese encuentro con el acontecimiento es clave para distinguir entre lo intencional y lo circunstancial. Y dicha implicación genera un modo determinado de apercibimiento por parte del receptor a pesar de que el propio medio y su redundante imitación de la realidad incorporen una falta de distancia estética. De hecho, este imperativo de realidad le confiere suficiente autonomía y, al mismo tiempo, lo cuestiona por indagar más allá de lo puramente obvio y objetivo. Como señalara Benjamin, durante casi cien años la fotografía ha tenido que lidiar, sin el menor éxito, confrontada con la pintura. Recordemos como el pictorialismo, conocido como el primer movimiento que se opuso a la tesitura del

realismo, fue combatido por los fotógrafos de la Nueva Visión (Strand, Renger-Patzsch, Moholy-Nagy, Rodchenko, August Sander, Walker Evans, etc.). Nueva Objetividad y Fotografía Directa repostularon lo fotográfico reaccionando a los planteamientos pictóricos para centrar el interés en un experimentalismo procedimental y técnico que indagaba en asuntos relativos a la composición, iluminación, movimiento y encuadre.



Utterances. Las pintoras ©margarciaranedo

La fotografía como práctica “social” extendida

La vida visual es una labor ingente, prácticamente inalcanzable (...) Yo no he hecho más que tocarla con este instrumento maravilloso y democrático que es la cámara (...)
Dorothea Lange (Gordon 2017: 7)

La concepción de la fotografía vinculada a la calle, entendida como espacio en el que lo plebeyo, lo desfavorecido, encuentra esfera pública, nos aproxima a la idea de la fotografía como invento tecnológico democrático. Aunque en realidad la fotografía no se democratiza y se convierte en una práctica social hasta la segunda mitad del siglo XX con el desarrollo del turismo de masas, la aparición de las primeras cámaras Instamatic de Kodak en 1963 y las primeras cámaras de bolsillo en 1972 (simultáneamente Kodak lanza la Instamatic 20 por Kodak y Polaroid la SX-70) (Estradé 2003). Con estas cámaras, las clases populares tuvieron acceso indiscriminado al medio que hasta entonces había sido limitado a especialistas o artistas. Desde este momento nadie más tendrá el monopolio de la cámara. En cierto modo, es un punto y final a una concepción acrítica, universal y transparente de la fotografía. También es el fin de los mitos modernos en relación a lo fotográfico, o mejor dicho, de una concepción mitificada de la modernidad.

La propia lógica de salir a la calle, al encuentro con el “momento o instante de gracia”, presupone cierta dinámica estratégica que inquiera en el tamaño de la cámara. Recordemos las Ermanox en torno a 1924 o las Leicas de un año después, incluso las Contax de 1932, todas ellas cámaras manejables comparadas con las propuestas por Berenice Abbott, Walker Evans o el propio August Sanders que apelaban al empleo de la cámara de mayor formato posible para fotografiar la calle (Scott, 2013). Hoy en día hacer una foto de alguien anónimo sin previo aviso o acuerdo es un modo de exponer a dicha persona a una visibilidad no negociada. Razón por la que el fotógrafo callejero precisa de una tecnología discreta encubridora de sus intenciones. Las sofisticadas cámaras fotográficas incorporadas a la telefonía móvil –como la Leica de los Huawei– son las perfectas aliadas para pasar desapercibido en la captura clandestina de la fotografía callejera. Analizado desde otro ángulo, dicha clandestinidad es, al mismo tiempo, un acto de auto-marginación del fotógrafo. En ese robo, el fotógrafo no se señala como autor de la imagen y, por tanto, no necesita responder a las demandas del fotografiado al mismo tiempo que le confiere a la cámara todo el protagonismo. Con todo esto, la dimensión ideológica de la representación, el dispositivo fotográfico y los modos de producción forman parte de una nueva cultura dominante de la imagen, desmitificadora del concepto de autoría y proveedora del empoderamiento de las clases populares. La fotografía se significa por su condición práctica y social generalizadas. Las redes sociales son un paso más en esa dirección. La mayor parte de las instantáneas que circulan por las redes no son fotografías que se manifiesten por su autoría sino porque la propia práctica fotográfica construye socialmente una realidad. “¿Pueden y deben, la práctica de la fotografía y la significación de la imagen fotográfica, proporcionar material para la sociología?” (Bourdieu [1965] 2003:19).



Pulsaciones ©margarciaranedo

A las prácticas informacionales del testimonio y el archivo fotográficos contemporáneos se les une un furor pandémico de imágenes del *amateurismo* que en su viralidad comienza a proveer de archivo a las redes sociales. Esta fluencia inagotable de imágenes subidas a Instagram personifica un mundo autista en el que el sujeto se autorretrata en poses ponderadas y favorecedoras, o bien se afirma y se refrenda en actitudes no sólo hedonistas sino recreativas. El hecho del viaje estatuye un cierto nivel de vida, y la fijación de la imagen frente al monumento categoriza la posesión del tiempo y las estaciones. Esta amalgama, esta galerna de imágenes previsible, paradójicamente, se sustenta en una repetición de las mismas por los incontables actores del *selfie* y de la asepsia utilitaristas. Un juego constante de exclusiones y preferencias sin el objeto de discernir entre imágenes, ni descubrir, ni tampoco definir o clasificar. Hay cierta sensación de que la memoria elástica de nuestras computadoras empieza a esclerotizarse tras ese vertedero de archivos obedientes. La trasgresión es un chiste, la realidad un chascarrillo, la trivialidad es casi teosófica en su dimensión sistemática. La imagen, “inherente a su *charloteo* diario”, no conmueve, no provoca deseo, a lo sumo, entretiene y colma. (Barthes [1980] 2010 :67)

El voyeurismo, el fetichismo, “las pilladas”, son también órdenes de la *pornovisión* y la supremacía de la superstición que, a su vez, se catalogan en archivos incalculables en el vertedero de la memoria que ya nunca más puede ser designativa. La memoria del ordenador no es selectiva, es sólo almacén, sólo presuposición de anaqueles virtuales. Ahora el archivo actúa con anterioridad al acontecimiento pues éste se articula en las alcobas y los locales de fiestas, en los lugares comunes de la socialización. Nada es supositivo, hipotético o incógnito. Todo se sabe antes de su anuncio. Una vez que se ha perdido la seducción, sólo queda la exposición (Han 2012). La indeterminación es ideológica pero nunca expositiva. Ante el dominio, ante la primacía de la instantánea y su retoque programado en los mismos *softwares* del teléfono móvil que captura la imagen, ésta ya nunca estará congelada dada su movilidad. Movilidad que, en este caso, significa a la imagen obscena. Recordemos el trabajo de Amalia Ulman en Instagram titulado *Excellences and Perfections*, 2014, mostrado en la exposición celebrada en 2016 en la Tate Modern de Londres titulada *Performing for the camera*. Durante cuatro meses Ulman subió *posts* a Instagram mostrando su vida diaria. Documentó todas sus localizaciones en la ciudad de Los Ángeles y las decisiones tomadas, relevantes o no –como la de someterse a una operación de cirugía estética–. Ulman repitió todos los clichés que caracterizan el lenguaje fotográfico de los *influencers* para sumar seguidores.

Puede que tras esta “neocongestión”, tras esa continua voracidad, se paralice no solo el hecho de mirar, en detrimento del deseo de espiar, también el de conocer al interfecto, al sujeto sobreexpuesto. La imagen es, en esta medida, gratuita, condicionada, sobreentendida pero también conjeturada. Su uniformidad e insistencia la vuelve inmóvil, desafectada, a pesar de su extrema y continua movilidad. La sorpresa del álbum familiar queda aquí desnudada por la exposición y la circularidad de las imágenes de la avenencia y la amistad.

Las escalas modales del sujeto, diagramadas en la página web o en la nube, nos describen su ciega exterioridad, su sometimiento y mansedumbre al juego de lo virtual redundante, prolijo pero fútil. La repetición, la redundancia neutraliza el sentido. Se privilegia la *alfabetización digital* como un modo de exclusión social. Los *nativos digitales* difícilmente pueden entender que la imagen analógica requería un proceso de revelación de la imagen; difícilmente pueden comprender que el acontecer de la representación

no sea desde la suficiencia de la inmediatez. Es esta velocidad, la que ha prefabricado un orden instrumental de la mirada. La mirada popularizada por Jacques Lacan como un estado de ansiedad, ante el conocimiento de que se es observado y se es observable, obliga a una pérdida de autonomía al comprender el sujeto que ocupa lugar y es visible. Es comparable al estadio del espejo donde el niño enfrentado especularmente toma conciencia de su apariencia exterior. Esta exterioridad comporta en exceso que el sujeto tome conciencia de su ser “objeto” (Lacan [1973] 1987)⁸.

La cosificación del sujeto establecida por una voluntad de estar más que de ser es parte de esa fina lona metapublicitaria y retroalimentada de la red. Lo cierto es que tras ese pronunciamiento del estar, del figurar, el sujeto fotográfico es siempre un espectro figurante. Pasa del ser existencial al ser presencial. Pero, de la misma manera, oculta la diferencia. En las imágenes fotográficas no se subraya la enorme gradación de desigualdades, el precariado laboral, la marginalidad o la exclusión. Este nuevo paradigma de lo figurado y expuesto que es por ejemplo Instagram, la red social de la fotografía, empieza a tener baches de privacidad que provocan que tras compartir los enlaces las fotografías terminen siendo públicas. Si realmente resulta tan fácil vulnerar la privacidad de las imágenes estamos todos sobrepuestos, a pesar de nuestra puerilidad, a que se efectúen acciones y resistencias críticas. A veces las vulneraciones a los filtros y los normotipos de las redes sociales generan masa crítica, volumen político y “desgobierno de la verdad”. La brecha ahora es digital.

Pulsaciones y Utterances

Regis Durand (1999) señala en su libro *El tiempo de las imágenes* que las fotografías son *síntomas* más que símbolos. Su especificidad como valor indicial o huella (Krauss 1990) o el *esto-ha-sido*, *noema* barthesiano, hace de la imagen fotográfica una prueba testimonial, registral: *lo real en el pasado*. (Barthes [1980] 2010). La fotografía establece una presencia real en el mundo a través de la imagen; constata, confirma y demuestra el hecho o acontecimiento. Su capacidad para autenticar sobrepasa a la de representar; es inmune ante cualquier duda o atisbo de nulidad.

Las series *Pulsaciones y Utterances* despliegan formas circulares de la experiencia disfuncional de la ciudad, protagonizadas por mujeres, no con la intención de una representación iconográfica idealizada sino para mostrarlas como cuerpo operativo, pensante y activo de la sociedad. La ciudad moderna ha monopolizado los espacios urbanos por una preeminencia de lo funcional sobre los modos de vivir y gestionarnos. En la jerarquía que estratifica la ciudad funcional, el lugar ocupado mayormente por las mujeres ha sido el espacio del servicio, tanto social como doméstico. La ciudad planificada y racionalizada prefigura la idea utópica de estabilidad, orden y rentabilidad; en esa planificación se establecen paralelismos entre lo oscilante, fluctuante, disfuncional, desordenado, desconcertado, farragoso, confuso y el género.

“Mi práctica política se inició cuando me di cuenta de que se dejaban sin explicar aspectos del mundo que eran cruciales para comprenderlo y que quedaban muchos temas por contar, ocultos por las historias dominantes” (Rosler 2007:160). Martha Rosler comenzó su activismo visual, antibelicista y feminista, empleando fotografías, vídeos, instalaciones, *performances* y escritos críticos. Durante la década de los setenta

8 La obra recrea *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964. Publicado en 1973.

decidió alejarse de los escenarios del arte –excesivamente mercantilizados– y mostrar su trabajo en espacios alternativos o en prensa especializada. A Rosler se la considera una artista que rompe con ciertas definiciones y clasificaciones del paradigma documental “ortodoxo”.

En otro contexto, y momento, Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo –fotógrafas mexicanas referentes del siglo XX– compartieron un interés común por visibilizar a la mujer indígena y campesina. Modotti generó un activismo visual icónico (recordemos la fotografía *Mujer con bandera*, 1928). Durante sus años en México, formó parte activa de las luchas por el progreso y mejora de su pueblo. Con sus fotografías buscó mostrar la realidad mexicana y sus formas de vida (Hooks 2017). Álvarez Bravo compartió las mismas inquietudes sociales pero su obra se desarrolló desde un empleo de la fotografía documental más purista (recordemos la fotografía *Universidad femenina*, 1943).

Utterances es el título de una serie de fotografías urbanas, alusivas a los modos de relación y ocupación entre el género y la ciudad. Para Michel de Certeau, al igual que para Foucault, el espacio social y habitado de la ciudad se encuentra en conflicto permanente entre dos fuerzas antagónicas: el orden y el caos; es decir, el poder y la resistencia al poder. De Certeau hace una curiosa analogía entre las figuras retóricas y estilísticas empleadas en la construcción del texto y el transitar de la ciudad. Con el término *utterances* alude a los “tropos” o las “desviaciones” que alteran el ritmo establecido. Las *utterances* –dice De Certeau, que están por debajo de los umbrales en los que comienza la visibilidad– serían hábitos o experiencias ciudadanas que establecen una espacialidad alterna, no acordada a lo planificado de la ciudad (De Certeau [1980] 2000:113). Estas series de fotografías urbanas o callejeras y “clandestinas”, es decir; capturadas de modo furtivo, actúan en el territorio de lo inadvertido, que es lo cotidiano; en definitiva, aquello que no resulta excepcional porque no adquiere valor mediático y noticiable de forma escabrosa o traumada. Con ellas se pretende elaborar un archivo de imágenes que proyecten algunos dilemas o *utterances* en torno a la igualdad y la diferencia en relación al género y a las formas de habitar la ciudad. Este archivo de imágenes, aparentemente cotidiano e intrascendente, indaga en algunas problemáticas conceptuales y vivenciales propias a la ciudad moderna y contemporánea.

Las imágenes que muestran las diferentes fórmulas de empleamiento y la categorización jerarquizada del trabajo abundan en una suerte de “profesionalidad reducida” y baja responsabilidad laboral. Esto se manifiesta en el ascenso del neoliberalismo y la desigualdad redistributiva de los sexos. La ciudad es un contenedor de formas de vida, un collage de estructuras en el que lo económico, lo social y lo cultural establecen modos de organización y formas de representación dispares. Interpretar la ciudad como un texto es suponer que en sí misma es un lenguaje, un sistema de comunicación, pero también un entramado diagramático que subordina reglas y normas de conducción social a un orden sexista institucionalmente predeterminado. La serie *Utterances* establece imágenes de lo neutro, lo habitual. El día recorrido no tiene presencia ni archivo porque forma parte de un *continuum* desmemoriado. Entre otras cosas porque la memoria se acumula y se organiza en torno a la efeméride.

Cuando las grandes urbes se disponen en torno a la “erección” de edificios y a la verticalidad pétrea y acristalada, se deduce que la ciudad es falocéntrica y seminal. Nos referimos al principio androcentrista que guió la modernidad diseñada por Le Corbusier, proyectada y prototipada en *La Ciudad Radiante* o *Villa Radieuse* (Castro 2015). Una modernidad urbana que encarnaba, en 1924, la ciudad del futuro, en



Utterances. Las barrenderas ©margarciaranedo

desarrollo vertical, compuesta por torres espaciadas en un ordenamiento cartesiano. El origen de la ciudad capitalista promovido por altas torres y rascacielos de apartamentos supone también la muerte de la calle como lugar de interacción social. En el núcleo del plan de Le Corbusier aparece el concepto de zonificación, es decir; la división de la ciudad en espacios según los diferentes usos y funciones en contraposición con la ciudad tradicional y la indiferenciación de los espacios. La organización androcéntrica de la ciudad participa de las dos funciones principales: el habitar y el trabajar.

El habitar, es decir, la función residencial, es vinculante a la mujer como establecimiento y mantenimiento del hogar. El espacio para habitar es, en este sentido, un producto derivado del hecho de trabajar y por tanto una función netamente masculina dado que paradójicamente la labor y las tareas de las mujeres en el ámbito doméstico no han sido conceptualizadas como trabajo, ni aún en las sociedades donde hay un empleo profesionalizado del trabajo de limpieza y la gestión de los residuos.

El trabajar está asociado igualmente a patrones masculinos. En las ciudades, el distrito de los negocios es falocéntrico. Wall Street, por ejemplo, conjuga el poder decisorio del capital con la agresividad de los *brokers* que actúan como corredores –dado que, como señala Paul Virilio (1988), el que obtiene la velocidad ostenta el poder– o agentes –obsérvese el símil de autoridad (Foucault 1975)– o de intermediarios (Raymond 1997) entre un comprador y un vendedor.

El recreo y esparcimiento también presupone un perfil masculino dado que principalmente es el que trabaja quien precisa de entretenimiento. Y por último, la función circular que tiene como finalidad conectar las otras funciones entre sí.

Hay que observar que *La ciudad vertical* proyectada por Ludwig Hilberseimer para Chicago, a diferencia de *La villa radiante* de Le Corbusier, elevaba puentes

pedestres para la interacción social. Hilberseimer también catalogaba y explicitaba los edificios según sus funciones, la comunicación, la industria, la cultura, el almacenaje o el entretenimiento (Hilberseimer 1999). Si Le Corbusier definía la vivienda como *máquina de habitar* Ludwig bien podría definirla como “megamáquina” asociada a la tecnociencia a la manera de Buckminster Fuller (Latouche 2016).

Este modelo de ciudad, centrado en el ideal del “salario familiar”, señala Nancy Fraser, representa un mundo de personas organizadas en familias nucleares heterosexuales, encabezadas por el varón. Familias que viven principalmente de un salario, en las que es el hombre quien accede al mercado de trabajo y la mujer se ocupa de las tareas domésticas, sin remuneración. Es un modelo que –aunque comienza a desmoronarse, a desaparecer– a día de hoy sigue existiendo. Este arquetipo de ciudad moderna fracasa desde el momento en que las dos funciones elementales son interpretadas desde parámetros sexistas. Parámetros que establecen modelos de desplazamientos normalizados y lineales entre la función habitar, trabajar o la recreativa. Con la creciente incorporación de las mujeres a la actividad laboral y la diversificación del modelo familiar, la función habitar se contaminó de movibilidades no fijadas en las que otras mujeres se desplazaban para trabajar en la función habitar, como es el caso de las empleadas de hogar (Fraser 2015: 139).

En la contemporaneidad, la ciudad compartimentada y, por tanto, la fracción, la sección, el sector o la zona alteran sus significados dependiendo del grupo o congregación social que lo vive o experimenta. De esta forma se podría decir que los espacios, sean privados o públicos, no sólo configuran ordenación laboral, habitabilidad o espaciamento, reproducen también: segregación, depredación, ruina, estrago, desastre y vandalismo. Dependiendo del colectivo que interactúe el espacio y su moralidad pueden ser potencialmente pervertidos.

Los actuales gobiernos neoliberales han propiciado urbanizar desde la segregación social y cultural con las políticas de deudas y recortes que han servido para dismantelar “la ciudad de todos” (Lefebvre [1969] 1978). El estado nos hace creer que en las ciudades existen subjetividades extremas y paradójicas para la convivencia, contra-narrativas, entramados discursivos contrapuestos a los legítimos e institucionalizados acerca de los modos de organizarnos y las formas de representarnos, pero sus intenciones son homogeneizadoras y normativas. Las prácticas *utterances* pueden ser entendidas como declaraciones, pronunciamientos al mismo tiempo que *contrafórmulas generales de dominación*, como diría Bordieu (1998).

La ciudad emprendida y diseñada por arquitectos y urbanistas se enfrenta a otra que es practicada y vivida por medio de relaciones sociales y desempeños de género y minorías. Tanto las personas como los espacios tienen asignación de género en una dialéctica arquitectónica que ha reprimido la sexualidad del territorio. La metrópolis es percibida como un espacio de movilidad y tránsito no sólo como una planificación urbana. El paradigma de lo urbano en las actuales ciudades es clave para articular no solo las relaciones sociales sino para definir nuestras conductas cotidianas y las maneras de organizarnos. Contemplamos la urbe como experiencia cotidiana del habitar humano; un espacio que envuelve una constante actividad vital: son las microhistorias de la *urbanidad*, la prolongación de la dimensión privada en suelo público, del territorio íntimo y doméstico. Pequeñas historias personales para desdibujar los arquetipos naturalizados en la relación entre sujetos y ciudad y la intensidad de los afectos que distribuyen los espacios urbanos para el ocio. Registrar lo anecdótico



Utterances. Las bailaoras del 8 de marzo ©margarciaranedo

es prestar atención a aquello que por normalización se establece como ordinario. Lo intrascendente es opuesto a lo documental. El documento es persuasivamente extraordinario. Estas fotografías invocan a la responsabilidad comunal sin que impliquen condición permanente ni presión moral. Son fotografías callejeras.

Una de las cuestiones que analizamos es la creencia de que el género está estrechamente ligado a la política y a la economía. La ciudad es el lugar donde el poder es organizado y administrado normativamente. La distribución de roles también aparece planificada. Aunque sería impreciso y reductivo tratar el concepto de ciudadano desde los roles de género, existe un rol de ciudadano articulado desde la identidad binaria. Sin embargo, en la ciudad real, la vida, las identidades y roles son múltiples y cambiantes; mutan en torno a la dualidad: vida pública o privada. Por ejemplo, el rol del trabajador es, fundamentalmente, masculino. Esto es debido a que trabajar es proveer económicamente a la familia y se ha fomentado la creencia de que traer dinero a casa es una labor propia de los hombres, por eso, en circunstancias de desempleo, los hombres, son más vulnerables al desequilibrio. A lo largo de la historia, los sindicatos obreros han luchado para exigir mejor remuneración para los hombres, por su trabajo, como salario familiar, este hecho legitimó que las mujeres cobrasen menos por la misma tarea. La realidad es que las mujeres han estado presentes siempre de manera muy distinta en los diversos ámbitos que nos organizan como sociedad. La distribución de los trabajos responde a un orden sexualizado. Empleadas domésticas, secretarias, azafatas, vendedoras, prostitutas, etc., incluso en el ámbito de aquellas profesiones que prestan servicios a los demás (maestras, enfermeras, cuidadoras, trabajadoras sociales), las mujeres han estado siempre mal pagadas. Son consideradas poco cualificadas y segregadas con trabajos a tiempo parcial. Incluso a día de hoy existe diferencia salarial: menor remuneración que los hombres por desarrollar las mismas funciones, tanto en el sector público como en el privado. Son, en definitiva, esas esposas y madres que salen a trabajar para complementar los ingresos domésticos (Fraser 2015).

En la medida en la que el rol de ciudadano esté definido desde la formulación de identidades vinculadas al género (el trabajador hombre y la mujer cuidadora de los

hijos), y dichos roles sean incompatibles entre sí, no será posible universalizar ninguno de ellos de modo que sean incluyentes. De manera que es necesario establecer cambios tanto en el concepto de ciudadano como en el de rol de género.

Por otra parte, el ciudadano necesita defender sus derechos y condiciones laborales. Necesita combatir la precariedad. El neoliberalismo nos ha provisto de trabajos cada vez más inestables. La equiparación y el empoderamiento de la mujer siguen siendo tarea por hacer. Las personas necesitan luchar, alzar la voz. Los movimientos populares, actualmente tan activos, como las manifestaciones feministas del 8 de marzo, vuelven a reavivar la idea de que las masas o la multitud pueden cambiar el curso de los acontecimientos.

Las prácticas emancipadoras deberían buscar su pronunciamiento en esos vacíos que la ciudad no consigue normativizar. Una de las cuestiones que interpreto como práctica emancipadora es que la identidad social de la mujer debe estar en perpetua modificación. Es importante la renovación continua de un imaginario que reformule el papel de las mujeres y que posibilite otras lecturas de las identidades vinculadas al género. Las identidades sociales son además muy complejas y plurales. Nadie es solo mujer, también se es blanca, negra, lesbiana, gitana, madre, etc. Lo que es cierto es que las mujeres, socialmente, necesitan reunirse, formar identidades colectivas y crear nuevas esferas públicas institucionalizadas (por ejemplo, las asociaciones).



Utterances. Las cantaoras del 8 de marzo ©margarciaranedo

El baile y el canto como accionismos han sido estrategias del colectivo anticapitalista flamenco Flo 6 x 8 para ocupar espacios institucionalizados o la propia calle. Este colectivo se denomina así mismo como activista-artístico-situacionista-performático-floklórico-feminista. Se describe como un grupo de gente de a pie con inquietudes comunes que comparten la afición por el arte flamenco y la crítica al sistema financiero. Entre las inquietudes compartidas destacan el hartazgo no sólo del expolio de la vida en el planeta a cargo de los bancos, sino también el silencio generalizado con que se

responde a este expolio, su naturalización y la impunidad con que se perpetra⁹.

El sentimiento de colectividad, de grupo, potencia la materialidad de manifiestos, el diseño social. “En nuestra era posmetafísica, la respuesta ha sido formulada fundamentalmente en términos vitalistas: uno mira hacia atrás si alcanza los límites de su propia fuerza (Nietzsche), si reprime el propio deseo (Freud) o si experimenta el miedo a la muerte o el aburrimiento extremo de la existencia (Heidegger)” (Groys 2016 :69).

Conclusión

La ciudad es el escenario idóneo para el encuentro organizado o deliberado; es un territorio inagotable para verificar aquello que documentamos, que es representativo en tanto es una “verdad encuadrada”; es decir, “verdad deliberada”. Juego de presencias representacionales que entabla un diálogo en curso con un tiempo contraído, en definitiva, des-encajado, pero también confinado. Tiempo recluso del testimonio ordinario que se pergeña como una irrelevancia “trascendida”. El registro o la notación callejera es, en cierto modo, hallazgo, como en la década de los setenta postulaban los fotógrafos: Allan Sekula, Fred Lonidier, Lee Friedlander, Robert Frank, Joel Meyerowitz, Gary Winogrand, Bill Owens, en los ochenta: Martin Parr, Graham Smith, Paul Hill o, posteriormente, Philip-Lorca Di Corcia.

Si la fotografía con carácter documental justifica el traslado del sujeto a la imagen como una afirmación del destino, la *street photography* lo hace mediante una relación viva que mantiene con ese mismo destino, una relación que no es perpetua, es fluctuante, no controlada. Como dirá Clive Scott (2013), la fotografía documental convierte lo relativo en absoluto, mientras que la fotografía callejera hace lo inverso dado que en la primera, la documental, el fotógrafo está al servicio de la imagen, es decir, del resultado. En la fotografía callejera el fotógrafo es un *flâneur*; todo es accidente.

Aunque ambas, la “fotografía de calle” y la fotografía con carácter documental mantienen el compromiso social de analizar la ciudad como un lugar en permanente cambio y en permanente crisis, un lugar crítico desde el que articular posiciones que confluyan en la idea de que los movimientos sociales comienzan justamente en la ciudad. Se trata de un tipo de fotografía que procura mantener un equilibrio entre lo descrito-inscrito; lo mostrado-interpretado; lo real-ficcional. En definitiva, siguiendo la estela de Tretieakov, se persigue una “fotografía operante” cuya misión no sea descriptiva o informativa sino que inquiera como debate acerca de los dilemas y las desigualdades que aún quedan por resolver en torno a los roles ciudadanos como roles de género.

Las dos series fotográficas *Pulsaciones* y *Utterances* reflejan que la calle puede ser escenario de conflictos pero también de duraciones anónimas y gestos infraordinarios. Refleja que ambos caminos comparten el territorio, pero sus mapas cognitivos difieren en atención y fijación. Si lo intrascendente puede ser incorporado al flujo de la abundancia de imágenes en las redes sociales, su fijación y su representación pueden hacer masa crítica y archivo inconveniente ya que diseñan páginas reactivas a los modelos prefabricados de instauración del éxito y la perfección en las redes, lo que comúnmente se define como *postureo* o en inglés *be a poser*. Pero la representación

9 <http://flo6x8.com/>

(ficcionalidad) de situaciones que buscan una respuesta emocional de vuelta puede ser un síntoma psicodramático de nuestro tiempo. ¿Lo aparente es finalmente real? ¿La apariencia, incluso la falsa apariencia, pueden ser formas asertivas de incorporación a roles sociales y a entidades emocionales? Parece que el complejo de Erostrato, de fingir notoriedad, está implícitamente ligado al efecto de posar. El posado ya no será nunca un modo de establecer asiento y depósito; será, al contrario, un conjunto de efectos cinemáticos que redundan en una sociedad competitiva y necesitada de afectos. El *selfie* se adecenta en la telefonía móvil con filtros de belleza. Yo soy éste y estuve aquí y comí esto y disfruté esta piscina y esta puesta de sol y este *gin tonic* y estoy acompañado de tu respuesta, de tu *like* o de tus emoticonos porque la vida es sombríamente solitaria y los miedos se agigantan.

Referencias bibliográficas

- Baker, S. y Moran, F. 2016. *Performing for the camera*. Londres: Tate Publishing.
- Barthes, R. [1982] 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- , [1977] 1997. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI editores.
- , [1980] 2010. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. [1934] 2004. *El autor como productor*. México: Itaca.
- , [1931] 2008. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Berger, J. 2017. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. [1965] 2003. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 1998. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J.L., Mitchell, W.J.T., Rampley, M. 2005. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal
- Burgin, V. 2004. “Ver el sentido” en Ribalta (ed.): *Efecto Real. Debates modernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castro Orellana, R. 2015. “La supresión de la calle” en Ana Carrasco Conde (eds.): *La ciudad reflejada*. Madrid: Díaz & Pons.
- Cartier-Bresson, H. [1952] 2014. *The decisive moment*. New York: Steidl.
- Coleman, A. D. 2004. “El método dirigido. Notas para una definición” en Jorge Ribalta (eds.): *Efecto real*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Crimp, D. 2004. “La actividad fotográfica de la posmodernidad” en Jorge Ribalta (eds.): *Efecto real*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- De Certeau, M. [1994] 2000. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Del Río, V. 2010. *Factografía*. Madrid: Abades editores.
- Didi-Huberman, G. [1992] 2011. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Durand, R. 1999. *El tiempo de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foucault, M. 1975. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. París: Gallimard.
- Fraser, N. 2015. *Fortunas del feminismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gordon, L. 2017. *Dorothea Lange*. Barcelona: Circe.
- Groys, B. 2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra.
- Han, Byung-C. 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.
- Hilberseimer, Ludwig. 1999. *La arquitectura de la gran ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Hooks, M. 2017. *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*. Madrid: La Fábrica.
- Krauss, R. [1990] 2002. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lacan, J. [1973] 1987. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Latouche, S. 2016. *La Megamáquina. Razón tecnocientífica, razón económica y mito de progreso*. Barcelona: Díaz & Pons.
- Lefebvre, H. 1978. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Raymond, A. 1997. "Writing Development Policy and Policy Analysis Plain or Clear: On Language, Genre and Power", en: Cris Shore y Susan Wright (eds.). *Anthropology of Policy: Critical Perspectives on Governance and Power*. Londres y Nueva York: European Association of Social Anthropology.
- Ribalta, J. 2018. *El Espacio Público de la Fotografía*. Barcelona: Arcadia.
- Rosler, M. 2007. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Scott, C. 2013. *Street photography*. New York: I.B.Tauris.
- Sontang, S. [1977] 2005. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- , 2003. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Soulares, F. [1998] 2010. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editor.
- Virilio, P. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- , 1989. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- , 2001. *Procedimiento silencio*. Buenos aires: Ed. Paidós.

El asco en la fotografía documental

Disgust in documentary photograph

M^a Jesús Godoy Domínguez*

Resumen

Este trabajo se enmarca en la restitución de las llamadas “emociones negativas” por la estética actual; en concreto, el asco, despreciado en la estética moderna por su excesivo carácter corporal y escasa dimensión reflexiva. Su estudio se acomete aquí mediante un tipo de imagen, infravalorada también en la estética por su inadecuación al concepto kantiano de desinterés, como es la fotografía de prensa o documental. Se trata de la imagen de Sergei Ilnitsky, *Kitchen table*, ganadora del *World Press Photo* en 2015; escena de guerra, con restos de sangre y suciedad, cuyo análisis desde la experiencia de lo repugnante permite advertir que su vivencia epidérmica y superficial es en realidad el medio por el que acceder a su hondo contenido moral y político.

Palabras clave: fotografía documental, emociones negativas, asco, experiencia estética

Abstract

This paper fits within the restitution of the so-called “negative emotions” by the current aesthetics; specifically, disgust, disregarded in modern aesthetics due to its excessive bodily nature and its scant thoughtful dimension. The study of this emotion is undertaken here with the help of a kind of image, undervalued in the aesthetics field too, because of its unsuitability to the Kantian notion of *disinterest*, as the documentary or press photograph. The image in question is *Kitchen table*, by Sergei Ilnitsky, the winner of the *World Press Photo* in 2015. The analyzing of this war image from its revolting experience –because there are remains of blood and dirt in it– allows us to realize that our skin and superficial feeling is, in fact, the means to figure out its deep moral and political content.

Keywords: documentary photograph, negative emotions, disgust, aesthetic experience

1. Reformulando la estética moderna

La estética más reciente ha planteado la necesidad de redefinir la *modernidad* como paradigma estético-filosófico y, con ella, el *modernismo*, paradigma a su vez de la historia y la crítica de arte. El motivo es haber contribuido ambos a la formulación de un discurso que con el tiempo se ha descubierto unilateral e interesado en la medida en que llevó al centro de la escena estética y artística, respectivamente, a unos actores, que hizo creer que eran los únicos, y a los que volvió por eso singularmente visibles, mientras condenó a otros a la marginalidad y la inexistencia.

Uno de los pensadores más comprometidos con ese espíritu revisionista es Jacques Rancière, cuya labor ha consistido en la denuncia de los relatos vencedores, los relatos elaborados precisamente por la estética idealista moderna –la de Kant, sin ir más lejos– y el formalismo artístico moderno –el de Greenberg, básicamente–, que en nombre

* Universidad de Sevilla, España. godoydom@us.es
Artículo recibido: 27 de abril de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

de la libertad, excluyeron las expresiones artísticas que no se ajustaban a ella. De ahí que en un intento de corregir ese desajuste, de generar –cuando menos– distorsiones e interferencias en los relatos dominantes, Rancière haya articulado otro relato, en este caso el de los vencidos, aunque no con fines revanchistas –para relegar a un segundo plano lo que en otro tiempo estuvo en el primero–, sino para reestablecer el equilibrio y la igualdad que se vieron arrasados por el “régimen estético de identificación del arte” (Rancière, 2009: 7), que en definición del autor es el régimen de comprensión y disfrute de lo artístico inherente a la modernidad estética. Es lo que ha permitido, por ejemplo, *resitu*ar el diseño, que por efecto del papel tan decisivo desempeñado en las transformaciones de lo sensible en el tránsito del siglo XIX al XX (Rancière, 2011: 113-114), ha acabado poniéndose al nivel, ni más ni menos, de la pintura de caballete, en los puestos de honor desde siempre en la crónica de hechos suscrita mano a mano por el pensamiento estético y la historia del arte, y asumiendo de ese modo un valor y una dignidad de los que hasta este momento carecía.

Dentro de esa tendencia reconfiguradora de los grandes relatos, nuestro objetivo es la experiencia estética, pues en torno a ella se escribió también una crónica sesgada de hechos, debido a que la estética moderna premió el sentimiento de placer –castigando, por tanto, el de dolor– al recepcionar el juicio de gusto o juicio sobre lo bello en la interioridad subjetiva¹. Luego salvo honrosas excepciones, que se redujeron básicamente al sentimiento de miedo en la experiencia de lo sublime y al de pena o conmiseración heredado de la antigua teorización aristotélica de la tragedia –donde también se había abordado el miedo–, las –mal– llamadas emociones negativas tuvieron las de perder; fueron desterradas por lo general como respuesta legítima al arte al no haber forma posible de *redimirlas* y redireccionarlas hacia el disfrute, como ocurría, por el contrario, en lo sublime y lo trágico, explicándose así que en estos dos casos sí fueran *consentidas*². Derrotadas e infravaloradas, así, en todos los demás, como su propio calificativo indica –son “negativas” en tanto “no-placenteras”–, para ellas, se viene reclamando del mismo modo un nuevo estatuto que dé cuenta de la importancia que detentan realmente en la recepción estética, sobre todo con motivo de la obra de arte contemporánea, que a menudo enfada, indigna e incluso repugna³; reivindicación que hay que encuadrar dentro de la reconsideración general de los afectos en las últimas décadas, de su defensa como parte inteligente y perceptiva del individuo –y ya no como fuerzas oscuras e irreflexivas–, estrechamente vinculada además a sus creencias y sus juicios, y una manera, por consiguiente, de acercarse a los objetos con

1 En efecto, desde Addison (1991), para quien la belleza nada tenía que ver con la razón sino con el sentimiento de complacencia despertado en el espectador por obra de la imaginación, hasta Kant (2001: §5), en quien el juicio de gusto, relacionado estrictamente con el sujeto libre y la forma de su representación en la imaginación subjetiva, se desligaba de toda dependencia externa, la experiencia de gozo triunfó de lleno en la estética moderna.

2 Esta *redención* la hacía posible el conocimiento al que era conducido, en última instancia, el espectador: en lo sublime, según la caracterización kantiana de esta experiencia, por el descubrimiento de lo infinito desmesurado, inicialmente terrorífico, en la propia interioridad subjetiva, ya no de manera física, sino racional y moral; y en lo trágico, por medio de la catarsis que, de acuerdo con Aristóteles, hacía que tras la identificación inicial con los personajes, tras experimentar pena y dolor con ellos, se produjese cierto distanciamiento, fruto del cual el espectador se liberaba del peso del estado afectivo y reflexionaba sobre ello.

3 La literatura sobre las emociones negativas en el arte contemporáneo es cada vez más extensa. Junto a la obra clásica de Kristeva sobre *lo abyecto* (1988), son de mencionar también los textos de Clair (2007) y Virilio y Baj (2010); y en el ámbito hispano, los estudios de Bozal (2005) y Aguilar García (2013).

discernimiento y atribuirles valor⁴. Prueba de que empieza a ser otra, ciertamente, la sensibilidad hacia este tipo de experiencias es que empieza a cambiar también la denominación para referirse a ellas, hablándose así, de forma bastante más aséptica, de emociones “inusuales” (Silvia, 2009) o emociones “difíciles” (Korsmeyer, 2014: 47).

2. Un afecto *sin afecto*

Ahora bien, del amplio muestrario de afectos *poco o nada confortables*, nos fijaremos en uno en particular, con el que el relato estético vencedor, cuando ha reparado en él –porque la mayoría de veces simplemente lo ha ignorado y relegado a la invisibilidad–, se ha ensañado de manera ostensible. Es el afecto del asco, que entre los poco apreciados, es el que menos o ninguna estima cosechó en la reflexión estética moderna y, por ende, en la práctica artística coetánea, por varios motivos: primeramente, por estar asociado a los sentidos –despreciados frente a la razón desde los orígenes de la reflexión filosófica, desde el mismo Platón– y, dentro de ellos, a los considerados inferiores por físicos y epidérmicos, como son el gusto, el olfato y el tacto, por contraposición a la vista y el oído, más profundos y más intelectuales; en segundo lugar, por su carácter excesivamente corpóreo y visceral –lo repulsivo remueve ciertamente el estómago, cuando no aboca directamente a la náusea–, que relacionado con su también exorbitante naturaleza emocional, impide advertir rastro alguno de actividad reflexiva en él; y finalmente, por estar frecuentemente asociado a productos de desecho o en proceso de descomposición, a lo que comúnmente conocemos como basura o porquería, en las antípodas –claro está– de los objetos de interés estético. Todo ello, como es fácil suponer, acabó llevando el asco hasta el último puesto de las emociones ya de por sí degradadas –en Kant, por ejemplo, se trató de una línea roja que la experiencia estética nunca debía rebasar⁵–, hasta que recientemente ha sido rescatado por estetas como Carolyn Korsmeyer (2011). Sus planteamientos son los que seguiremos fundamentalmente en estas páginas, pues con su estrategia de inclusión de lo anteriormente descartado por el relato dominante de la estética, son los que mejor se ajustan a los nuestros⁶. No en vano, en esa historia *a contrapelo* que la autora parece estar escribiendo *a lo Rancière*, ha recuperado ya, junto a la experiencia de lo desagradable, el sentido físico del gusto, que aunque íntimamente ligado al estético y siendo fuente para él, ha quedado fuera históricamente de la indagación filosófica por su pronunciado anclaje en la percepción sensorial (Korsmeyer, 2002); también a la mujer, excluida asimismo de los supuestos de la creación artística y, por tanto, de la figura kantiana del genio (Korsmeyer, 2004).

Queda totalmente perfilado así nuestro objetivo: abordar la noción de *rechazado* de la estética de Rancière en la experiencia estética del asco rescatada por Korsmeyer, valiéndonos para ello de una imagen concreta, la instantánea del fotógrafo de prensa ruso Sergei Ilnitsky, titulada *Kitchen table –Mesa de cocina–*, cuya recepción obedece,

4 No nos podemos detener en este asunto, pero descartamos la labor, por ejemplo, de Nussbaum (2008). La autora defiende que la emoción es un modo más –el modo afectivo– por el que evaluamos objetos y situaciones.

5 En su discusión sobre la belleza en la *Crítica del juicio*, asegura el filósofo: “sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco* (...)” (2001, §48) (énfasis nuestro).

6 Así, pues, aunque otra reputada esteta como Talon-Hugon (2003) ha reflexionado asimismo sobre esta emoción, su respaldo a la acostumbrada reticencia a otorgarle validez estética al asco impide su adscripción a la propuesta inclusiva que aquí defendemos.

como veremos, a este tipo de experiencia; imagen actual –es en el presente, hemos dicho, cuando los artistas acuden más abiertamente y con mayor asiduidad esta emoción–, que comparte además con el asco la condición de segregado. Porque, si bien la fotografía goza hoy, en términos generales, de buena acogida dentro del selecto grupo de las bellas artes –las mismas en torno a las cuales la estética moderna levantó, según Danto (1999: 31), una especie de muralla china o muro de Berlín para preservar su pureza e impedir el paso a cualquier otra forma expresiva susceptible de contaminarla–, no puede decirse lo mismo de su variante documental o periodística. La razón es que, al servicio de algo distinto de sí mismo –de la información y la noticia– y en su incapacidad así para romper con el mundo utilitario, el fotoperiodismo no responde en principio al ideal de libertad gracias al cual las artes conformaron un reino propio e independiente en el siglo XVIII. Esa libertad, en tiempo ya de las vanguardias –que es cuando alcanzó su punto álgido– significó dejar de tener el referente en el mundo de fuera para volverse su propio referente y conducirse así por la senda de una abstracción cada vez mayor, según el portavoz en aquel entonces más autorizado en la materia, como era Clement Greenberg (2002), de cuyas propuestas seguimos siendo hoy, en cierta medida, herederos. Desde este enfoque, la imagen de prensa sería una excepción dentro del ámbito fotográfico y, como tal, permanecería a las puertas de este arte, en el vasto e indeterminado páramo de lo no-artístico⁷.

Pero por importantes que sean la libertad, la autonomía o la autosuficiencia, no son los únicos factores en este caso a tener en cuenta. Otro factor es que la escena en cuestión fue ganadora en 2015 del *World Press Photo*, en la categoría de “Noticias de actualidad”, lo cual nos remite a su hondo contenido político, referente al enfrentamiento entre las milicias prorrusas y las tropas gubernamentales por el control del este de Ucrania en el verano de 2014, tras haberse autoproclamado independiente unos meses atrás⁸. Gracias a ese prestigioso galardón, la imagen ha pasado a figurar en los anales de la historia del periodismo gráfico, pero sobre todo y para nuestro interés, ha accedido al espacio sacrosanto del museo, al lugar específicamente reservado para el arte y su contemplación desinteresada –tal y como fue fijada por la estética moderna–⁹, ya que las instituciones museísticas de medio mundo se abren para albergar y dar a conocer este tipo de representaciones, de tan alto reconocimiento social. De manera que, aunque informando de un acontecimiento del mundo exterior, de los daños causados en una cocina cualquiera de un hogar cualquiera de la ciudad de Donetsk durante el fuego cruzado entre ambas fuerzas militares, a la escena se le ha acabado dando tratamiento de objeto desprovisto de utilidad tan pronto como se la ha apartado de ese mundo donde tenía y sigue teniendo su razón de ser y se la ha recluido en el recinto cerrado del museo; o dicho de otro modo, se le ha otorgado la autosuficiencia

7 En otras palabras, que dada su finalidad práctica, no es posible leer la imagen fotoperiodística en los términos del “mensaje denotado” o “mensaje sin código” de Barthes (1986), mensaje privativo y autosuficiente, puro, en la medida en que le han sido arrancadas –ilusoriamente– todas las *impurezas* inherentes al código y a la connotación, sobre todo cultural.

8 La autoproclamación sería el colofón a unas protestas cada vez más radicalizadas que habían llevado antes a derrocar al presidente ucraniano Viktor Yanukovich y a sustituirlo por el líder pro-europeo –por tanto, progubernamental– Petro Poroshenko. Para más información, véase la ficha adjunta de la foto en dicho certamen (<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/general-news/sergei-ilynitsky>. Consulta: 27/IV/2018).

9 Primero, por el conde de Shaftesbury –en su *Characteristics of men, manners, opinions, times*, de 1711– y, después y muy especialmente, por Kant en su *Crítica del juicio* de 1790.

y la autorreferencialidad típicamente artísticas de las que en principio carecía.

Aún hay otro factor más, relacionado esta vez con la configuración formal, porque la fotografía de Sergei Ilnitsky guarda evidentes similitudes con el género pictórico del bodegón –llamado también “naturaleza muerta”–, como indica su propio título, alusivo a una temática intrascendente, doméstica y supuestamente anti-narrativa, como es una simple mesa de cocina con varios objetos depositados encima¹⁰. Este parecido tiene para nosotros una especial trascendencia, al devolvernos una vez más a la condición de *olvidado* de Rancière, puesto que el bodegón ha ido tradicionalmente a remolque también de los grandes géneros artísticos –la pintura de historia y el retrato sobre todo¹¹–. El motivo es precisamente ése, haberse ocupado siempre de asuntos triviales –frutas, flores, utensilios de cocina y cosas por el estilo–, en los que la mirada sagrada del arte no podía detenerse; un desaire que iba a extenderse, más allá incluso, del ennoblecimiento del género a manos de los pintores barrocos españoles y holandeses. Lo cierto, de todos modos, es que a través de esa evocación a las imágenes del arte puro –de primer o segundo orden, pero arte puro y desinteresado, en terminología kantiana–, la imagen *Kitchen table*, sin perder en ningún momento su naturaleza aplicada y su vinculación así con el mundo de fuera –ni siquiera por haber sido expuesta en un museo, que sólo suspendería temporalmente esa filiación–, demuestra unas propiedades formales que la hacen digna de una contemplación reposada y atenta, que es como ha venido siendo la contemplación del arte bajo los supuestos estéticos modernos.

3. Bodegones y falta de apetito

En definitiva, que hay argumentos de peso para ubicar esta imagen en el dominio artístico. Aun así, por lo que nos interesa realmente es porque la experiencia estética que brinda no es una experiencia estética al uso; no, se sobreentiende, desde el enfoque del juicio de gusto moderno, que hizo prevalecer, hemos dicho, la fruición sobre cualquier otra posible respuesta. De ahí que los bodegones con los que puede ponerse en relación no sean tampoco los convencionales, repletos de alimentos sabrosos y listos para ser consumidos, para “alargar la mano hacia ellos”, como dijera Diderot (1994: 52) de los de Chardin, de los que hay miles de ejemplos en la historia del arte¹². Frente a ese bodegón prototipo, contra el que se rebeló el mismo Schopenhauer al estimar que apelaba al disfrute meramente corporal –al apetito o gusto físico de Korsmeyer (2002)– y no al intelectual –o gusto específicamente estético–¹³, los bodegones a los que remite esta escena son de un cariz diferente y bastante menos comunes, ya que

10 “Supuestamente” porque, como intentaremos demostrar, la imagen encierra una historia *stricto sensu*.

11 Esta subordinación comenzó al amparo de la Academia, en pleno siglo XVII, con el francés André Félibien y su jerarquía de la temática pictórica, donde la representación de alimentos y objetos domésticos ocupaba el lugar inferior. También con el inglés Sir Joshua Reynolds, para quien esas escenas no pasaban de mera decoración (Barasch, 2010: 275-277).

12 Sobre todo, considerando que son alimentos al margen del deterioro y la generación de residuos. Esta manera representativa idealizada, viniendo de lejos –de la mimesis platónica–, tendría en el arte pop uno de sus momentos álgidos, con los bodegones de artistas como Tom Wesselmann reflejando la imagen de esa realidad cotidiana a cargo de los medios de masas y la industria de la alimentación y el consumo; imagen embellecida y, por eso, irreal que puede verse como precedente del simulacro de Baudrillard, el cual se impone, según el autor, a la propia realidad –al alimento que se agota y se degrada con el consumo– y la suplanta. Ver Baudrillard, 2005.

13 Para Schopenhauer, todo lo que estimula los sentidos corporales –la comida, pero también el desnudo femenino–, todo *lo seductor*, como él lo define, en la medida que concede satisfacción inmediata, excita la voluntad, privándola así de la calma y la serenidad necesarias para la contemplación estética que sólo se dan en *lo bello* y *lo sublime* (Schopenhauer, 1987: 168-169).

habiendo también comida en ellos, lo que provocan es, sin embargo y hasta cierto punto como veremos, desagrado e incomodidad. Se produce en ellos, al igual que en nuestra fotografía, como dice Norman Bryson de las naturalezas muertas de Sánchez Cotán al desplazar las frutas y verduras del espacio de la cocina o el comedor al de la despensa, una disociación de los objetos representados respecto de su esperada función alimenticia por la búsqueda a conciencia de una mirada *sin deseo* o *anoréxica* (Bryson, 2005: 71).

Los bodegones a los que nos referimos aquí son los holandeses, pero no los que cantan las glorias de los Países Bajos tras convertirse en la nación más próspera del mundo en el siglo XVII, como los de Willem Kalf; tampoco los que intentan prevenir de esa opulencia desde un hondo sentido ético calvinista, como los de Pieter Boel por ejemplo, sino aquellos otros que Bryson ha llamado “bodegones del desorden” (2005: 127), como vienen a ser los de Willem Claesz. Heda y Maerten Boelema de Stomme. La denominación obedece a la suerte de devastación doméstica que representan, estando presididos como están por copas de cristal hechas añicos, restos de viandas, objetos mal colocados y platos a punto de caerse de la mesa sobre la que descansan. Son bodegones así, que saliéndose de la pauta del orden y la armonía acostumbrados –como en el propio Sánchez Cotán, pero especialmente en Zurbarán– y de la invitación al placer gustativo, están bastante más próximos a la escena de destrucción que nos ocupa, donde de forma aún más caótica se entremezclan trozos de cristal con alimentos –los cuales, pese a todo, se hallan intactos, a la manera de los bodegones estándares– y aparecen también recipientes caídos y cuchillos rotos; todo ello, además, sobre una mesa con mantel que, en contraste con los bodegones descritos, permanece sorprendentemente bien puesto y estirado. Este detalle, junto a otro que pudiera parecer asimismo irrelevante, como la cortina del cuadrante superior izquierdo, al más puro estilo teatral barroco¹⁴, demuestra que aunque entre ambos tipos de imágenes hay semejanzas, existen también diferencias, entre ellas y de manera singular, la concerniente a la experiencia estética.

Y es que, por mucho desconcierto formal que se aprecie en estas naturalezas muertas, acaba imponiéndose al final el decoro y el equilibrio representativos; no en vano, el desorden señalado por Bryson es en realidad un desorden controlado o dentro de unos límites bien definidos. En efecto, percibiéndose también una preparación y un cuidado en la colocación desarreglada de los objetos, una limpieza y un sentido del pudor incluso en los desperdicios, el desagrado inicial acaba volviéndose finalmente agrado; sobre todo, si se accede además al mensaje aleccionador que está en la base, muchas veces, de estas imágenes, pues el descuido de las tareas domésticas hacia el que apunta tan esmerada desorganización compositiva, funciona a menudo como metáfora pictórica del desgobierno moral, o del tema clásico de la *vanitas*, de la inutilidad de los placeres y los logros humanos ante el advenimiento de la muerte¹⁵. No ocurre así en nuestra instantánea, donde el desbarajuste y la suciedad –polvo de explosión en

14 Teatralidad barroca que seguimos viendo en los bodegones posteriores de Cézanne, como *Naturaleza muerta con mantel* (1895), *Naturaleza muerta con manzanas* (1898) y *Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* (1905).

15 Este profundo significado, junto a la atención dispensada por pensadores contemporáneos como Heidegger o Merleau-Ponty, ha llevado a ver el bodegón, pese a toda su infravaloración histórica, como el más filosófico de los géneros artísticos (Grootenboer, 2005: 5).

realidad, dado el suceso bélico al que alude— lo son en toda regla¹⁶. Lejos, pues, de una experiencia satisfactoria como en la pintura holandesa, se recaba aquí una impresión bastante menos grata, acorde con el mensaje que se desea transmitir, que también es otro, como tendremos ocasión de ver.

4. Repulsión viva y corporal

En este punto, la pregunta que asalta de inmediato y que urge responder es otra: ¿por qué avivar en el espectador un afecto áspero como el asco, *hostil* según la clasificación de la psicología estética¹⁷, sabiendo de antemano el poco aprecio que siempre se le ha profesado, que es tenido incluso por el más negativo de los afectos ya de por sí negativos? Encadenada a esta pregunta, otra más: ¿qué puede llevar a exponer en museos y galerías de arte una imagen de estas características, que al igual que otras muchas —dentro y fuera del ámbito temático de la *nature reposée* y a lo largo y ancho de la historia del arte—, lo que genera perceptivamente es malestar, una imagen que cuestiona el fin gratificante último para el que fueron pensadas estas instituciones? De lo que se trata, en última instancia, es de explicar la conocida como “paradoja de la tragedia” o “paradoja de la aversión”, la cual, surgida en torno a un fenómeno sumamente curioso detectado ya por la filosofía antigua —por Aristóteles en particular¹⁸— y reflexionado en profundidad por la estética moderna —por Dubos, Hume y Burke sobre todo¹⁹—, consiste en que si bien los seres humanos tendemos a evitar las emociones fastidiosas en la vida real, disfrutamos, sin embargo, de ellas y hasta parece que las buscamos cuando es el arte el que las procura.

Para responder al primer interrogante, hay que empezar confirmando que quien mira esta fotografía, no se siente especialmente *bien recibido*. No llega a la náusea, que sólo se da en el grado extremo de lo repugnante, pero tampoco tiende a alargar precisamente la mano, como dijera Diderot, para coger algún alimento del recipiente situado ligeramente a la derecha. Lo que ve, aun siendo comestible, no le abre el apetito porque aparece rodeado de dos de las grandes sustancias incitadoras del asco, como son, según Korsmeyer (2011: 17), la suciedad y la podredumbre. Gracias al elevado punto de vista desde el que está tomada la escena —con cierta semejanza a los objetos volcados hacia el espectador de los bodegones de Cézanne—, se aprecia cómo, efectivamente, el polvo y los escombros se extienden por toda la superficie de la mesa principal y de la que parece asomar en el extremo superior derecho. Es cierto que, de manera aislada, la suciedad no produce necesariamente rehuída corporal, pero

16 Tanto, que es difícil imaginar la mano del fotógrafo interviniendo en la imagen para colocar los objetos antes de retratarlos, al revés de lo que se intuye en los cuadros.

17 Según esta rama de la psicología, el subgrupo de las *emociones hostiles*, dentro del agrupamiento general de las emociones inusuales, está integrado por asco, enfado y desprecio. Ver Silvia, 2009.

18 Sosteniendo en la *Retórica* que el miedo y la pena son emociones dolorosas de las que huímos a toda costa (II 5, II 8), Aristóteles aconseja, sin embargo, en la *Poética* construir el argumento de la tragedia de modo que sean esas dos emociones precisamente las que entren en liza y las que se activen en el espectador en su capacidad de generar placer a través de su representación artística (1453b3-13).

19 Para Dubos, la necesidad de mantener la mente ocupada y matar el aburrimiento es lo que induce a buscar emociones dolorosas en el arte: “viviendo sin pasiones las personas sufren más de lo que las hacen sufrir las pasiones” (Dubos, 2007: 42). Burke ve motivos de esta misma naturaleza en la tendencia a lo que calificaríamos hoy de *emociones fuertes*: “un estado de reposo e inacción, por mucho que halague nuestra indolencia, debe producir muchos inconvenientes” (Burke, 2010: 170). Por su parte, Hume, aunque secundando en principio a Dubos, se decanta al final por el carácter ficticio de la representación artística, que evita que la emoción sea dolorosa *in extremis* (Hume, 2011).

sí, y mucha, cuando aparece con comida, sobre ella o sobre los utensilios que han de tratarla, como aquí –donde se halla sobre el recipiente con tomates y pepinillo, y sobre la tabla de cortar y los cuchillos que están a su lado–, porque entonces sugiere la idea de contaminación. De ahí que el mero hecho de pensar en tocar, y no digamos ya en probar, en introducirnos en la boca, alguno de esos alimentos provoque auténtica repulsión. Así, una imagen susceptible de adscribirse compositivamente al género artístico del bodegón, donde los objetos renuncian de por sí a todo movimiento, llega a mover, paradójicamente –y de qué manera–, al espectador.

Respecto a la podredumbre, la decadencia, la muerte en general que rodea a la comida y la desposee de su propiedad atrayente, se hacen presentes, nada más y nada menos, que a través de la sangre de la cortina y el mantel; nada más y nada menos, porque la sangre ha sido y es, ciertamente, uno de los elementos más detestables desde el punto de vista de la recepción estética. Lo dice en nuestros días Korsmeyer, pero lo pusieron ya de manifiesto en otro tiempo Hume y Diderot. En el caso de Hume, lo hizo al hilo de su reflexión sobre la tragedia, donde en un intento por conciliar la belleza con la incitación a la pena y al miedo, por permitir obtener, a fin de cuentas, placer de la aflicción, puso como límite –a la manera de las líneas rojas de Kant– el mero espectáculo, identificado para él con una puesta en escena, deliberadamente sangrienta y atroz, de la acción teatral²⁰. Por el ejemplo ofrecido –el anciano, que preso de la furia, estrella su cabeza contra un muro y lo pone todo perdido de sangre y de sesos (Hume, 2011: 217)–, es probable que el escocés tuviera en mente algo parecido al *cine gore* actual, el que para recrear visualmente la violencia extrema sobre el cuerpo acude a exagerados efectos especiales y uso desmedido de sangre artificial²¹. En cuanto a Diderot, expresó su opinión al respecto en su comentario del cuadro de Chardin *La raya* (1728), obra insólita dentro de la tónica doméstica amable de este pintor, tanto desde el punto de vista del continente como del contenido: desde el punto de vista del continente, porque los restos de comida, el mantel arrugado y los objetos sobresaliendo de la mesa recuerdan a los desordenados bodegones holandeses; desde el punto de vista del contenido, al presentar en pleno centro de la composición el pez que le da nombre abierto en canal y, de ese modo, desangrándose y dejando a la vista sus vísceras. Para Diderot, la maestría de Chardin, la “magia” del cuadro, está precisamente en salvar la repugnancia que despierta el animal representado mediante la manera realista de representarlo, que consigue desviar la atención del plano del fondo –del despedazamiento y el desangramiento como tales– al de la forma –asimilada a embellecimiento–; al contrario de lo defendido por Hume, quien en línea con las tesis aristotélicas, concede toda la importancia al contenido, al que debe someterse el

20 Una cuestión sobre la que ya se había pronunciado Aristóteles, aunque sin referencia en su caso a la sangre. Para el estagirita, el espectáculo, o aquello que en la representación teatral está pensado sólo para la vista, “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (*Poética*, 1450b17-19). Es decir, según el filósofo, todo lo que entraña un énfasis excesivo en el plano de la forma atenta directamente contra el fondo, que es donde está la grandeza de la obra y lo que lleva, en última instancia, a la catarsis (1453b1-3).

21 Pese a lo atrevido que puede parecer el símil, nos apoyamos para establecerlo en la extrapolación realizada por Dadlez de las tesis humeanas y aristotélicas sobre la tragedia –sobre la ficción, en último término– al cine contemporáneo (Dadlez, 2005); pero si Dadlez se queda en las películas de ciencia-ficción –donde unos asombrosos efectos especiales y, de ese modo, el simple espectáculo compensa la inconsistencia argumental o la débil caracterización de los personajes–, nosotros damos un paso más y llegamos a esta otra variante cinematográfica, más minoritaria y “menos selecta”.

componente visual para alcanzar la satisfacción pretendida²².

En nuestro caso, la irritación que produce la sangre se aproxima más a los supuestos del pensador escocés, dado que, por la inminencia de los objetos al plano de visión, puede comprobarse que está particularmente fresca –véase sobre todo el reguero de gotas sobre el mantel– y eso la vuelve aún más *intratable*, más *gore* y *efectista*, pese a tratarse de sangre real –recuérdese que estamos ante una fotografía documental, que como su nombre indica, es un documento gráfico o registro exacto de la verdad–. Ello se debe a que a su vínculo habitual con el daño y la lesión del cuerpo, en sí mismos aversivos, se une en este caso la suposición imaginaria de que esa herida está abierta, supurante y en riesgo potencial quizás de infección, lo que redundará en una mayor animosidad si cabe.

Esta respuesta en gran medida *esquiva* viene propiciada además por lo que acontece en la escena desde un enfoque narrativo, pues en el bodegón, a diferencia de lo que siempre han aducido los detractores de este género artístico²³, existe muchas veces una historia, trazada en torno a las cosas cotidianas representadas, a la comida, pero hay una historia, y en ocasiones como ésta, sustanciosa, trágica incluso, como procedemos a explicar²⁴. Para ello, será útil retomar el paralelismo entre esta imagen y los cuadros holandeses, fijándonos ahora en los indicios temporales que se advierten en el espacio representado en uno y otro caso. Así, mientras en la fotografía la acción se desarrolla en la cocina –el mismo título lo dice expresamente, *Kitchen table*–, en las piezas de Heda y De Stomme acontece en el comedor, donde las sobras de los platos hablan de *un después* o una sobremesa²⁵: alguien ha disfrutado de un apetitoso refrigerio y se ha marchado acto seguido, dejándolo todo patas arriba. Por muy poco higiénico o incivilizado que ello pueda parecer, hay detrás una sucesión de hechos –consumo y abandono posterior de la sala– que está dentro de la normalidad; la vida sigue su curso dentro de un orden –o desorden ordenado, como lo hemos caracterizado previamente– y eso transmite reposo y sosiego al espectador, quien de ese modo se siente bien ante lo que ve. En cambio, la fotografía recoge *un antes*, el de los preparativos quizás de un almuerzo –según se deduce de las verduras del recipiente, y de los cuchillos y la tabla de cortar–, que pudiendo aparejar una sucesión de hechos igual de organizada y metódica –preparación, consumo y recogida final–, todo hace suponer que no ha sido así: que un acontecimiento inesperado, un bombardeo, una explosión, ha irrumpido bruscamente en la vida de alguien –de hecho, acaba de hacerlo porque las manchas de sangre sabemos que son recientes– y le ha obligado a huir apresuradamente; si es que le ha dado tiempo a hacerlo, pues las manchas hacen temer lo peor²⁶. Ese

22 En palabras de Diderot: “El objeto es repugnante, pero es la carne misma del pescado, es su piel, es su sangre; el aspecto real de la cosa no impresionaría más” (1994: 54).

23 Detractores y, a veces, también defensores, ya que un autor como Grootenboer, en su ensayo laudatorio sobre este tipo de pintura, la define como el “arte de describir”, por contraposición al “arte de contar” de los géneros aparentemente “mayores” (Grootenboer, 2005: 6 y 22).

24 Suscribimos así el argumento de Korsmeyer, según el cual, la comida, aparte de servir como ornamento formal y resultar por eso agradable y atractiva, funciona también como un poderoso vehículo comunicativo de lo peligroso, lo horrendo y lo terrible (Korsmeyer, 2002: 203).

25 Seguimos a Schneider, cuando habla de “mesa servida” (1992: 102 y 105).

26 El día exacto en que fue tomada la imagen, el 26 de agosto de 2014, algunos distritos de la autoproclamada independiente ciudad de Donetsk cayeron bajo el fuego de las fuerzas gubernamentales, por lo que es de suponer que es este momento concreto del conflicto el aquí representado.

acontecimiento que se intuye tremendamente violento y de gran impacto –no sólo ha roto cristales y derribado objetos, sino que ha podido incluso con la dureza del acero de los cuchillos–, hace preguntarse por la magnitud del daño en el(los) presunto(s) ser(es) humano(s) herido(s) y, lo que es más importante aún, hace condenarlo. Se explica así el desconcierto del espectador frente a la escena, su espanto y desafección.

En realidad, como vemos, no hay personas –está claro que no visualizamos a las víctimas–, que son quienes supuestamente hacen que haya historia, quienes la ennoblecen y le dan prestancia²⁷. Pero tampoco hacen falta porque está su rastro, que hablando dramáticamente de daño y destrucción para ellas –es un rastro de sangre, según sabemos–, aporta a esa historia tintes trágicos y la llena de hondo significado, alusivo al atentado contra la vida humana que a todas luces aquí se ha producido; es más, invita a descubrir en ella un trasfondo ético, el que derivado de ese significado, nos alerta de que se han infringido todos los códigos humanos elementales de conducta, se han vulnerado los derechos humanos en nombre, paradójicamente, de esos mismos derechos²⁸. De ahí el horror y la repulsión que experimentamos por partida doble, primero de manera física, sintiendo escalofríos, poniéndonos tensos, quedándonos sin habla incluso, y después y sobre todo de manera moral, porque la violencia ejercida sobre el ser humano por otros seres humanos nos hace abominar de la barbarie y la crueldad a la que somos capaces de llegar con nosotros mismos o nuestros semejantes en un momento dado. He aquí entonces la respuesta a la pregunta que nos hacíamos antes: Sergei Ilnitsky incita al asco porque avivando esa emoción, sobrecogiendo, repeliendo en definitiva, facilita el acceso a ciertas verdades de la existencia; verdades generales como el respeto y la defensa de la vida humana por encima de todas las cosas, pero verdades generales también como la necesidad de hacer valer el orden político democráticamente elegido o de cambiarlo pero siempre por medios legítimos; verdades, al fin y al cabo, de las que normalmente no hablamos ni sobre las que pensamos mucho pero que nos conectan con nuestros iguales, como ha resaltado Iskra Fileva (2014); verdades que nos conciernen a todos, porque se basan en un código o sistema de valores que todos compartimos, y que requieren para ser comunicadas del máximo impacto estético, esto es, de experiencias que nos remuevan por dentro y lleguen a lo más profundo de nosotros mismos²⁹. Lo expresa muy bien Korsmeyer cuando, suscribiendo la opinión actual sobre el carácter cognitivista de las emociones, asegura que sólo saboreando el asco, o sólo al contacto con nuestro paladar y la yema de los dedos, llegamos a entender el verdadero alcance del objeto que lo despierta (2011); en nuestro caso, alcance de tipo ético-político.

27 No hay por eso personajes en los que proyectarse y de los que aprehender –por empatía o identificación–, sus emociones, como ha puesto de relieve, mejor que nadie, Noël Carroll (1990 y 2006).

28 Tanto las fuerzas gubernamentales con respaldo occidental como las separatistas apoyadas por Rusia acudieron a la guerra para restablecer supuestamente la paz y el orden, el bienestar de la población, en la zona en conflicto.

29 Jenefer Robinson insiste en la necesidad de sentirse personalmente concernido –por intereses, creencias o valores– en el vínculo afectivo con la obra de arte: “If I am going to respond emotionally to the character Anna Karenina, what happens to her has to be important to me in some way” (Robinson, 2005: 114). La psicología estética lo ha corroborado además en su análisis empírico de las emociones negativas; en el caso concreto del asco, sostiene que, para su activación, es preciso que la persona perciba alguna incongruencia del objeto o la situación con sus propios valores o aspiraciones, aparte del desagrado por sus cualidades perceptivas (Silvia y Brown, 2007).

5. Del cuerpo a la mente

No hay duda entonces de que la experiencia que tiene lugar aquí es absolutamente real, lo que significa que el disgusto que uno siente ante este tipo de imágenes lo es en propia piel y sin paliativos. No cabe así la llamada, esta vez, “paradoja de la ficción”, que en el ámbito de la estética filosófica ha llevado a intentar esclarecer también por qué y de qué manera un objeto que sabemos de antemano que es irreal –porque no es un objeto como tal sino una representación suya–, puede llegar a activar emocionalmente a quien lo contempla. La cuestión se complica al relacionar esta paradoja con la de la tragedia, como se ha venido haciendo desde antiguo, fruto de lo cual se ha entendido que buscamos en el arte las emociones negativas que evitamos en la vida real porque, por su mismo carácter ficticio, el arte hace de escudo protector frente a ellas. Es algo que sale a relucir ya en la teoría sobre la tragedia de Aristóteles, quien intuyendo el factor empático en el sentimiento de pena o lástima, vino a decir que, gracias a que viajamos hasta el personaje que vemos sufrir –hasta su conciencia, matizará después la filosofía decimonónica de la intersubjetividad– y vivimos con él lo que él está viviendo, o gracias a que sentimos por delegación, comprendemos el dolor del otro y nos sentimos aliviados al saber que es sobre él y no sobre nosotros –al fin y al cabo, nosotros somos meros espectadores– sobre quien recae en realidad ese mal, que es lo que está en la base de la catarsis³⁰. A ello añadirá, siglos más tarde, Dubos –ratificado además por Hume– que la emoción experimentada como espectadores no es comparable a la tenida en la vida real, ni por las fatales consecuencias que se dan en la vida real y que es posible eludir en el arte, ni por la baja intensidad ni la corta duración con la que se manifiesta en este segundo caso³¹; en resumidas cuentas, que el afecto provocado por la ficción artística es un afecto asimismo artificial o *no-originario*, dicho en los términos fenomenológicos posteriores de Edith Stein (2004). Pero por eso precisamente, porque es vivido de manera indirecta, a distancia o *con salvavidas*, insisten tanto Aristóteles como Dubos y Hume, obtenemos placer pese a ser *enojoso*.

Nada de eso es aplicable a la experiencia estética de lo repugnante, donde el efecto de pantalla ejercido por el arte desaparece completamente y el espectador se ve expuesto a una emoción igual de genuina y de impactante –mismas fatales consecuencias, misma intensidad y duración– que en la vida real. Es decir, el objeto resulta tan aborrecible en directo como *en diferido*, con lo cual al espectador le es indiferente si lo que tiene ante sí es una representación artística y, por lo tanto, algo imaginario, o por el contrario, algo vivo y existente, porque la reacción corporal es la misma: un fuerte repelús, llegando a veces incluso a la arcada. Esta incapacidad, en definitiva, de neutralizar el asco a

30 Planteamiento que está presente en la *Poética*, pero sobre todo en la *Retórica*, donde se define la pena como “cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo” (1385b13-16).

31 “La copia del objeto debe, por decirlo así, excitar en nosotros una copia de la pasión que el objeto habría excitado. Ahora bien, como la impresión que produce la imitación no es tan profunda como la impresión que el objeto mismo habría hecho; como la impresión producida por la imitación no es seria, en la medida en que no llega a la razón de que no hay ilusión en esas sensaciones (...); y, en fin, como la impresión producida por la imitación no afecta vivamente más que al alma sensitiva, desaparece inmediatamente. Esa impresión superficial producida por una imitación desaparece sin secuelas duraderas, tal como se tendría una impresión producida por el objeto mismo que el pintor o el poeta han imitado” (Dubos, 2007: 47-48). En cuanto a Hume, se expresa en el mismo sentido: “Al corazón le gusta, de una manera natural, sentirse movido y afectado. Le sientan bien los objetos melancólicos, e incluso el desastre y la aflicción, siempre y cuando los suavice alguna circunstancia. Es cierto que, en el teatro, la representación produce casi el efecto de ser real. Pero ese efecto no llega a ser completo” (Hume, 2011: 212).

través de la belleza, de reorientarlo hacia el disfrute, como viera Diderot en la mano *mágica* de Chardin, ha sido, de hecho, uno de los principales argumentos esgrimidos por la estética moderna contra esta forma de experiencia. En Kant, sin ir más lejos, la transformación operada por el arte en algo admirable de aquello que en la vida real es feo o doloroso –aspecto sobre el que reparara por primera vez Aristóteles³²– tendría como excepción lo repulsivo, pues el objeto se presenta en su caso tan vívido a la imaginación y tan inmediato, que acaba siendo imposible cualquier valoración estética positiva, cualquier distanciamiento y discernimiento intelectual desde el que emitir un juicio que no sea negativo³³. Eso sí, si para Kant esa concurrencia instintiva del cuerpo y esa intensidad, al fin y al cabo, afectiva era un inconveniente porque impedía la actividad reflexiva y, por ende, la conjunción del asco con el placer, para la estética reciente es su mayor ventaja, pues es lo que nos pone en disposición de conocer verdades que de otro modo no conoceríamos.

La respuesta al primer interrogante nos da entonces la del segundo: se lleva al espacio del museo lo que se considera digno de figurar allí, esto es, el objeto al que se da un valor muy por encima del resto de objetos porque tiene unas propiedades que lo hacen único en su género y merecedor del máximo rango estético, hasta de premio como aquí. Lo que ocurre es que ese valor es directamente proporcional en nuestro caso a la emoción *desapacible* que despierta, pues sólo porque *nos resistimos* a la escena, porque nos oponemos a ella con violencia como dice Kant en virtud de lo que vemos en ella, en virtud de los restos evidentes de daño humano –muerte quizás– y destrucción que muestra, nos adentramos en un horizonte más profundo de significado, en la denuncia de índole ético-política que encierra; o sencillamente, la *entendemos* e *interpretamos*, como escribe Jenefer Robinson (2005: 107). Esta circunstancia resulta sumamente reveladora porque ratifica, para empezar, el carácter cognitivo de los afectos –conocemos a través de ellos–, como se viene sosteniendo en los últimos tiempos, pero después también porque supone que la imagen adquiere valor y acaba expuesta en un museo, no *a pesar* de la emoción negativa que produce, sino *a causa* precisamente de ella. Esto significa, a diferencia de lo que suele pensarse por influencia de la estética moderna, que no todo el arte valioso genera satisfacción, no al menos, de entrada y a primera vista; o que placer y valor estético no van necesariamente juntos. Es más, ocurre con frecuencia que cuanto menos amable es nuestra experiencia con la obra de arte, más la apreciamos –más buscamos el contacto con ella, más la recomendamos a nuestros amigos y más resonancia social, al final, tiene–; en resumen y permitiéndonos versionar las palabras de Aaron Smuts para las obras que producen dolor, no cabe duda de que mucho del buen arte repele (Smuts, 2014: 126).

6. Conclusión

A la vista está que mantener la etiqueta de “negativas” para referirse a las emociones *agrias* o poco gratificantes no tiene en nuestro tiempo mucho sentido.

32 Cuando refiriéndose a la propensión humana a la imitación, habló del gusto por contemplar, representadas artísticamente y con la mayor perfección posible, cosas incómodas del mundo real como animales repugnantes y cadáveres (*Poética* 1448b10-13).

33 Asegura Kant que en el asco, “que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se disingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella” (2001: §48).

No lo tiene, porque esconde un prejuicio cuya génesis se encuentra en el sistema de divisiones y jerarquías establecido por la estética moderna, del que emanaron una serie de términos mutuamente excluyentes –placer/utilidad, autonomía/heteronomía, bellas artes/artesanía–, llamados desde ese momento a la confrontación, como ha sabido ver Larry Shiner (2004); de tal modo que afirmar uno, suponía negar e invalidar automáticamente el otro. Así, en el caso de los afectos, valorar positivamente el placer, como se hizo a través del juicio de gusto de cuño kantiano, apostar por un modelo inclusivo y hospitalario de relación del arte con su destinatario –tal y como se venía haciendo en realidad y en términos generales desde el mundo antiguo³⁴–, llevó a desacreditar aquello que supusiera dolor e insatisfacción, materializado en la pieza artística que resultaba poco o nada afable.

Pero si la realidad estética hemos visto que es hoy en día otra, si resulta que atribuimos un mérito incomparable a lo que antaño despreciábamos, parece llegada la hora de adoptar una postura distinta, emulando en cierto modo lo que en otro tiempo hiciera Burke, cuando para distinguir –y, de paso, dignificar– el placer al que se llegaba en la experiencia de lo sublime mediante el rodeo del dolor, propuso el término “deleite”, que no sólo era también placer, sino que era más poderoso y subyugante que el de lo bello, más rico y completo, y por eso mismo, preferible a él (Burke, 2010). En otras palabras, va siendo hora de adoptar un posicionamiento al estilo pluralista inclusivo, quizá, del pragmatista Richard Shusterman, quien ha dejado claro que es posible afirmar dos proposiciones alternativas mientras no se compruebe que realmente son incompatibles (Shusterman, 2002). Sólo desde planteamientos así de abiertos lograremos conciliar estas dos formas de experiencia estética –el placer y el dolor, con todas sus variantes–, que nunca debieron estar reñidas, y superar una nomenclatura definitivamente anacrónica, pues volviendo una vez más a nuestro supuesto de estudio, que nos sintamos *repelidos* o incomodados por la fotografía de Sergei Ilnitsky, no quiere decir que esa emoción no sea *buena*; puede que sea poco acogedora, huidiza, *huraña* incluso, en tanto pone barreras y dificulta la apreciación del objeto, pero también es *positiva*, por cuanto nos hace descubrir valores importantes, que atañen a nuestra vida –a la de todos– y que redundan por eso en bienestar, en el propio, pero sobre todo, en el general.

Bibliografía citada

- Addison, J. 1991 [1712]. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor.
- Aguilar García, T. 2013. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Aristóteles. 1992. *Poética* (ed. trilingüe de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.
- , 1999. *Retórica* (ed. de Quintín Racionero). Madrid: Gredos.
- Barasch, M. 2010. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. 1986. “Retórica de la imagen”. Pp. 29-47, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

34 De acuerdo con la tesis de Worringer sobre la proyección sentimental o *Einfihlung* como uno de los polos articuladores de la sensibilidad artística humana, junto al polo de la abstracción, que el teórico alemán veía expresada ya en el remoto arte griego, aunque su mejor plasmación y dominio efectivo estarán en la estética moderna, en especial post-romántica (Worringer, 1975).

- Baudrillard, J. 2005. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bozal, V. 2005. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Machado Libros.
- Bryson, N. 2005. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza.
- Burke, E. 2010 [1757]. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Carroll, N. 2005. *Filosofía del horror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Carroll, N. and Choi, J. 2006. *Philosophy of film and motion pictures. An anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Clair, J. 2007. *De immundo: apotafismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid: Arena.
- Dadlez, E. M. 2005. "Spectacularly bad: Hume and Aristotle on tragic spectacle". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, núm. 4: 351-358.
- Danto, A. C. 1997. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Diderot, D. 1994 [1759 y 1763]. "Antología de los Salones", Pp. 45-103, en *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.
- Dubos, J.-B. 2007. [1719]. *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Fileva, I. 2014. "Playing with fire: art and seductive power of pain". Pp. 171-185, en J. Levinson (ed.). *Suffering art gladly*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Greenberg, C. 2002 [1939]. "Vanguardia y kitsch". Pp. 15-46, en *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Grootenboer, H. 2005. *The rhetoric of perspective. Realism and ilusionism in 17th century Dutch still-life painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hume, D. 2011 [1757]. "De la tragedia". Pp. 211-218, en *Ensayos morales, políticos y literarios*. Madrid: Trotta.
- Kant, I. 2001 [1790]. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Korsmeyer, C. 2002. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós.
- , 2004. *Gender and aesthetics: an introduction*. Nueva York: Routledge.
- , 2011. *Savoring disgust. The foul and the fair in aesthetics*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.
- , 2014. "Curiosity and Aversion in Eighteenth-Century British Aesthetics". Pp. 45-67, en J. Levinson (ed.). *Suffering art gladly*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Kristeva, J. 1988. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*. Buenos Aires: Catálogos cop.
- Nussbaum, M. C. 2008. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Magnum.
- Rancière, J. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- , 2011. *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías.
- Robinson, J. 2005. *Deeper than reason. Emotion and its role in Literature, Music and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Schneider, N. 1992. *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas*. Colonia: Taschen.
- Schopenhauer, A. 1987 [1819]. *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- Shiner, L. 2004. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Shusterman, R. 2002. *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona:

Idea Books.

- SILVIA, P. J. 2009. "Looking past pleasure: anger, confusion, disgust, pride, surprise and other *unusual* aesthetic emotions". *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, vol. 3, núm.1: 48-51.
- Silvia, P. J. y Brown, E. M. 2007. "Anger, disgust, and the negative aesthetic emotions: expanding an appraisal model of aesthetic experience". *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, vol. 1, núm. 2: 100-106.
- Smuts, A. 2014. "Painful art and the limits of well-being". Pp. 123-152, en J. Levinson (ed.). *Suffering art gladly*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Stein, E. (2004) [1917]. *Sobre el problema de la empatía*. Madrid: Trotta.
- Talon-Hugon, C. 2003. *Goût et digoût: l'art peut-il tout montrer?*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Virilio, P. y Baj, E. 2010. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Worringer, W. 1975 [1908]. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy

Do it with light and with light it was done. The origin of the photogrammar by László Moholy-Nagy

Milagros García Vázquez*

Resumen

En este artículo se describe cuál es la aportación del trabajo experimental del artista húngaro László Moholy-Nagy al mundo de la fotografía en el seno de la Bauhaus. Para ello, se presta especial atención a los orígenes de sus prácticas fotográficas más interesantes y cruciales respecto a la progresiva consideración de esta técnica como arte, tanto en su época como en años posteriores. De este modo, desde los primeros pasos de Nagy en el mundo del arte, hasta su llegada a la Bauhaus y su trabajo en ella, se han buscado los presupuestos originarios que le llevan a la realización de sus fotogramas y fotomontajes. Igualmente, se exponen en este texto las diferencias de ambas formas de experimentación fotográfica respecto a otras similares, como puedan ser el rayograma de Man Ray, o los fotomontajes del movimiento Dadá. A lo largo de todo este recorrido se revela la creación de un nuevo lenguaje artístico, escrito con un material que deja de ser tal para convertirse en presencia real en las imágenes: la luz. Y para aprenderlo junto al artista que da la pauta de esta nueva gramática lumínica en el universo fotográfico, se apuntan en cada paso sus propios testimonios personales al respecto.

Palabras clave: László Moholy-Nagy, Bauhaus, fotografía, fotomontaje, fotograma

Abstract

This article describes the contribution of the experimental works by the Hungarian artist László Moholy-Nagy to the world of photography within the Bauhaus. To achieve it, there is paid special attention to the origins of its most interesting and crucial photographic practices regarding the progressive consideration of this technique as an art, both in its time and in later years. In this way, the original budgets that lead him to the realization of his Photograms and Photomontages are explained on this study from the first steps of Nagy in the world of art, until his arrival in the Bauhaus and his work there. Likewise, are exposed in this text the differences of both forms of the photographic experimentations respect to similar ones, such as the Rayograms by Man Ray, or the Photomontages of Dada movement. Throughout this journey, its posible to reveal the creation of an artistic language, a new one written with a material that ceases to be such to become a real presence in images: the light. And to learn it beside the artist who gives the guidelines of this new light grammar to the photographic universe, all the Moholy's own personal testimonies about are included at each step.

Keywords: László Moholy-Nagy, Bauhaus, Photography, Photogram, Photomontage

* Universidad Complutense de Madrid, España. engelsis@yahoo.es
Artículo recibido: 03 de mayo de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

Descubre los años luminosos de tu vida,
 nada tienen que ver la cronología,
 corresponden a la medida de la *eternitas*,
 una firme lucha por tu orden secreto.
 ¿Espacio, tiempo, materia, son uno con la luz,
 unidos por ella del mismo modo
 en que lo estás tú a la vida?
 Intuición de la idea de una insospechada medida
 sobre las fronteras de las criaturas de espíritu libre.
 Ella dirige como un brazo, conduce con firmeza
 demasiado lejos, hacia un lugar desconocido para
 quienes viven sin ella.
 Has de buscar desesperadamente —
 luz como sustancia, ¿a qué precio?
 No puedo matar ni calmar la sed.
 Espacio, tiempo, sistema, ¿son sólo ilusiones, azar?
 ¿O son la verdad de lo eterno, que nosotros,
 sujetos a la muerte, sólo vemos como un reflejo?
 Luz, ordenadora, guía, tan inalcanzable como un destello,
 puro ser brillante, un torrente dentro de mí,
 luz, orgullosa, afilada, salvaje, que limpia mis ojos.
 Una silenciosa tumba, la tierra cae,
 las cuitas muertas permanecen en fosas olvidadas
 como renegado sacramento de la antiluz.
 Nuestro cerebro, tan ridículo y pequeño,
 atravesó la oscuridad de la noche y
 pensó:
 materia, espacio y tiempo dibujados por la luz,
 luz eterna, como fuerza reveladora.
 Y la nada, tan vanamente indiferente
 con el tiempo y el espacio, rodeó al hombre oscuro.
 Sólo luz, la luz total, le hace a él total¹.

Según su esposa Sybil, este es el manifiesto de la vida de Laszlo Moholy-Nagy, mostrar al mundo transformado bajo el foco de una nueva luz, adivinada por su conciencia de artista ya en los años en que aún no lo era, en medio del fragor de otras luces, estruendosas, hirientes de otro modo, crueles y mortales, las luces de la guerra. El contraste de esta poderosa intuición con el momento histórico vivido, despertó en su ánimo una sensación de culpabilidad al comienzo, sin embargo, tras reflexionar, concluía que hacía bien al seguir su deseo interior de hacerse pintor, el arte era su vocación, y debía escuchar esa llamada, en este caso, atender a esta suerte de iluminación.

Durante la guerra, me hice consciente de mi responsabilidad respecto a la sociedad, y ahora la siento, aún si cabe, con más fuerza. Mi conciencia se pregunta incesantemente si está bien hacerse pintor en medio de toda esta convulsión social

1 Moholy-Nagy, S. 1972. *Laszlo Moholy-Nagy*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, pp. 24 y 25. Las traducciones de los textos originales en alemán utilizados como fuentes para la elaboración de este artículo han sido traducidos por la autora del mismo.

¿Puedo aspirar al privilegio de dedicarme al arte cuando tantos hombres han de solucionar los problemas de la mera supervivencia?

Arte y realidad no han ido de la mano en los últimos cien años. La liberación personal que trae consigo la creación artística no ha contribuido en nada a la felicidad de la gente.

En mis largos viajes en tren he mantenido muchas conversaciones con hombres y mujeres. He visto qué es lo que necesitan, además de alimento. He aprendido poco a poco a entender lo que significa la felicidad biológica en su sentido más amplio, y ahora sé que si despliego mis mejores capacidades suficientemente, si intento alcanzar honesta y concienzudamente el sentido de mi vida, entonces está bien que me haga pintor. Mi talento reside en la expresión de mi vida, y en la fuerza creadora a través la luz, el color y la forma. Como pintor puedo transmitir la sustancia de la vida².

Hasta el momento en que aparecen los *fotogramas* creados por Nagy, la luz había tenido ya un manifiesto y esencial papel en la historia del arte, y no únicamente en pintura, como puede resultar más evidente, sino también en la escultura y sus formas, así como en la arquitectura y en los espacios por ella creados. No hay más que recordar, por citar tan sólo algunos ejemplos, los lienzos de los pintores Georges Latour (1593-1652), Matthias Stomer (1600-1650), y, por supuesto, Caravaggio (1571-1610). Evocan igualmente la importancia de la luz en la expresión artística las esculturas de Miguel Ángel, y, fundamentalmente, las de época barroca, resultando significativos al respecto los conjuntos de Bernini (1598-1680), los llamados “transparentes”, como el de Narciso Tomé (1690-1742) en la Catedral de Toledo, o las obras de Francesco Mochi (1580-1654). En el caso de la arquitectura, la presencia de la luz y los juegos trabados bajo sus efectos son patentes ya desde los primeros templos románicos, pasando por las catedrales góticas, donde la luz es, junto con la colosal altura de los muros, la protagonista; pudiéndose seguir esa senda luminosa en las audaces combinaciones propias de la arquitectura barroca. Una vez traspasada esta frontera, donde parece que la luz se presenta más gloriosamente, es decir la del arte barroco, la manifestación de este elemento no se amortigua, sino que parece ir transformándose a lo largo del desarrollo de las primeras formas de la modernidad. Así sucede en las instantáneas con óleo del Impresionismo, en las suaves superficies escultóricas de Brancusi, o en los espacios abiertos y cerrados por la arquitectura de hierro y cristal.

El testigo en el empleo de este material es recogido de un modo diferente, nuevo y transformador, como apuntábamos unas líneas más arriba, por el pintor, fotógrafo, cineasta, profesor, por la persona, en definitiva, de un artista, que desplegó, tal como quería, y queda de manifiesto en su obra, todas esas “cualidades” a las que se refiere en su carta, el húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946). De este modo, trabajó por romper las barreras no sólo ya entre las artes, lo cual ya habían deseado e intentado los artistas románticos aspirando a lograr la obra de arte total, sino que vivió para disolver las fronteras entre la vida y el arte, para dar un paso más en el camino hacia la *Gesamtwerk*, “la obra total”, superando aquella, para él, insuficiente *Gesamtkunstwerk* de artistas predecesores.

En 1919, Walter Gropius (1883-1969) creaba el contexto en que ubicar y comprender la obra de Moholy-Nagy: la Bauhaus. ¿Cómo referirse a ella? Escuela de

2 *Ibid.*, p. 25.

Artes y Oficios, Academia, Instituto..., Nagy la llamó “Universidad del Arte”³ Fue, como su propio nombre indica si lo traducimos literalmente al castellano, la *casa de la construcción*. Y de la construcción no únicamente de edificios, en sentido estricto, ni de la realización de diseños de diversos objetos, ni de la creación de las más variadas obras de arte, sino de la formación de artistas en toda la integridad del término. Para Gropius, se hizo necesaria la unidad de las artes, que éstas habitaran bajo un mismo techo, en la misma *casa*, que quienes se dedicaran a cada una de ellas aprendieran y vieran juntos, tal como del mismo modo debían habitar las artes entre sí conformando un todo, arquitectura, diseño, pintura, escultura e, incluso, tejidos. Debían destruirse las diferencias entre artesano y artista, así como había de hacerse con la pretendida autosuficiencia de las artes, la forma artística del futuro nacería –ese fue el deseo de Gropius–, en el seno de esta casa, la Bauhaus.

El proceso de unificación había comenzado ya con la formación, en 1907 en la ciudad de Múnich, de la *Werkbund* de Hermann Muthesisus (1861-1927), en la cual, arte, artesanía e industria, comenzarían su andadura juntos, teniendo en cuenta, tal como haría después su heredera la Bauhaus, las posibilidades creativas brindadas por la nueva sociedad industrial, así como los medios propios de los últimos avances tecnológicos. Este proyecto nacía ya en la forma que, podríamos decir, adquiriría el movimiento *Arts & Crafts* en Alemania, dentro de la llamada colonia de artistas de Darmstadt formada en 1898. Sólo que con una diferencia, frente a la reivindicación de William Morris en Inglaterra por recuperar el valor de la artesanía en la vida del artista, poniendo el arte al servicio de la sociedad y la vida, en Alemania –por parte de los hombres que serán luego esenciales en la creación de la Bauhaus–, se reclamaba la aplicación de la técnica en las artes y su estimación positiva, defendiendo la legitimidad de las potencialidades artísticas reconocidas en los recursos derivados del progreso científico y técnico, como venimos diciendo.

Los precursores de esta tierra fértil para el desarrollo de la obra de Moholy-Nagy, los protagonistas de estas comprometidas posiciones respecto al papel jugado conjuntamente por el arte y la industria en la sociedad serán, sobre todo, Josef Maria Olbrich (1867-1908), promotor de la *Sezession*⁴; Peter Behrens (1868-1940), maestro del propio Walter Gropius, y Henri van de Velde (1863-1957). El primero fue pionero en el diseño moderno durante sus años de trabajo en la construcción de la fábrica de turbinas de la AEG en Berlín (1905), obra que constituiría el telón de fondo para la puesta en marcha de la *Werkbund*, predecesora de la Bauhaus. El segundo, van de Velde, fundaba en 1906 la Escuela Gran Ducal Sajona de Artes y Oficios, y en el momento de dejar el cargo en la dirección, propuso a Walter Gropius como sucesor, a quien concederían el puesto en 1919, una vez terminada la Guerra. Es en ese momento cuando el arquitecto funda la Bauhaus.

Pueden distinguirse en la historia de esta casa, esencialmente, tres fases, según directores y lugares de ubicación, siendo estos periodos aproximadamente coincidentes en las fechas. Los directores serán Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930)

3 Moholy-Nagy, L. 1985. *La nueva visión. Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, p. 27. El texto original fue redactado por Moholy en 1929, realizándose después diversas ediciones, en inglés en los años 1930, 1938 y 1945; y en castellano en 1963 y 1972, además de esta.

4 Se trata de la denominación en el ámbito germano del movimiento artístico desarrollado a caballo entre los siglos XIX y XX, tan diversamente nombrado en función del país, *Art & Crafts* en Inglaterra, *Modernismo* en España, *Art Nouveau* en Francia, o *Jugendstil* en Austria, sinónimos todos ellos entre sí.

y, finalmente, Mies van der Rohe (1930-1933); y las sedes cambian de Weimar (1919-1925), a Dessau (1925-1932), llegando a trasladarse en su etapa final en Alemania hasta Berlín (1932-1933), para terminar sus años en el exilio, en Chicago, a donde la seguirá Moholy. Entre los primeros profesores convocados por Gropius, se cuentan el pintor Lyonel Feininger (1871-1956)⁵, el también pintor y pedagogo Johannes Itten (1888-1967), a los cuales se irían sumando en los años sucesivos Georg Muche (1895-1987), pintor igualmente y diseñador gráfico, el escenógrafo y pintor Oskar Schlemmer (1888-1943), y Wassily Kandinsky (1866-1944), entre otros.

Moholy-Nagy llegaría en 1923, no como un profesor más, sino como sustituto de Itten, quien abandona la Bauhaus en ese mismo año a causa de las tensiones existentes entre su forma de ver, pensar, vivir y entender el arte, con las promovidas por Gropius. Mientras que para Itten lo primordial era la autonomía tanto del artista como de la obra de arte, así como la creación individual, para el director de la escuela debía darse, ante todo, un compromiso constante entre arte y sociedad, el uno había de estar al servicio de la otra y tener una finalidad colectiva.

Así, con la salida de Itten, el místico asceta de la Bauhaus, y la entrada de Nagy, daba comienzo una nueva etapa en la escuela, en la que el arte y la técnica, la artesanía y la producción rayana con la industria, tal como era el deseo de Gropius⁶, quedaban estrechamente unidos.

Los primeros pasos como artista los había dado Nagy, lo veíamos ya al comienzo, en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Campos de batalla, alambradas y soldados, eran los motivos y temas principales en los dibujos de aquel artista incipiente. Una vez abandona su carrera de derecho, iniciada antes del conflicto, y se decide, con la conciencia tranquila, por atender a su vocación como artista, entra enseguida en contacto con la Vanguardia de su país, al regresar a éste tras finalizar la contienda. De ese modo, en Budapest, se relacionará con el grupo Ma⁷, constituido por artistas a caballo entre el Cubismo y el Expresionismo. La caída del régimen soviético, llevó al poco tiempo a Moholy hasta Berlín, donde seguirá colaborando con el grupo como corresponsal de su revista dirigida por el escritor y pintor Lajos Kassák (1887-1987). Allí, su obra evoluciona desde ese Cubismo iniciático hasta el Constructivismo, sobre todo tras visitar la exposición *Junge Niederländische Kunst*, que mostraba por primera vez obras de Theo van Doesburg⁸ en Alemania, y de conocer además las trayectorias y trabajos de Kasimir Malewitsch (1878-1935), o Alexander Rodchenko (1891-1956). Se identifica con esta nueva estética al reconocer en ella una enconada aspiración por encontrar las formas más simples y puras, un deseo sincero por devolverlas al patrimonio del arte como expresión casi absoluta de la naturaleza toda, y por ofrecerlas como fácilmente adaptables a todos los ámbitos de la vida humana en sus diversas

5 Feininger sería el autor del grabado en madera que ilustraría el manifiesto fundacional de la Bauhaus firmado por Gropius, donde recoge los principios cardinales de la escuela.

6 Gropius cuenta en el prefacio al texto escrito por Nagy en 1929, *Von Material zu Architektur*, cómo se encontraba con el húngaro en Berlín en 1922, quedando impresionado ya por el "carácter y la orientación de su obra". Este texto será considerado por el propio Walter Gropius, como "la gramática del diseño moderno". (Moholy-Nagy, *op. cit.*, nota 3, pp. 11-13).

7 Elocuente nombre para este grupo de artistas vanguardistas, pues el significado de esta palabra húngara es "hoy".

8 Van Doesburg creará un grupo de artistas constructivistas en 1920 en Berlín, en torno al cineasta Hans Richter (1888-1976), del que Moholy también formará parte, teniendo como compañeros a Mies van der Rohe (1886-1969) o El Lissitzky (1890-1941).

manifestaciones, en lo que a él concernía, a la arquitectura y las artes en cualquiera de sus tipos y modos.

Ya en estos pocos años se adivina, como vemos, la inquietud experimental⁹ que alentará toda la evolución de la obra de Nagy, es decir, un carácter innatamente renovador, rasgo advertido por Gropius, siendo éste el reclamo que hizo al director entonces de la Bauhaus fijarse en él y decidirse por elegirle para suceder a Itten tras su marcha. De este modo, el húngaro comenzaba su andadura en la escuela, desde su condición de pintor, como maestro de la forma en el taller del metal, para pasar a ocupar después el lugar dejado por Itten al frente del curso preliminar¹⁰, cuya importancia residía en que marcaba la pauta pedagógica¹¹ de la escuela. Y así concluía también la que se ha denominado como fase expresionista o romántica en la Bauhaus, para dar paso a aquella otra en la que arte y técnica creaban, siguiendo el ideario de Gropius, una nueva unidad. De hecho, el taller de metal, anteriormente bajo la dirección de Itten y Oskar Schlemmer y centrado en el trabajo esencialmente artesanal, se transformó bajo la supervisión de Nagy, pasando de la artesanía a la industria, generando modelos preparados para la producción industrial estándar y en serie, convirtiéndose de este modo en modelo para otros talleres de la Bauhaus, siguiendo así fielmente los presupuestos de Gropius: el artista, ayudado por la industria y la técnica, diseña objetos múltiples que sirven para la vida, en un gesto que une así arte y sociedad.

Una vez parte integrante del equipo de los Bauhäusler, los primeros intereses de Nagy en el ámbito de la fotografía, van a llegar de la mano de su primera mujer, Lucía¹², junto a quien descubrió aquí todo un terreno más que fértil, lleno de posibilidades, para la experimentación artística –precisamente en un momento en que la fotografía aún no era considerada estrictamente como arte– y técnica. Ya la propia Lucía se encuadra dentro de la nueva fotografía¹³ de comienzos de siglo. cuyo trabajo es equiparable no sólo al posterior de su marido –a quien ayudó estrechamente en sus pruebas y logros

-
- 9 Así, llegará incluso a firmar, junto con Raoul Hausmann, Jean Arp e Iwan Puni el manifiesto Dadá titulado *Aufruf zur elementales Kunst. An alle die Künstler der Welt! (De Stijl 4, Nr. 10 (Leiden, octubre 1921)*, reivindicando un arte nuevo, no hecho nunca antes, y que no sea hecho después, sino exclusivo y único del y para el tiempo en que viven, como realidad eternamente nueva, sin dependencia tan siquiera de las consecuencias del pasado.
- 10 Este curso fue creación del propio Itten. Su realización era obligatoria para todos los alumnos que entraban a estudiar en la Bauhaus. Su propósito era hacer olvidar a los estudiantes lo aprendido para comenzar como tabulas rasas un nuevo camino como artistas. Duraba seis meses y en él los alumnos realizaban desde ejercicios gimnásticos, hasta estudios de formas sobre plano, o composiciones tridimensionales experimentando con diferentes materiales.
- 11 Es importante señalar que, si bien el curso preliminar encuentra sus antecedentes en métodos de enseñanza desarrollados ya durante el siglo XIX, su desarrollo en el seno de la Bauhaus hizo, no sólo que permaneciera como tal aun tras la marcha de su promotor, Itten, sino que se extendiera su práctica a otras instituciones de enseñanza y sistemas pedagógicos coetáneos.
- 12 Moholy conoce a Lucía durante su estancia en Berlín, en 1920, Contrayendo matrimonio al año siguiente, en el momento en que Nagy aún está estudiando derecho debatiéndose con su vocación, y ella –con estudios de filología, filosofía y arte–, trabaja en una editorial. Lucía fotografiaba ya por entonces de forma amateur; él, como vimos, daba comienzo a sus primeros tanteos artísticos. Los dos compartían un profundo interés por el arte y las cuestiones sociales, por la unión entre el arte y la vida, en definitiva.
- 13 Una vez trasladados a Weimar tras ser Moholy convocado por Gropius, Lucía comienza a interesarse con mayor intensidad y tiempo por la fotografía. En la Bauhaus contempla la posibilidad de aprender de modo profesional. Entre 1923 y 1924, comienza a formarse en el estudio fotográfico Eckner, en Weimar. Continuará en la Escuela Superior de Diseño Gráfico e Imprenta de Leipzig, llegando a ser profesora en la Escuela de Arte abierta por Itten en Berlín. Muchas de sus fotografías son documento gráfico tanto de la obra de Moholy en la Bauhaus, como de las construcciones de Gropius, sobre todo en Dessau.

fotográficos—, sino al de otros importantes nombres vinculados al universo de este arte como son Albert Renger-Patsch (1897-1966), o el mismo Lux Feininger (1910-2011)¹⁴, siendo posible equipararla a ellos en su búsqueda de nuevos paradigmas para la fotografía.

Antes de acercarnos a los logros, creaciones y audacias de Nagy dentro del universo fotográfico, habría que tener en cuenta dos elementos previos. En primer lugar, la corriente estética característica del periodo de Entreguerras conocida como *Das Neue Sachlichkeit* –Nueva objetividad–; y, en segundo lugar, el tipo de fotografía que se venía haciendo hasta el momento, dentro de esa cardinal reivindicación por encontrar un lugar propio en las artes que acompañó a la práctica fotográfica desde sus comienzos, práctica siempre indecisa entre el uso de elementos propios de la pintura para acercarse así, por analogía, a la categoría de las bellas artes, o el estricto aprovechamiento de los recursos propios, aun a riesgo de ser en exceso vinculada al mundo de la técnica en detrimento de su posición dentro del ámbito artístico o de su dignidad estética, nos referimos al Pictorialismo.

Como decimos, acercarnos, aun someramente, a ambos fenómenos a la hora de profundizar en la obra fotográfica de Moholy-Nagy resulta esencial, pues, no en vano, ésta es una respuesta a ambos por parte del artista húngaro. Por un lado, a la *Neue Sachlichkeit*, Nagy opone la conocida como *Neues Sehen* –La nueva visión–; y, por otro, él se sitúa en el bando defensor, y a ultranza, del uso de los recursos propios de la fotografía, de la experimentación mediante el empleo de sus elementos característicos y genuinos, exclusivos, precisamente por derivar éstos de la técnica y tener gracias a ella posibilidades no existentes en otras artes, convirtiéndose así la fotografía en un arte que no precisa de parecerse a ningún otro para alcanzar categoría estética.

El 14 de junio de 1925 el director de la Mannheimer Kunsthalle, Gustav Friedrich Hartlaub, inauguraba la exposición “Neue Sachlichkeit. Deutsche Malere seit dem Expressionismus”¹⁵, con la cual se daba nombre ya esta corriente artística a la que nos referimos, la *Nueva objetividad* –traducido al español–, cuyo propósito era la recuperación del arte figurativo y objetual tras la abstracción precedente a la Primera Guerra Mundial. Una denominación que pronto comenzó a emplearse para definir toda actividad creativa, en cualquiera de sus manifestaciones, que durante estos años compartiera esta aspiración, generándose así un movimiento¹⁶ marcado y sostenido por un firme corpus ideológico y estético. De este modo, si en pintura podemos citar los nombres de algunos de los artistas presentes en aquella muestra¹⁷, tales como Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), o George Grosz (1893-1959), por mencionar únicamente algunos de los más conocidos, se dio igualmente la variante

14 Lux Feininger fue hijo de Lyonel Feininger, también fotógrafo en el contexto de la Bauhaus junto con su hermano Andreas Feininger.

15 Buderer, H.-J., Fath, M., 1995. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit*. Munich: Prestel.

16 Interesantes al respecto serán el escrito de Paul Westheim, editor de *Das Kunstblatt*, dirigido en junio de 1922 a “una serie de artistas, escritores y amigos del arte”, exigiéndoles tomar partido respecto a las opciones artísticas puestas sobre la mesa en Alemania tras la guerra; y la respuesta de Hartlaub, confirmando dicho estado de la cuestión y determinando en él dos líneas, la clasicista y la comprometida, siendo ambas un intento de solución al fracaso del Expresionismo tras la Guerra y su sustitución por una visión materialista del mundo y del ordenamiento social. La intención de Hartlaub con esta exposición es mostrar esta cuestión ya no exclusivamente estética, sino esencialmente vital.

17 Se presentaron un total de 124 obras de 32 artistas.

fotográfica dentro esta tendencia rescatadora del objeto para la imagen, contándose entre sus filas a Karl Blossfeldt (1865-1932), Albert Renger-Patzsch, o a Max Baur (1898-1988).

Por otra parte, hemos de aludir, como hemos dicho, al Pictorialismo, para seguir comprendiendo la obra fotográfica de Nagy y su alcance. En 1839, en una de las presentaciones públicas del daguerrotipo, el científico François Arago (1786-1853), explicaba cómo la fotografía ofrecía un elenco extraordinario de posibilidades para los estudios, investigaciones y ejercicios de los pintores, en definitiva, la presentaba como instrumento al servicio de otras artes, tal como el propio pintor Paul Delaroché (1797-1856) dejó por escrito, reconociendo en este invento:

Un medio rápido de hacer colecciones de estudios que [el pintor] no podría obtener de otra forma sin emplear mucho tiempo, mucho esfuerzo, y de una manera mucho menos perfecta, fuera cual fuera su talento. [...] El admirable descubrimiento de Daguerre hace un inmenso servicio a las artes¹⁸.

Así como dejaba dicho, orgulloso de su invento, William Henry Fox Talbot (1800-1877) en su texto *El lápiz de la naturaleza* (1944)¹⁹, al afirmar cómo una de las ventajas del descubrimiento del arte fotográfico será:

el permitirnos introducir en nuestros cuadros una multitud de minúsculos detalles que se sumarán a la veracidad y al realismo de la representación, pero que ningún artista se molestaría en copiar fielmente de la naturaleza. [...] Está bien tener a nuestra disposición los medios para introducir estas minucias sin esfuerzo adicional, pues descubriremos que éstas, a veces, dan a la escena representada un aire de variedad más allá de lo esperado²⁰.

Los pintores coetáneos a la aparición de la fotografía comienzan a utilizarla de este modo, como mera herramienta de trabajo. Pero poco a poco, la nueva práctica –por el momento técnica, nada más–, comienza a despertar temor en estos artistas, quienes ven en ella una incipiente competencia. Entre ellos se encontraban, por ejemplo, el propio Ingres, o Puvis de Chavannes. Así, llevan esta confrontación incluso a los tribunales en 1862, dirimiendo éstos que las obras producidas por los procesos fotográficos no pueden ser, en caso alguno, “comparadas con aquellas que son fruto de la inteligencia y el estudio del arte”²¹.

La pugna de la fotografía por introducirse en el universo de las Bellas Artes fue de este modo una constante desde su aparición, hasta lograr un lugar en el Salón de París de 1859. Por entonces se venía realizando ya la conocida como “fotografía artística”, para la que se escogían escenas prácticamente similares a las composiciones pictóricas, recogiendo retratos de conjunto, escenas de historia o costumbristas, tal como se comprueba al comparar, por ejemplo, las pinturas de J. A. McNeil Whistler (1834-1903) con fotografías de Henry Peach Robinson (1830-1901). En otras ocasiones se

18 Firzot, M., Ducros, 1987, *Du bon usage de la photographie*. Centre National de la Photographie, pp. 11-14. Citado en: Sougez, M.-L. (coord.), 2017. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, p. 215.

19 Talbot, W. H. F. 1844. *The Pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green & Longman.

20 Fontcuberta, J. 2003. *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 51.

21 Sougez, M.-L. (coord.), 2017, *op. cit.* nota 18, p. 219.

prefería el paisaje como tema, trabajando con él al modo de los pintores impresionistas, o simbolistas, tal como dieron muestras George Davison (1854-1930) y Heinrich Kühn (1866-1944). Esta corriente es a lo que nos referimos al hablar de Pictorialismo en fotografía, corriente que pasará incluso a Estados Unidos, siendo allí Alfred Stieglitz (1864-1946)²² su máximo representante.

Con el advenimiento del nuevo siglo y de la experimentación artística propia de las Vanguardias, la historia de la fotografía no permanece al margen de los cambios, haciéndose extensivas hasta ella las nuevas tendencias. De este modo, muchos de los nuevos grupos de artistas de Vanguardia trabajan también en el ámbito fotográfico a la par que en el plano de la pintura, la escultura, o la arquitectura, configurando con estas incursiones una historia paralela. Nombres como los de Man Ray (1890-1976), Alexander Rodchenko, El Lissitzky, o John Heartfield (1891-1968), resultarán esenciales y no sólo en sí mismos, sino por lo que aquí respecta, en la obra del propio Moholy-Nagy, pues hemos hablado ya de los contactos de éste con estas nuevas corrientes.

Es así cómo, desde aquellos primeros pasos de la fotografía al servicio de la pintura, la primera va ganando en autonomía al reconocerse en ella, progresivamente, posibilidades propias que la apartan de su carácter meramente instrumental para convertirse finalmente en una de las Bellas Artes, aunque en esta época aún se la incluirá entre ellas con reticencias.

La *Nueva Visión* que propone Nagy es precisamente una respuesta tanto a la *Nueva Objetividad*, es decir, al deseo de recoger mediante la imagen fotográfica el objeto en sí mismo, aun poniendo en juego los recursos propios de la fotografía; como también una réplica a la, digamos, falsificación de esta práctica a partir de su empleo como mimesis de la pintura, con el fin de alcanzar un estatus y dignidad artísticas que Nagy reclama para este arte sin necesidad de recurrir a la transformación de la fotografía en aquello que no es, sino mediante la afirmación de todo lo que es y cuanto ofrece al ojo humano para ver y conocer el mundo de otro modo, nuevo, profundo y, sobre todo, bajo una luz inédita.

Ya en aquellos sus comienzos como pintor durante los años finales de la Guerra y el inicio de la nueva década de los años veinte, la luz tendrá un notable protagonismo en sus lienzos, siendo muestra así de la fidelidad que guardó Moholy a la intuición sentida y expresada en el poema con el que abríamos este artículo. Su pintura podría ubicarse a medio camino entre el Suprematismo y el Constructivismo, pues, como ya hemos visto, la intensa relación de Moholy con las Vanguardias, da lugar en su caso –como en muchos de los artistas coetáneos–, a lo que podríamos denominar un “intervanguardismo”, es decir, que movido siempre por esa inquietud experimental, musa y motor de sus obras, Moholy se adentró en toda práctica artística que pudiera dar respuesta a su proyecto de vida: comprender la vocación artística como una obra total, a partir de la convicción de ser el arte para el hombre una necesidad biológica. Así pues, a la vista de esta trayectoria, la luz parece cobrar en la vida y obra de Moholy –o quizá deberíamos disolver la conjunción y hablar únicamente de vida para referirnos a ambas–, un sentido además metafórico, pues luz en este caso no es otra cosa sino claridad exponencial, como la que trae por contraste la visibilidad cuando desaparece

22 El fotógrafo fue el esposo de la pintora estadounidense Georgia O’Keeffe (1887-1986).

la oscuridad de la noche y amanece, o se diluye la niebla y comienzan a intuirse las luces de una ciudad. Claridad sobre la vida del hombre herida por la guerra, por todas sus tinieblas y oscuridades, y, en este caso, hecha materia, visible, palpable, real, trascendiendo la finalidad puramente estética.

Y es que la práctica fotográfica de Nagy, en donde la luz es la protagonista, se integra plenamente en su proyecto de vida, que es, sino un cumplimiento, si al menos el seguimiento incansable de un camino riguroso en pos de un deseo, el de transformar al hombre y, por ende, a la sociedad a través del arte y la cultura. Así comienza precisamente su introducción a uno de los textos más importantes por él escritos, que además dará nombre a esta corriente artística de la que venimos hablando, *Das neue Sehen (La nueva visión)*.

La posición de un hombre en un momento dado está definida por sus actividades e intereses. Dicha posición la determina su naturaleza biológica y su participación en una cultura dada, independientemente de su satisfacción personal, basada en la expresión feliz de su contenido emocional. Dicha expresión será fructífera si encierra un mensaje “objetivo” para los demás. De esto depende el aporte de cada individuo a la evolución de la cultura.

Cuanto más pueda el hombre aproximarse a las normas que hacen cristalizar esa calidad objetiva, tanto mayor será su contribución. La existencia emocional del individuo se integra así en la continuidad histórica; lo actual y lo momentáneo trascienden a la estructura permanente de la civilización.

[...]

Por consiguiente, no nos interesamos en este momento por la capacidad personal de expresión que generalmente es denominada arte, sino por sus elementos básicos primordiales, el A B C de la expresión mínima.

Esto no supone dejar de lado al arte, ni dudar de los valores que encierra. Por el contrario, son precisamente estos valores los que se arraigan firmemente en lo biológico. Sin embargo, este hecho ha sido oscurecido para la gran mayoría por la tendencia a considerar el arte como algo singular totalmente individualista²³.

Contemplamos el arte debido a sus raíces básicas y comunes, que penetran en la vida. Intentaremos aclararlas –al menos en sus puntos esenciales– sin preocuparnos excesivamente si en ciertas ocasiones debemos desviarnos de nuestra ruta hacia el núcleo del problema es decir, la articulación de los medios de expresión²⁴.

Y el principal de estos medios de expresión es para Nagy, como venimos diciendo, la luz, aunque todo parece haber empezado con el problema del color, también como medio expresivo. Fueron los pintores abstractos como Kandinsky, tal como explica Moholy²⁵, los que introdujeron esta cuestión en panorama artístico. Para ellos en pintura la cuestión primordial no era de naturaleza material, sino psicofísica. Mediante la abstracción en la pintura estos artistas demostraron que tanto los colores, como la tangibilidad propiamente material de un cuadro, poseen una existencia característica que ejerce una notable influencia sobre el espectador, junto a otro tipo de energías físicas y psíquicas, tales como la impresión de calor o frío, las sensaciones de cercanía o lejanía, la ligereza o pesadez de los colores, y, por supuesto, el valor de la luz.

23 La referencia indirecta aquí parece estar dirigida a profesores de la escuela como Itten.

24 Moholy-Nagy, *op. cit.*, nota 3, pp. 15 y 16.

25 Moholy-Nagy, L. 1929. *Von Material zu Architektur*. Passau: Passiva Druckerei. La edición consultada es la edición facsímil del original, 1968, Mainz: Florian Kupferberg Verlag.

Nagy afirma encontrar en el Neoplasticismo, Suprematismo y Constructivismo la manifestación más palmaria de esta problemática. Estos movimientos abandonaron la tradición, en el sentido de representación o reflejo de la naturaleza, dirigiendo todos sus esfuerzos hacia la introducción de medios expresivos puramente visuales, sin someterse a la obligación de remitir a un significado situado más allá de lo puramente visible, en un gesto inevitable que sí tiene lugar si la imagen puede asociarse con elementos de la naturaleza. Por esta razón, se decidieron a emplear las formas puramente ópticas, todo el cromatismo y todas sus relaciones visuales pueden ahora ser extraídas desde el interior del universo de la representación y ser presentadas en la superficie de la tela. Junto con la autonomía subjetiva, en este fenómeno de la abstracción, se produce paralelamente un cambio equiparable en la relación entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo social. La expresión más personal ha de estar constituida a partir de un fundamento objetivo basado en la experiencia biológica, y no estar encerrada en el aislamiento individual, generándose de este modo un eficaz fundamento para la creación de un vínculo comunicativo, comunitario y social, en este caso, a partir del arte.

Pero Moholy da un paso más allá, y no se queda en el color, o en su captación a partir de las formas esenciales, sino que llega al extremo de proponer la sustitución del color por los efectos directos de la luz, “statt Farbe: Licht” (“en lugar de color, luz”)²⁶. Contempla en estas tendencias artísticas de vanguardia cierto esfuerzo por superar la barrera del propio pigmento, o de sublimarlo, en su caso, tanto como fuera posible, para obtener así la expresión a partir del material elemental de las formas ópticas y de la luz directa. Este era el objetivo intuido por el Constructivismo, con el que la atmósfera se introduce en la superficie del cuadro, algo que había quedado disuelto en las imágenes planas del Impresionismo. La superficie se hace una con la atmósfera, con el fundamento atmosférico, absorbiendo la luz de lo existente alrededor suyo, de modo totalmente contrario a cómo sucedía antes, cuando el cuadro era únicamente la apertura ilusionista a una ventana con vistas a una especie de agujero con un paisaje cortado, tal como nos explica Nagy en sus textos. Nos encontramos en la fase que cierra el Impresionismo, la superación de la superficie no como material en sí, sino como espacio ficticio.

Un ejemplo es para Moholy el cuadro de Malewitsch *Blanco sobre blanco*, donde se ha logrado obtener la pantalla ideal en la que puedan reflejarse los efectos de luz y de sombra existentes en el entorno de la obra.

El paso siguiente sería, para Nagy, el de lograr estos efectos no con pigmento, sino con la mismísima luz, fluida y oscilante, es decir, pintando con luz, en definitiva, con los nuevos instrumentos proporcionados por la técnica, y no luchando contra los adelantos que ésta trae consigo, sino aprovechándolos en beneficio de la comunidad.

Uno de los rasgos más elocuentes acerca de su concepción del arte es la denominación que otorga al artista partidario de la técnica, el cual no sólo dedica su vida a hacer arte como elemento estético, sino como objeto útil, tanto a nivel psicológico, biológico e, incluso, social. Lo llama “creador óptico”²⁷. Una referencia quizá debida a la clara separación entre las artes y artistas tradicionales, por un lado, y las nuevas prácticas y artífices, por otro. Escisión fruto, precisamente, de la aparición de la fotoimpresión, la fotografía y el cine, pues ahora la pintura, dice, puede dedicarse exclusivamente a

26 *Ibid.*

27 Moholy-Nagy, L. 1927. *Malerei, Fotografie, Film*. Munich: Albert Langen Verlag, p. 7.

los problemas relativos a las formas y los colores, dejando el tratamiento de la luz en manos de aquellas otras disciplinas más específicas surgidas del progreso científico y técnico, bajo la atención de artistas interesados en este tipo de experimentaciones, polifacéticos, inquietos y puestos, como él, al servicio de la sociedad. En consecuencia, éstos últimos serían quienes atendieran al nombre de creadores ópticos.

Las obras derivadas de estos presupuestos generarían a su vez en el espectador una experiencia óptica, pura y esencial, clara y manifiesta, carente de significados referenciales y sin la participación de motivaciones ajenas a la esencia del arte, una experiencia arraigada en lo biológico. Así lo deja explícitamente definido el propio Moholy:

El hombre alcanza su plenitud cuando los sistemas funcionales que le constituyen –tanto las células, como los órganos más complejos– son activados hasta el límite de su rendimiento biológico. El arte ejerce este efecto, siendo éste una de sus funciones más importantes, y su alcance depende del perfecto funcionamiento de todo ese sistema funcional. El arte busca establecer nuevas y ambiciosas relaciones entre los fenómenos ópticos, acústicos y de otra índole en esta línea, conocidos y aún no conocidos, y, a su vez, y asimilar dichas relaciones, de forma cada vez más enriquecedora, a los sistemas funcionales biológicos.

Forma parte de la condición humana que, tras cada percepción nueva, estos sistemas aspiren a captar otra diferente. Este es el motivo por el cual existe una continua necesidad de encontrar nuevas formas de expresión. Bajo este punto de vista, dichas formas de expresión cobran valor únicamente si producen estas, hasta ahora, desconocidas relaciones. Lo que pretendemos afirmar con esto es que toda reproducción de relaciones ya existentes carentes de un punto de vista novedoso, constituyen, en el mejor de los casos, únicamente una pretendida muestra de virtuosismo²⁸.

Y, ¿cuáles van a ser estas nuevas formas de expresión con las que el arte logre esta función suya primordial, la de encontrar inéditas relaciones entre los fenómenos perceptuales que estimulen el sistema funcional humano? Dos serán principalmente estas formas creativas en Moholy-Nagy: fotograma y fotomontaje.

La palabra “foto-grafía” ya significa etimológicamente escritura con luz, pero con Moholy aparece un nuevo uso de esta escritura, de este lenguaje, gracias en estos dos conceptos y procedimientos. Con ellos, Nagy hacía realidad uno de sus principios artísticos, el de pintar con la propia luz, no ya pintar la luz, o sus efectos, con la ayuda de otros materiales, como el pigmento, que no fueran ella misma, sino únicamente medios para hacerla visible o reproducirla. Ahora, con las nuevas posibilidades mecánicas e instrumentales ofrecidas por la tecnología, era posible, por fin, utilizar la mismísima luz para pintar, dibujar, hacer formas, generar efectos ópticos, dinámicos, cromáticos, ricos, variados y originales. Este es el nuevo, digamos, “foto-lenguaje”, lo que nos hemos atrevido a llamar en el título de este artículo, la “gramática de la luz”. Se trata de un modo artístico nuevo, con sus propias leyes, ajustado y coherente con esa Nueva Visión sobre el mundo, sobre el hombre y la relación entre ambos.

El fotograma es una técnica, empleada aún hoy, que consiste fundamentalmente en obtener imágenes a partir del efecto de la luz sobre un material fotosensible sin utilizar

28 *Ibid.*, p. 28.

para ello la cámara fotográfica. Para Moholy, el empleo de esta técnica suponía el aprovechamiento de la esencia misma del procedimiento fotográfico, haciendo uso de los elementos propios de la fotografía, como son la luz y la fotosensibilidad del plano, con fines exclusivamente creativos y en absoluto reproductivos, como pudiera ser el caso del Pictorialismo, cuyas creaciones aspiraban a ser artísticas, pero no dejaban de referirse literal o simbólicamente a la realidad; o el de la Nueva objetividad, donde el objeto captado por la máquina seguía siendo protagonista. Dejemos que sea el propio Nagy quien nos explique qué son exactamente los fotogramas:

Producción de fotografías sin cámara, o “fotogramas”, realizados mediante la fijación directa de las gradaciones de negro-blanco-gris derivadas de los efectos de la luz sobre la película fotográfica. Esto produce un efecto sublime, radiante, casi inmaterial. Con ello, las posibilidades del trabajo con luz permiten un grado de perfección superior al de todas las obras pictóricas. Las relaciones de contraste de las gradaciones de gris más diversas y más finas, desde el negro más profundo hasta el blanco más puro, establecen un penetrante efecto lumínico que cualquiera puede percibir inmediatamente como experiencia óptica, sin necesidad de un significado objetual.

[...]

Aquí, la composición de los efectos lumínicos es soberana, se establece justo como el creador lo desea, independientemente de las limitaciones y los accidentes del objeto.

La película sensible a la luz, tanto si se aplica sobre una placa o sobre un papel, es una *tabula rasa*, una hoja en blanco sobre la que con toda libertad se pueden realizar trazos utilizando la luz, de igualmente que un pintor, que actúa con soberanía sobre su lienzo, utiliza las herramientas que posee²⁹.

Con estos nuevos procedimientos, y su motivación generatriz justificada sólidamente desde el punto de vista teórico, tal como estamos viendo, Nagy buscaba también poner fin a la idea de que la fotografía no es arte, dejar manifiestamente claro que, tal como tituló uno de los artículos aparecido en el primer libro de la Bauhaus (enero, 1928), la fotografía es “creación con luz”. Lo único que ésta necesitaba era el reconocimiento legítimo de sus principios como propios y exclusivos, el descubrimiento de sus numerosos secretos aún por desvelar, para, una vez alcanzado este punto, liberada de las luchas por hacerse un lugar entre las artes, alcanzar su autonomía y genuina dimensión, según Moholy, superior incluso el alcance o altura de otros medios de creación manual. Y esto era debido a su exclusiva naturaleza, que le permite prescindir de las formas de representación tradicionales. “¿Para qué entonces ‘comparaciones pictóricas’? ¿Cuál es la necesidad de imitar a Rembrandt (o a Picasso)?”³⁰:

La maravilla óptica del blanco y negro debe surgir libre de misterios literarios o asociativos y sin la palpación visual ni real de efectos de pigmentación en el brillo inmaterial de la luz. Todos los elementos secundarios, imitativos, que en sí no son más que recuerdos, deben ser eliminados. Los fotogramas deben ser creados según sus propios medios y a partir de sus premisas; en su composición, éstos no deben aludir a

29 Moholy-Nagy, L., “Neue Wege in der Photographie”, en *Photographische Rundschau und Mitteilungen*. Halle, vol 65, enero 1928, cuaderno 2, pp. 33-36. En este caso, la fuente ha sido la recopilación española: Moholy-Nagy, L., 2005. *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 156-158.

30 Moholy-Nagy, L., “Die Beispiellose Fotografie”, en *Das deutsche Lichtbild*. 1927, pp. 10-11.

nada ni significar nada más que ellos mismos. A partir de la homogeneidad de la luz, aparecen múltiples facetas de un mismo fenómeno y se puede decir que estos efectos son completamente distintos de lo que hasta la fecha se ha conocido como una foto, o como una imagen pintada con pigmentos; impresa mediante artes gráficas, o llevada a cabo a través de otro tipo de producción similar. Solamente aquí es posible hablar del inicio de una lenta compresión de algo tan difícil de aprehender como la luz, y de una toma de conciencia sensorial de sus enigmas³¹.

Otros artistas contemporáneos a Nagy habían experimentado en este campo, podemos pensar en sobre todo en Man Ray y sus rayogramas, pero se trata de dos caminos de búsqueda diferentes, aun empleando un medio similar. El propio Nagy también fue consciente de la equiparación, pero el término fotograma fue acuñado por él y argumentaba cómo nada tenían que ver sus trabajos con los del americano³². Pues, mientras los rayogramas de Man Ray procedían de la estética surrealista, más concretamente del espíritu Dadá, y buscaban sobre todo estimular la turbación del espectador mediante efectos insólitos e inquietantes, los fotogramas de Moholy, por el contrario, pretenden despertar únicamente en quien los ve la pura emoción óptica ante la imagen, disuadirle de pretender encontrar un significado oculto, o de querer recurrir a evocaciones, analogías, o asociaciones, cualquiera que éstas sean.

Lo mismo va a suceder en el caso del fotomontaje, pues también los dadaístas habían recurrido a este medio creativo, a la superposición de diversas imágenes fotográficas sobre un mismo plano, pero con la misma voluntad de Man Ray en sus experimentos, la de lograr efectos intrigantes y generar con estas combinaciones insólitas una especie de poemas visuales, alejándose de lo esencialmente óptico, al añadir efectos, bien referenciales, bien analógicos, o evocadores. Por el contrario, Nagy buscaba configurar con estas combinaciones, con estos *collages* fotográficos, una visión clara de las realidades presentadas en cada imagen, con una coherencia de conjunto dependiente de la organización estructurada y lógica de la escena. En uno de sus artículos, Nagy analiza lo que ha sido este procedimiento en el pasado de la fotografía, al que también denomina como fotoplástica, y cuál es su intención al recuperarlo:

Con frecuencia, la fotoplástica es expresión de un conjunto complejo de relaciones difícil de aprehender por el pensamiento; a menudo es una broma amarga, [...] por lo común muestra la cara malvada del ser humano.

[...]

Se basa en una gimnasia visual y mental más intensa que la que se le exige cotidianamente al habitante de las grandes ciudades. [...] Este método permite plasmar con procedimientos fotográficos situaciones y relaciones de pensamiento de un modo que con otros medios no se podría conseguir. el elemento visual y el elemento del pensamiento, se perciben en el mismo instante, y deben percibirse en el mismo instante, si se quiere conseguir el efecto. Por eso, la composición equilibrada entre lo mental y lo visual es aquí un elemento amente importante. La estructura formal de estos fotoplásticos no es una composición como se entendía en el pasado, es decir, una solución armónica desde un punto de vista estrictamente formal, sino una composición orientada a alcanzar su meta: la representación de ideas³³.

31 Extracto de Moholy-Nagy, L. "Fotoplastische Reklame", en *Offset, Buch und Werbekunst*. Dessau, 1926. Tomado de Moholy-Nagy, L., *op. cit.* nota 29, p. 123.

32 Lo hace concretamente en el artículo anterior

33 Moholy-Nagy, L., *op. cit.* nota 28, p. 149-150.

Este texto refleja el empeño de Moholy-Nagy por alcanzar los objetivos estéticos y artísticos que se marcaba como regla de vida, patente sobre todo en la última frase, la meta es la “representación de ideas”, o lo que sería lo mismo, la implicación total del artista en su obra, pues no sólo ha empleado los medios a su disposición, sino que lo ha hecho de tal modo que tanto en la elección de los mismos, en su uso, el proceso con ellos llevado, la experimentación probada, el resultado obtenido y el objetivo implícito lo ha puesto todo de sí, su cuerpo en la ejecución, su pensamiento en la resolución. El arte encuentra de este modo aquella justificación biológica para sí, móvil en gran medida en la obra de Moholy. ¿Alcanzó finalmente, atento los impactos de su luz interior revelados en aquel poema inicial, el objetivo de su vida, la “obra total”?

Dejamos abierta esta pregunta a la reflexión tras lo recogido en este artículo, para cerrarlo con, al menos, la afirmación de que la obra fotográfica de Moholy contribuye a redimir a la fotografía de aquellas miradas despectivas y escépticas de los inicios:

La poesía y el progreso son dos ambiciones que se odian con un odio instintivo y, cuando se encuentran en el mismo camino, es preciso que uno de los dos esté al servicio del otro. [...]

¿Está permitido suponer que un pueblo cuyos ojos se acostumbran a considerar los resultados de una ciencia material como los productos de la belleza, no tiene singularmente, al cabo de cierto tiempo, disminuida la facultad de juzgar y de sentir lo que hay de más etéreo, de más inmaterial?³⁴

A las que László Moholy-Nagy responde comprensivamente, pues el arte debe ser, tal como él no se cansaba de afirmar, un punto de encuentro para la mejora del hombre a todos los niveles. Así, no cabe la confrontación vehemente, sino el trabajo serio y apasionado.

Estos nuevos efectos, con su contenido emocional y aspiraciones espirituales, solo pueden ser captados, sin embargo después de haber sido superada su novedad por una seria consideración de los problemas que implican³⁵.

Bibliografía

- Baudelaire, Ch. 1988. *Curiosidades estéticas*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Fontcuberta, J., 2003. *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buderer, H.-J., Fath, M. 1995. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit*. Munich: Prestel.
- Moholy-Nagy, L. “Fotoplastische Reklame”, en *Offset, Buch und Werbekunst*. Dessau, 1926.
- , 1927. *Malerei, Fotografie, Film*. Munich: Albert Langen Verlag.
- , “Neue Wege in der Photographie”. *Photographische Rundschau und Mitteilungen*. Halle, vol 65, enero 1928, cuaderno 2, pp. 33-36.
- , 1929. *Von Material zu Architektur*. Passau: Passiva Druckerei. La edición consultada es la edición facsímil del original, 1968, Mainz: Florian Kupferberg

34 Baudelaire escribe este texto tras contemplar cómo en el Salón de París de 1859 se habían expuesto, junto a las obras de género y técnica habituales, fotografías como si de obras de arte equiparables se tratara. Su postura es extraordinariamente escéptica. Baudelaire, Ch. 1859. “El público moderno y la fotografía”, en Varela, L. (trad y ed.). 1988. *Curiosidades estéticas*. Madrid: Ediciones Júcar, pp. 225-232.

35 Moholy Nagy, L. “Reseña de un artista”, en *op. cit.*, nota 3, p. 150.

Verlag.

———, 1985. *La nueva visión. Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

———, 2005. *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

Moholy-Nagy, S. 1972. *Laszlo Moholy-Nagy*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag.

Sougez, M.-L. (coord.), 2017. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.

Talbot, W. H. F. 1844. *The Pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green & Longman.

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia

An uncomfortable transgression: between privacy and publicness in family photography

Eunice Miranda Tapia*

Resumen

Los conceptos de público y privado en la construcción de narrativas visuales autorreferenciales nos servirán de punto de partida para acercarnos a la obra de distintos fotógrafos contemporáneos en la que se exhibe una visión poco positiva de la familia: el fracaso, la crisis y las expectativas frustradas se asoman en un ámbito en el que la armonía, la pose y la construcción de recuerdos positivos han definido los estereotipos de la representación de la familia.

Palabras clave: familia, fotografía contemporánea, crisis.

Abstract

The concepts of public and private in the construction of self-referential visual narratives will serve us as a starting point to approach the work of different contemporary photographers. In their work we will find an unfavorable conception of family: failure, crisis and a frustrated expectations appear in an environment in which harmony, pose and the construction of positive memories have defined the stereotypes of family representation.

Key words: family, contemporary photography, crisis.

1. Entre lo público y lo privado

Antes de adentrarnos en los modos en que la fotografía contemporánea funciona como un espacio de exhibición de la vida privada, es necesario trasladar a este espacio algunas definiciones necesarias para la diferenciación de los términos que estaremos utilizando a lo largo de este texto.

Partiremos desde el cuestionamiento que Michael Warner rescata desde la filosofía moderna: ¿Qué clase de mundo haría igualmente accesibles para todos, los valores tanto de lo público como de lo privado? (2012:17). En esta pregunta caben varios aspectos de lo que se considera como privado. Comenzaremos por lo más obvio y también lo más polémico, con el objetivo de llevar a un extremo el contraste entre lo público y lo privado: el sexo. Esa actividad natural, inherente al ser humano y que sin embargo es uno de los aspectos de la vida privada que a lo largo de la historia más se ha ‘escondido’ o protegido de la mirada externa. Lo que nos interesa resaltar en

* Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. ReVLat. eunicemiranda@yahoo.com
 Artículo enviado: 30 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

este punto no es la ya compleja problemática de abordar las necesidades sexuales de hombres y mujeres, sino de acercarnos a el momento en que hablar, practicar o pensar en sexo se convierte en un problema moral y por lo tanto es necesario practicarlo en un contexto ‘protegido’ del mundo exterior. En este punto llegamos al tema del *espacio*. El espacio entendido como un elemento arquitectónico que distingue, delimita, encierra y protege el secreto de los deseos, de los cuerpos y de la necesidad fisiológica del sexo, pero también el espacio que contiene las historias y las dinámicas del elemento base de las sociedades: la familia.

Michel Foucault, recoge un caso ocurrido en la antigua Grecia, que, trasladado a la actualidad, sigue teniendo una total vigencia.¹ Cuando Diógenes era asaltado por una urgente necesidad sexual, “se consolaba a sí mismo, en la plaza pública” (Foucault 2001: 53). Evidentemente este gesto no era bien aceptado por una sociedad que, como menciona Foucault, desfogaba las necesidades sexuales en el silencio de la noche, dentro del espacio privado y lejos de las miradas externas, pues se entendía que “la práctica de las *aphrodisia*, no era algo que honrara lo que había de más noble en el hombre” (Foucault 2001: 53). Así, el gesto de masturbación de Diógenes funcionaba desde dos sentidos, por una parte defendía con esa acción que satisfacer un impulso sexual, respondía en el mismo nivel que saciar cualquier otra necesidad corporal, como saciar la sed o el hambre, pues el mismo Diógenes hablaba de tener por costumbre “hacer en público todas sus cosas, las comidas y el amor (...) Si no es malo comer, tampoco lo es comer en público” (Foucault 2001: 53). Por lo tanto, intentaba señalar esa acción como una reacción natural a un instinto, una acción que poco se puede controlar y mucho menos juzgar. Y por otro lado, lo más evidente en este gesto es la provocación o, como la denomina Foucault, la ‘provocación cínica’. En la acción pública de Diógenes, el efecto de escándalo en los pobladores que presenciaban la escena, podía proporcionar también un efecto de reflexión sobre el carácter público-privado de una acción que está condenada a realizarse en el espacio de la soledad.

Volvemos entonces a la misma problemática que tiene que ver con el espacio. Nadie cuestionará el acto sexual (alejándonos de problemáticas religiosas, el sexo dentro del matrimonio, y otras cuestiones que quedan fuera del alcance de este texto) cuando se realiza en un espacio confinado, cuando los protagonistas son los únicos testigos y actores, cuando la discreción contenida en un espacio limitado a la vista de los demás forma parte del ritual del amor. En esta misma línea y dado que el sexo no es lo único que se protege de la mirada externa, tendremos que acercarnos a otras definiciones de lo privado y lo público para comprender mejor los límites que existen entre ambos conceptos.

Entender la privacidad obliga a comprender lo que es considerado como público, pues en innumerables definiciones encontraremos que para estudiar lo privado se parte del contraste entre ambos términos. Uno de los mayores problemas en la definición de ambos conceptos es que con gran frecuencia encontramos relacionados los dos términos con cuestiones pertenecientes a las leyes aplicadas en los ámbitos de la

1 Por mencionar un par de casos recientes, todavía hoy puede ser noticia publicada en diarios nacionales el hecho de hacer el amor en un espacio público. El 25 de abril de 2016 se publica en el diario ABC/Cataluña el vídeo de una pareja teniendo relaciones sexuales en el andén del metro de Barcelona (ABC 2016). El mismo mes un evento similar se publicaba en el diario nacional italiano Repubblica (D’Albergo, L. y Scarpa G. 2016).

economía, la política, las telecomunicaciones y, últimamente, con el uso de datos e imágenes en Internet.

Hablar del binomio público/privado, significa para Warner acercarse a dos conceptos que encierran múltiples lecturas y que a la vez parecieran existir en nuestras vidas desde siempre,

Lo público y lo privado se aprenden junto con términos como ‘activo’ y ‘pasivo’, ‘delante’ y ‘detrás’, y ‘arriba’ y ‘abajo’. Pueden parecer casi naturales, viscerales, plagadas de peligros de abyección y degradación o, por el contrario, de limpieza y dominio de uno mismo. Son la escena misma del yo y apenas distinguibles de la experiencia del género y la sexualidad (Warner 2012: 20).

Partiendo de la complejidad propuesta por Warner, podemos iniciar con la definición etimológica del término. “La palabra ‘público’ registra una asociación corporal: se deriva del latín *poplicus*, ‘gente’, pero evolucionó a *publicus* en conexión con *pubes*, en el sentido de hombres adultos, vinculando la membrecía pública con la madurez pública” (Warner 2012: 20). Esta definición nos acerca por una parte a una relación con el cuerpo y por otra al concepto de relaciones interpersonales, pues la acción de manifestarse públicamente, es decir, de generar actividad en la esfera pública, depende tanto de la evolución biológica del individuo como de su evolución social.

Por otra parte, el término privado, viene del latino *privātus*, que significa propio, privado, particular, individual y personal. A su vez proviene de la palabra *privo*, que hace referencia al acto de privar de, quitar, despojar de. Según el diccionario de la RAE, privado significa: ‘Que se ejecuta a vista de pocos, familiar y domésticamente, sin formalidad ni ceremonia alguna / que es particular y personal de cada individuo / que no es de propiedad pública o estatal, sino que pertenece a particulares.’ Revisando ambas definiciones, encontramos que el término privado tiene una relación directa con un sentido de propiedad, mientras que, el término privacidad tiene que ver más con el acto de proteger ese elemento privado.

En la relación del individuo con la sociedad, según lo estudia Werner Jaeger a partir del pensamiento de la antigua Grecia, se genera la primera gran distinción de las llamadas esferas públicas y privadas, y con ello se identifican claramente los comportamientos que se definirán en cada uno de esos ámbitos.

El nacimiento de la ciudad-estado significó que el hombre recibía “además de su vida privada, una especie de segunda vida, su *bios politikos*. Ahora todo ciudadano pertenece a dos órdenes de existencia, y hay una tajante distinción entre lo que es suyo (*idion*) y lo que es comunal (*koinon*)” (Arendt 2009: 39).

En la distinción que realiza Jaeger regresamos a la polémica causada por los actos de Diógenes, cuando señalamos que habrá acciones que deberán permanecer en el ámbito protegido de la intimidad y otras acciones que pertenecerán exclusivamente al ámbito de la actuación en público. La vida que se practica fuera del espacio primario, es decir del hogar, deberá estar privada de ciertos actos, de ciertos impulsos (en el caso de Diógenes). Siguiendo en la línea de los actos realizados en las distintas esferas, según Hannah Arendt, y dentro de la significación de la esfera pública, “la palabra “privado” cobra su original sentido privativo, su significado. Vivir una vida privada por completo significa por encima de todo estar privado de cosas esenciales a una

verdadera vida humana” (Arendt 2009: 67). En la definición de Arendt encontramos la necesidad de llevar hacia un extremo la concepción de lo privado, pues desde su perspectiva, mantener una vida dentro de la esfera privada significa eliminar de un contexto social todo tipo de existencia. Es decir, el hombre privado es como si no existiera, no se puede considerar dentro de una estructura social. El ideario de Arendt en este sentido, se puede resumir en esta sentencia: “El significado más elemental de las dos esferas indica que hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse públicamente para que puedan existir” (Arendt 2009: 78).

La práctica de las actividades que se pueden desarrollar de manera pública y las actividades que sólo pueden practicarse en el ámbito de lo privado están determinadas por el espacio.²

2. El relato del yo

El término de privacidad y su representación en las artes visuales, nos conecta indiscutiblemente con el concepto de autobiografía, la cual tiene una larga tradición fundada en la literatura y seguida en las auto representaciones a lo largo de la historia del arte. Para acercarnos a la representación del artista en el medio fotográfico, iniciaremos con una de las referencias más importantes en los estudios autobiográficos, la teoría que desarrolla Philippe Lejeune. Éste plantea la problemática desde la dificultad para diferenciar el texto biográfico del autobiográfico, considerando las características indiscutibles que deben aparecer para ser considerado un texto autorreferencial. Describiremos lo que discute Lejeune, para después intentar generar correspondencias en la práctica autobiográfica desde la fotografía.

Desde el tiempo, la voz y la personalidad plantea los siguientes argumentos: El texto debe ser principalmente escrito en retrospectiva, aunque ello no excluye otras complejas temporalidades que pueden inscribirse en la narración (Lejeune 1989: 3-5). Evidentemente la posibilidad de utilizar distintos usos temporales en la literatura dista del modo único en que el tiempo se manifiesta en la fotografía. Siguiendo el conocido concepto de Roland Barthes, al hablar del “esto ha sido” (Barthes 1989: 120-122), entendemos que aquello que se representa fotográficamente se le añade de modo natural el tiempo pasado, es decir, la imagen fotográfica corresponde a un momento que ocurrió y que en durante la experiencia de ser observada por un espectador, ésta tendrá siempre ese valor, pues no existe un efecto *continuum* en la fotografía.

La exposición de la vida individual del autor, será la “génesis de la personalidad”, no obstante esta también será influida por el contexto social en el que se desarrolla la vida del autor. Lo descrito en un texto autobiográfico así como lo exhibido en una fotografía autobiográfica, funcionará como un elemento de información que, unido a otras fuentes de saber, proporcionarán las claves para entender algunos aspectos de la vida del autor. Así como la narración literaria proporciona información (que podrá ser verídica o no, esto lo discutiremos más adelante), la fotografía cumple con la misma función. En palabras de Barthes:

2 Las anteriores posiciones toman formas diferentes y cambiantes en contextos socialhistóricos diferentes y en dimensiones de lo social como han abordado, entre otros, Aries y Duby (Historia de la vida privada, 1990), Habermas (Historia y crítica de la opinión pública, 1981), Cohen (Redescribing Privacy: identity, Difference and the Abortion Controversy, 1992).

La Fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: pues hay “yo” que ama el saber, que siente hacia él como un gesto amoroso. Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos en la vida de un escritor, me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado “biografemas”; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía (Barthes 1989: 62).

La fotografía o los *biografemas* de Barthes, serán el equivalente a la verdad sugerida en la voz de un texto autobiográfico y en ellos se reflejará hacia el exterior (llámese lector o público) la *verdad* que pretende revelar el autor sobre su persona.

El último aspecto que defiende Lejeune como una característica del texto autobiográfico, se refiere a la voz, afirmando que la voz en el texto debe ser una sola, el autor, el narrador y el protagonista deben ser el mismo. Aquí llegamos a la parte más debatida de las definiciones de Lejeune, cuando afirma que “La identidad es o no es. Es imposible hablar de grados, y cualquier duda dirige hacia una conclusión negativa” (Lejeune 1989: 5 “[Trad. de la aut.]”). A esto lo llama el ‘pacto autobiográfico’. En las narraciones del yo, la subjetividad mantenida a lo largo del texto será fundamental para lograr el mayor grado de verosimilitud. En el caso de la fotografía autobiográfica o autorreferencial, el despliegue del yo en relación a la presencia del autor en las fotografías, se entenderá desde distintos niveles. Uno será el hecho de que el autor aparezca en la fotografía y significará dos cosas: que utilizó un sistema de disparo remoto o que fue otra persona quien realizó el acto de presionar el botón disparador. Y el otro será cuando como estrategia de creación, el autor recurra a la recreación de una escena para “relatar” un hecho profundamente íntimo en el que éste pueda o no aparecer en la imagen. Esto nos conduce a reflexionar sobre la capacidad de ficción en la obra autobiográfica.

Al respecto, Leigh Gilmore señala que la autobiografía tiene una “doble naturaleza”, y lo describe diciendo “la autobiografía ha estado fuera tanto de la historia como de la ficción” (Ashley, Gilmore, y Peters 1994: 6 “[Trad. de la aut.]”). Es decir, la noción de verdad puede quedar como eso, una noción, la autobiografía también se inventa, se amolda, se recupera de los recuerdos lo que conviene para la reconstrucción de la historia de vida del autor. Pero como señala Lejeune, es la voz del autor la que narra, por lo tanto la credibilidad del texto es mayor. Muy diferente sería leer una biografía, pues se entiende que se escribe desde la perspectiva externa del biógrafo, por lo que se deja espacio para interpretaciones y también para las lagunas que dejan la ausencia de datos o testigos de algún suceso. Así la autobiografía o en nuestro caso, la obra autobiográfica o autorreferencial también tendrá esa doble naturaleza, en tanto sea la mirada del fotógrafo la misma que desde su libertad, invente, reconstruya, o documente su vida, la obra podrá tener una proporción mayor o menor de ficción. Aquí, volvemos al pacto autobiográfico de Lejeune, el espectador –en el caso de la fotografía– “deberá” confiar en que aquello que ve, corresponde a lo que el artista promueve en su obra.

3. Crisis. Descomponiendo y componiendo la familia

La armonía, la risa y los momentos de alegría son en su mayor parte lo que constituye el imaginario popular de la fotografía familiar. Su opuesto, es decir, la crisis, la descomposición familiar, la ausencia de uno de los padres, la frustración en

la convivencia diaria o los desencuentros, generalmente no son representados en las fotografías que componen esa memoria familiar. En el espacio específico de la producción fotográfica contemporánea, estas narrativas familiares sí están presentes y su representación puede conformarse desde el sentido directo que otorga la imagen documental o bien, desde la escenificación y el humor como estrategia crítica. En los autores que revisaremos a continuación, localizamos ambas posturas, que a su vez se amplían en los autores que citamos al final del texto como otras referencias al mismo tema.

Iniciaremos con la obra del fotógrafo Richard Billingham (n. Inglaterra, 1970), quien durante años ha fotografiado a su padre alcohólico y las situaciones cotidianas que evidencian la crisis familiar ocasionada por ese hecho. El proyecto lo titula *Ray's a Laugh* (1990-1996). Las fotografías son hechas con un estilo de imagen instantánea: el fotógrafo parece un observador que está en la escena presenciando el caos durante las horas en que su padre está despierto, bebiendo, discutiendo con su madre o recibiendo los alimentos de manera pasiva y casi como un autómata. A esos momentos le siguen el silencio y el abandono del cuerpo cuando su padre duerme o parece inconsciente a causa del alcohol. La fuerte carga emocional de las imágenes radica precisamente en la transparencia y brutal honestidad de las fotografías que confrontan el tabú de la disfunción y la crisis familiar. En 1996 se publica un libro con su obra, con poco más de setenta imágenes y sólo unas líneas escritas por el autor, que aparecen en la solapa del libro, se describe a grandes rasgos el sentido del proyecto:

Este libro es sobre mi familia inmediata. Mi padre Raymond es alcohólico crónico. No le gusta salir a la calle y generalmente bebe cerveza casera.

Mi madre Elizabeth apenas bebe, pero fuma mucho. Le gustan las mascotas y los objetos decorativos. Se casaron en 1970 y yo nací poco después.

Mi hermano menor Jason fue llevado en acogida cuando tenía 11 años, pero ahora está nuevamente de vuelta con Ryan y Liz. Recientemente se convirtió en padre. Ray dice que Jason es indisciplinado. Jason dice que Ray se ríe, pero que no quiere ser como él (Billingham 1996 [Trad. de la aut.]).

El autor deja abierta la lectura al espectador, quien desde su posición moral se acercará a unas imágenes que necesitan poca explicación. Al respecto Robert Frank dedica unas palabras que aparecen también en la solapa del libro:

Flash en la cara de mamá y papá.

Un álbum familiar británico tan genial que puedo ver y escuchar lo que pasa en las imágenes. No hay lugar para el juicio o la moralidad...

Realidad sin pretensiones.

Richard Billingham es el hijo y él conoce a su familia (Billingham 1996 [Trad. de la aut.]).

La mayor parte de las imágenes del proyecto registran momentos en el interior de la casa familiar, un bloque de apartamentos de protección oficial ubicado en una zona obrera de Birmingham, en la región inglesa de West Midlands (Billingham 2013). Los interiores precarios y en evidente descuido, se suman a la caótica situación familiar que se percibe en las fotografías. Entre peleas, botellas de alcohol, suciedad y animales domésticos merodeando, el padre aparece abandonado al alcohol, en ocasiones riendo y en otras deprimido. La madre está también en casa, dando de

comer a su esposo, descansando, riñendo pero también, cabe señalar, en alguna imagen ambos aparecen abrazados. El hermano del autor aparece tanto en su rol de hijo, como en su propio rol del padre joven que cuida de su hijo. El autor no aparece en ninguna fotografía de la serie.

En este punto, es importante mencionar las condiciones que se fueron dando para que Billingham realizara un proyecto de esta naturaleza. Él quería estudiar artes para ser pintor. Luego de ser rechazado en dieciséis ocasiones de instituciones universitarias en las que solicitaba su ingreso, finalmente recibió una beca para estudiar y se graduó en Bellas Artes en el año 1994. Empezó a utilizar su cámara fotográfica porque deseaba utilizar las imágenes para copiarlas y hacer retratos en pintura. Sus padres eran sus modelos más cercanos, pero no colaboraban lo suficiente para quedarse inmóviles y poder pintarlos, fue así que comenzó a fotografiarlos (Billingham 2010). Las imágenes que originalmente funcionarían como fuente para sus pinturas, se fueron transformando con el tiempo en su obra artística. La calidad técnica de sus imágenes en relación al enfoque, exposición y color, deja mucho que desear. El propio artista declara haber cuidado poco ese aspecto y haber utilizado los materiales más baratos para su producción (su situación económica no le permitía otros materiales), pero finalmente esa cualidad defectuosa en sus imágenes suma un efecto de realismo y de imagen doméstica a los ya comprometedores momentos que registra.

Durante seis años Billingham retrató la vida de sus padres y, en cierto sentido, su propia vida, pues aunque el autor no aparezca en las imágenes, es su familia lo que registra, el contexto en el que vivió, creció y se formó como persona. En relación a esto, Estrella de Diego reflexiona sobre el modo en el que las imágenes de Billingham funcionan como imágenes autobiográficas, aún en la ausencia del propio autor, cuando declara:

Lo muestran las instantáneas de familia, hasta cierto punto documentales, del fotógrafo inglés Richard Billingham. Su padre –un hombre alcohólico, como el propio autor cuenta, al que fotografía en sus peores momentos, develando el tabú máximo, lo que nunca se querría hacer público de la propia intimidad–. Su madre, su hermano, son los protagonistas de la una historia de vida que va tomando como instantáneas realistas de su propia existencia, una existencia en cuyo texto visual el artista está presente tan sólo como ojo que mira –¿no es toda foto, por el acto de estar allí, haciéndola, parte de un proyecto autobiográfico? (Diego Otero 2011: 62).

Esta relación entre imagen y exhibición de la vida privada del propio autor, sumada al hecho de hacer pública una situación tan personal de la cual pocas personas hablan y mucho menos se atreven a mostrar imágenes, hicieron que las fotografías de Billingham obtuvieran atención inmediata en el contexto artístico de Londres hacia finales de los años noventa. Como mencionamos antes, el libro fue publicado en el año 1996, pero la primera vez que exhibió sus imágenes fue en 1994, durante la exposición titulada *Whos Looking at the Family*, en la Barbican Gallery de Londres. El verdadero reconocimiento de su obra lo obtuvo a partir de 1997 con su presencia en la legendaria y controvertida exposición *Sensation: Young British Artists From The Saatchi Collection*, celebrada primero en Londres y después en Nueva York, en la que se reunió la obra de más de cuarenta artistas, entre ellos Damien Hirst, Tracey Emin y Sarah Lucas. Desde ese momento, su obra se ha expuesto en múltiples ocasiones en museos y galerías

de prestigio. Lo que intentamos hacer evidente es que el traslado del ámbito privado al público de la obra de Billingham en el prestigioso espacio en el que esto ocurrió, combinado con la desinhibida exhibición de un tema tabú, es probablemente lo que aseguró el éxito y la difusión de esta obra.

Por último y para finalizar con la obra de Billingham, como mencionamos anteriormente, las imágenes que conforman *Rays a Laugh* no fueron hechas inicialmente para ser expuestas, pero desde un inicio fueron concebidas como materia prima para la generación de una obra artística. Evidentemente desconocemos cuál habría sido el destino de estas imágenes si su representación hubiera sido en una pintura, si el autor hubiera realizado exactamente las mismas imágenes pero en otro medio distinto a la imagen fotográfica. ¿Habrían sido igual de polémicas? ¿Sería igualmente impactante representar a un padre alcohólico en una pintura que en una fotografía? Sin duda, ese es un tema que habría de estudiarse, y que no es la intención desarrollar en este espacio, pero sí consideramos importante reflexionar sobre el modo en que el medio fotográfico condiciona la lectura de las imágenes que funcionan como documentación de un tema socialmente incómodo.

Por otra parte, y continuando con la representación de la idea de crisis en la familia, recuperamos una obra que tiene que ver con el desequilibrio en el grupo familiar, que se concreta en una obra en la que los conflictos entre los miembros de la familia y los inherentes al propio artista, su identidad y la ausencia de su padre, son confrontados a partir de la creación fotográfica. El joven fotógrafo Alfonso Almendros (n. España, 1981) desarrolla el proyecto *Family Reflections* (2011-2013) desde una complicada posición personal. Después de vivir varios años en el extranjero, regresa a vivir unos meses con su familia, para descubrir que algunas cosas habían cambiado durante su ausencia y que los miembros de su familia se estaban enfrentando a distintos problemas que parecían no tener una solución sencilla. En palabras del artista:

En esta situación, descubrí un paralelo entre mi madre, mis primos y yo. Estaba seguro de que compartíamos una actitud común hacia esas dificultades. Algo oculto y común que nos define como grupo y que vino de las profundidades más lejanas de nuestras personalidades. No recuerdo cuando mi padre murió, pero tuve la sensación de que esta nueva situación tenía muchos paralelos con esa tragedia que sucedió hace muchos años. En ambas situaciones, prevaleció la sensación de que algo importante estaba irreversiblemente perdido. Sentí que algo estaba cambiando a nuestro alrededor y decidí fotografiar y reflexionar sobre lo que éramos en ese momento, pero también sobre lo que habíamos sido hasta entonces (Salvati 2013 [Trad. de la aut.]).

Alfonso Almendros recurrió a la construcción de imágenes como un modo de confrontar las dificultades emocionales, pero el autor no define este proyecto como un modo de terapia. Más que encontrar respuestas, o mejorar a través del proceso de creación las relaciones con sus miembros, pretende materializar en imágenes esos cuestionamientos y discrepancias. El resultado son fotografías cuidadosamente compuestas, tanto en términos de iluminación y composición, como por la utilización de algunos objetos que complementan la escena. Las poses que dirige en sus personajes son inquietantes. Sus modelos son los propios miembros de la familia, su madre, hermanos y primos, aunque también realiza autorretratos. El artista declara haberse sentido sorprendido por la respuesta y colaboración de su familia para formar parte de las imágenes, aunque ninguno de ellos comprendiera el sentido del proyecto. Pero

también declara los problemas que tuvo con algunos de los miembros de la familia, que se sintieron ofendidos por lo que estaba haciendo. Las fotografías son inquietantes. En una imagen el artista hace posar a su madre semidesnuda parada sobre una mesa; en otra un hombre joven posa desnudo de frente a la cámara con una gran fotografía que aparece suspendida y que le cubre la cara. Posiblemente el personaje del retrato es su padre, aunque en ningún momento lo aclara. En relación al proceso creativo y a las implicaciones que tuvo, el artista declara:

Pienso que mostrar tus debilidades a alguien es la prueba de confianza más grande. Para mí, este proceso fue difícil. Me disculpaba después de cada sesión fotográfica. Normalmente a la gente no le gusta ver, por ejemplo, que su madre está envejeciendo, y hacer las cosas que le pedí [a mi madre] que hiciera. Me sentía un poco egoísta, pero al mismo tiempo, tenía la necesidad de hacerlo (Salvati 2013 [Trad. de la aut.]).

La serie está conformada por veinte fotografías, en su mayoría retratos, pero también hay algunas imágenes de paisajes y otros detalles de interiores. Es una serie que contiene imágenes de su familia inmediata y extendida, pero en ninguna de ellas hay dos personas simultáneamente, quizá, como el propio artista dice, debido a las dificultades de convivencia que hay entre algunos de ellos.

En relación al espacio representado, exceptuando los espacios exteriores, el lugar se entiende como un ámbito abandonado en el que el artista ha colocado algunos objetos de uso doméstico, como platos, manteles o algún mueble. En el caso de las imágenes realizadas en exteriores, tampoco es posible identificar con claridad algún elemento que se relacione con la vivienda familiar.

Por último, sobre el modo de traslado de las imágenes del ámbito privado al público, como mencionamos antes, el autor generó las imágenes como un ejercicio artístico en el que su familia participó activamente. El proyecto fue concebido para ser expuesto y en ese traslado lo que aquí nos interesa enfatizar es que el mismo autor habla de haberse sentido hasta cierto punto egoísta, al “utilizar” a su familia en la construcción de sus imágenes y en su consecuente exhibición. Al parecer Alfonso Almendros no ha tenido problema alguno con exhibir una narrativa familiar relacionada con una crisis entre sus miembros, sino con la exhibición de ellos en las imágenes, como si el uso del cuerpo de los otros significara una forma de explotación. El proyecto ha recibido una acogida positiva en distintos festivales de fotografía emergente en España y en el extranjero y su obra se ha expuesto en diversas ocasiones. Entre las exposiciones colectivas más importantes en las que ha participado cabe destacar el *International Photo Festival Leiden 2014*, en Holanda y el Festival Internacional de fotografía *GuatePhoto* en 2015.

Como hemos podido ver en los dos proyectos anteriores, la crisis familiar es abordada desde una posición severa en la mirada documental de Billingham y en el caso de Almendros, desde una posición evocadora y sobria. Desde ese marco, deseamos contrastar con la visión que desde lo absurdo y en ocasiones lo cómico, desarrolla la fotógrafa Susan Copich (n. EE.UU., 1968).

Su proyecto lo tituló originalmente *Domestic Bliss, Parodies on a Theme*, llamándose finalmente *Domestic Bliss* (Felicidad doméstica). Como lo indica su nombre, se trata de una parodia sobre la vida familiar, en la que la autora representa distintas situaciones imaginarias –en ocasiones extremas–, para mostrar la contradicción presente en su

dinámica diaria como madre y ama de casa. Antes de casarse y ser madre de dos hijas, Susan Copich fue bailarina y actriz, dichas actividades las abandonó para dedicarse por completo a su esposo e hijas y vivir en una enorme casa en las afueras de Nueva York. Después de años de matrimonio y de verse envuelta por completo en su rol de madre y esposa, sintió que poco a poco dejaba de ser indispensable para sus hijas que comenzaron a crecer. Se dio cuenta que se encontraba en un matrimonio desencantado y también observó que en las fotos familiares faltaba su persona. Ante este escenario, decidió iniciar su polémico proyecto fotográfico. En el año 2010 comenzó sus estudios de fotografía en el reconocido Internacional Center of Photography de Nueva York. Su estado emocional sumado a su necesidad de buscar nuevos modos de expresión artística, dieron origen al proyecto.

El hecho de que la artista sea la principal protagonista en las imágenes, reside en la necesidad de desear volver a ser ella el centro de la atención, de por fin integrarse en las fotografías familiares. En palabras de Copich: “Quería explorar la vida indirectamente a través de la caracterización, ya que mi vida se había convertido en el cuidado de mis hijas, esposo y casa; y por mucho que los amo necesitaba expresar más” (Lankston 2014 [Trad. de la aut.]).

Las fotografías son escenificaciones cuidadosamente conformadas en las que la artista juega un determinado rol y escenifica una situación que no es autobiográfica, pero que parte de las reflexiones anteriormente citadas.

Los espacios interiores domésticos los convierte en escenarios en los que generalmente participan sus hijas. En algunas de las imágenes aparece un hombre, que podría representar a su esposo, aunque nunca se ve el rostro. Todas las imágenes de la serie hacen referencia a una situación de crisis, en la que la artista juega con los extremos. Por ejemplo, la imagen de las niñas que están en la bañera junto con su madre, quien mira de frente a la cámara y con una mirada entre amenazadora y perdida sostiene en su mano una secadora de pelo conectada a la corriente eléctrica. La situación es evidentemente ficticia pero hace referencia a un sentimiento de profunda frustración. En contraste con esta imagen polémica, Copich representa el drama también en una imagen en la que aparece un vaso de leche derramado sobre la mesa, llevando a extremos opuestos la representación de situaciones de estrés familiar. La artista comenta: “Quería sentirme relevante de nuevo y crear algo honesto y valiente. No quería caer en las grietas de la domesticidad” (Lankston 2014 “[Trad. de la aut.]”).

Aunque la serie parte de la situación personal y emocional de la artista, también destaca algunos problemas de la sociedad norteamericana, por ejemplo, en la fotografía *Toy*, la composición se dirige a observar el cuerpo de un hombre joven, musculoso y semidesnudo que Copich envuelve con sus manos, apuntando a una connotación sexual. Pero en segundo plano se ve a una de sus hijas apuntando con un arma a la otra. El título de la imagen juega con la palabra y no se comprende bien a qué hace referencia cuando utiliza la palabra juguete, si es al hombre joven o al arma. Con esta imagen, la artista fusiona el concepto principal del proyecto en su representación de madre y ama de casa que se divierte con un hombre, con el problema social que significa el fácil acceso a las armas y su habitual presencia en las casas familiares norteamericanas.

La exhibición de este proyecto fotográfico ha tenido reacciones diversas, como la misma artista declara en el texto que sirve de introducción a su obra,

Como muchos artistas contemporáneos célebres, la obra de Copich rara vez inspira una respuesta moderada. El viaje de Copich para explorar sus propias verdades es elogiado por algunos y rechazado por otros. Una cosa es cierta, la obra de Copich seguirá teniendo como objetivo confrontar las expectativas sociales (Copich 2016 [Trad. de la aut.]).

Además de su presentación en distintas galerías de Estados Unidos, como Cross Contemporary Art y Umbrella Arts Gallery, ambas en Nueva York en el año 2014, su obra ha tenido un impacto importante a través de la prensa digital, y no sólo en los espacios especializados en fotografía, sino en sitios dedicados a temas femeninos, así como en redes sociales.³ En ese sentido, consideramos importante hacer mención al modo en que algunas temáticas sobre la familia se filtran con facilidad en foros digitales y desde ahí se generan todo tipo de reacciones y comentarios provenientes del usuario digital anónimo. Más aún si la producción artística es polémica pues, en ese caso, la exhibición de las imágenes de lo familiar e íntimo cobran un sentido distinto cuando se alejan del ámbito galerístico para entrar en un terreno amplio, heterogéneo y ambiguo como lo es la esfera digital. Ahí, la lectura y comprensión del proyecto queda a merced de los criterios editoriales (en el mejor de los casos) y a su vez, de las opiniones abiertas a cualquier usuario que vierte con ferocidad sus percepciones sobre cualquier tema. Este sin duda es un aspecto que deberá estudiarse con profundidad y en otra instancia, pero deseamos por lo menos hacer un breve señalamiento a él.

4. Otros proyectos similares

— LaToya Ruby Frazier (EE.UU., 1982). *The Notion of Family*, 2002-2009. Confronta en sus imágenes los problemas generacionales entre ella, su madre y su abuela. El acto fotográfico lo comprende como un modo de compartir y solventar las fricciones.

— Martha Fleming-Ives (EE.UU., 1983). *Red Parts Whole*, 2010 - en proceso. Realiza retratos a su familia inmediata, cuya dinámica se ve afectada por la enfermedad mental de su hermana. Genera así una colección de fotografías que funcionan como un álbum familiar fallido en el que la crisis familiar es el motivo de creación.

— Roger Gaus (España, 1972). *Linassolible*, 2012. A partir del reconocimiento de un contraste sobre los valores en las generaciones pasadas y la pérdida de estos en las actuales, el proyecto funciona como un homenaje a sus padres, quienes se esforzaron por conducir a sus hijos hacia la felicidad.

— Alex Nelson (EE.UU., 1989). *From here on out*, 2009 - en proceso. A partir del divorcio de sus padres realiza una documentación sobre cómo se transformó la vida de toda la familia.

— Verónica Mastrosimone (Argentina, 1972). *La familia*, 2015. Registra los excesos en las fiestas familiares como un modo de exhibir a los miembros de su familia fuera de los esquemas que tradicionalmente definen la imagen familiar. El alcohol, la fiesta y la descompostura conforman una especie de anti álbum familiar.

3 Como el portal web especializado en creación de noticias para compartir en línea *Inquisitr: News Worth Sharing* y *Slate* en Estados Unidos o *UFunk* en Francia.

5. A modo de conclusión

Tanto en los proyectos fotográficos de Billingham, Almendros y Copich, como en los proyectos similares que mencionamos brevemente para ampliar un poco el sentido de exhibición de la familia en el contexto de la crisis familiar, encontramos que a partir de la documentación fotográfica y de la toma directa, los fotógrafos describen con precisión el ambiente de crisis en su familia. En el caso de Almendros es a partir de una escenificación basada en las evocaciones y en construcciones visuales poéticas y misteriosas, mientras que en la obra de Copich es el absurdo o el humor negro, el medio que la autora utiliza para representar la crisis familiar. Los tres proyectos han sido polémicos, en la debida proporción que le confiere el recorrido artístico a cada uno de los autores, siendo precisamente esa inquietante reacción del público una de las cuestiones que nos interesan y que nos conduce a la siguiente pregunta: ¿Qué incómoda más en la obra de estos autores, exponer la crisis familiar o el modo en que lo hacen? Quizá sea la suma de ambos factores. Y quizá sea el hecho de que todos visualizan temas que pueden ser muy comunes dentro de cualquier estructura familiar, pero de los que nadie habla y mucho menos lo exhibe en imágenes que describen sus propias relaciones y fracasos familiares. Finalmente, la transgresión del límite de la privacidad familiar es lo que identifica toda la obra, una transgresión incómoda.

Bibliografía citada:

- Arendt, H. 2009. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Lejeune, P. 1989. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Barthes, R. 1989. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Ashley, K; Gilmore, L. y Peters, G. (eds.) 1994. *Autobiography & Postmodernism*. Boston: University of Massachusetts Press.
- Billingham, R. 1996. *Ray's a Laugh*. New York: Scalo.
- Foucault, M. 2001. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- Diego Otero, E. 2011. *No soy yo: autobiografía, "performance" y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Warner, M. 2012. *Público, públicos, contrapúblicos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Recursos electrónicos:

- ABC. 2016. "Cazados manteniendo relaciones en un andén del metro de Barcelona" en *ABC/Cataluña*, 25 de abril, en <https://bit.ly/2I4w2ZG>.
- Billingham, Richard. 2010. "Richard Billingham, el discurso de la intimidad" [Video: 00:02:57] en *La Fábrica TV. Cultura en Movimiento*, 28 de septiembre de 2010, en <https://goo.gl/r9uvFx>.
- _____, 2013. "Artist Talk at Chobi Mela VII. Goethe Institute, Dhaka" [Video: 01:16:59] en *Chobi Mela, Youtube Channel*, en <https://goo.gl/uV0Vtd>. Conferencia ofrecida por Richard Billingham en el marco de *Chobi Mela VII. International Festival of Photography Bangladesh 2013*.
- D'Albergo, L. y Scarpa, G. 2016. "Roma, seminudi tra i passanti: fanno sesso in via Margutta" en *Repubblica*, 6 de abril, en <https://bit.ly/1RXXRJaD>.
- Copich, Susan. 2016. "The Artist, Bio. Susan Copich Photography", en *Susan Copich*, en <https://goo.gl/FdGw9D>.
- Lankston, Charlie. 2014. "Mother reinvents domestic bliss by placing herself at the front of dark and daring family photos", en *Daily Mail. Mail Online* (12 de

noviembre de 2014) en <https://goo.gl/uZ7kc2>.

Salvati, María Teresa. 2013. "Family Reflections: An Interview with Alfonso Almendros", en *GUP Magazine* en: <https://goo.gl/3DTnRy>.

Localización de la obra/serie de los fotógrafos citados:

Billingham, Richard. *Ray's a Laugh* (1990-1996). Saatchi Gallery, en <https://goo.gl/wtCSd1>.

Almendros, Alfonso. *Family Reflections* (2011-2013). Alfonso Almendros, en <https://goo.gl/pSpBjN>.

Copich, Susan. *Domestic Bliss* (2010-2014). Susan Copich Photography, en <https://goo.gl/AoLjxS>.

Frazier, LaToya Ruby. *The Notion of Family*, 2002-2009. LaToya Ruby Frazier, en <https://bit.ly/2JDJFMz>.

Fleming-Ives, Martha. *Red Parts Whole*, 2010 - en proceso. Martha Fleming-Ives, en <https://goo.gl/LUHLxW>.

Guaus, Roger. *L'inassolible*, 2012. Roger Guaus, en <https://bit.ly/2HCBQdD>.

Nelson, Alex. *From here on out*, 2009 - en proceso. Alex Nelson, en <https://goo.gl/8FYRqP>.

Mastrosimone, Verónica. *La familia*, 2015. Verónica Mastrosimone, en <https://goo.gl/YM4Jh2>.

A imagem-enigma na fotografia contemporânea

The puzzle-picture in contemporary photography

Mônica Zarattini*

Resumo

Este artigo visa refletir sobre os caminhos que a fotografia percorreu para se inserir na arte contemporânea. Através da análise de imagens de renomados fotógrafos e artistas, o estudo aborda os caminhos trilhados pela fotografia na atual sociedade da “hipervisibilidade”, onde o peso do visual e das imagens que circulam sem fim por todos os lados parecem nos “devorar”. O diagnóstico é feito a partir de conceitos de H. Belting, F. Jamenson, V. Flusser, J. Fontcuberta e M. Fried, entre outros e o conceito de R. Fabbrini sobre a “imagem-enigma”.

Palavras chave: fotografia contemporânea, imagem-enigma, fotografia expandida.

Abstract

This article aims to reflect on the paths that photography has taken to insert itself into contemporary art. Through the analysis of images by renowned photographers and artists, the study approaches the paths taken by photography in the current society of “hypervisibility”, where the weight of the visual and images that circulate endlessly everywhere seem to “devour” us. The diagnosis is made from the concepts of H. Belting, F. Jamenson, V. Flusser, J. Fontcuberta and M. Fried, among others, and R. Fabbrini’s concept of the “puzzle-picture”.

Key words: contemporary photography, puzzle-picture, expanded photography

Introdução

Vivemos, atualmente, imersos num turbilhão de imagens que se multiplicam e se tornam, cada vez mais, onipresentes em nossas vidas. O IBGE¹ nos diz que 63% dos lares brasileiros estão ligados à internet e dos quais, 97,2% possuem TVs. Vivemos a era das telas. Elas estão por todos os lados: nas ruas, nos hospitais, nos metrô, no trabalho, nos bares, nos celulares. As referências de tempo e espaço são hoje virtuais. Segundo Jameson (2006), nosso “espaço social é agora completamente saturado com a cultura da imagem”. O espectador vivencia uma cisão no tempo face a tantos signos que o prendem à instantaneidade do presente. As referências culturais de cada indivíduo,

1 Os dados fazem parte da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2016 (PNAD), divulgada em 24/11/2017 pelo IBGE. Disponível em: <https://tinyurl.com/y7b39t75>, Acesso em: 10.ago.2018 e disponível em: <https://tinyurl.com/yb7wbcs6>, Acesso em: 10.ago.2018

* Universidade de São Paulo, Brasil. zara@usp.br
Artículo recibido: 12 de mayo de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

ao mesmo tempo que são diversificadas, são também, interconectadas por essa rede mundial. “A chamada individualização de referências, em abundância, é incontestável. Ela porém, acontece como paradoxo: a diversidade ocorre, a multiplicação das referências ao nível de cada indivíduo está aí, mas o pano de fundo é sempre um universo relativamente homogêneo.” (Bucci, 2007: 10).

Segundo Baudrillard (1991), as imagens que são veiculadas nas “telinhas” – do celular, do computador, da TV, dos games domésticos, dos vídeo-clips – inflacionam nosso olhos e nossas mentes, são hegemônicas na sociedade contemporânea e se apresentam como simulacros que prendem a atenção do espectador. Para Fabbrini (2016), “são imagens planas (ainda que em HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais; epidérmicas; (...)”. Elas não teriam face oculta ou outro significado que não o imediatamente visto e provocam um fascínio no observador por se parecerem tanto com a realidade, tal a qualidade técnica que as acompanha. O simulacro é fruído pelo público como o real, a imagem é tomada como realidade e verdade. “Daí a histeria característica do nosso tempo: histeria da produção e reprodução do real.”, comenta Baudrillard (1991:34), quando argumenta sobre as estratégias do poder, sob a orquestração dos *mass media*, que inunda o mundo virtual com excesso de imagens “hiper-reais”, com um excesso de signos, o que produz uma deflação de sentido. Como pensou Flusser (2011), as imagens que circulam hoje na sociedade do hiper-realismo são como “janelas” para o mundo e para o senso comum, elas são reais, e não são representações. “O caráter aparentemente não-simbólico e objetivo das imagens técnicas, faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto em seus próprios olhos. (Flusser, 2011: 30)

A “cultura do *selfie*” está disseminada globalmente entre vários povos, independente de idade, raça, ou identidade. A necessidade de fotografar tudo e todos ao redor está calcada na ideia do consumo. Não há quem não faça uma viagem sem levar consigo uma câmera ou um celular. A sociedade contemporânea repete o fundamento do consumo capitalista: queimar, zerar, dissipar, devorar, gastar, fazer desaparecer pelo uso – para depois, restabelecer – e então, quanto mais fotos e mais imagens para se ver e se “cliquear”, melhor está o sujeito. E, quanto mais conectados às telas, melhores e mais felizes ficam as pessoas do presente. Criou-se uma cultura apoiada em imagens, aquelas que “provam” a sensação que temos do fugidivo, de tudo que parece sumir repentinamente.

Nossa opressiva sensação da transitoriedade de tudo é mais aguda, uma vez que as câmeras nos oferecem os meios de “fixar” o momento fugidivo. Consumimos imagens num ritmo sempre mais rápido e, assim como Balzac suspeitava que as câmeras exauriam camadas do corpo, as imagens consomem a realidade. As câmeras são o antídoto e a doença, um meio de apropriar-se da realidade e um meio de torná-la obsoleta. (Sontag, 2004: 196)

E se consideramos que vivemos hoje na sociedade da “hipervisibilidade”, onde o peso do visual e das imagens que circulam, sem fim, por todos os lados, parecem nos “devorar”, pensar e refletir como a fotografia está hoje inserida no mundo da arte, me parece fundamental. Se hoje, a fotografia compartilha espaço com a pintura e a escultura nos museus e no mercado de arte é porque há na sociedade atual uma superabundância de imagens fílmicas, fotográficas, televisuais que satura nossos olhares com a mimese.

É claro que essa onipresença da imagem na vida cotidiana nos leva a perguntar sobre quais práticas fotográficas devem ser levadas em consideração. O objetivo deste artigo é identificar, através da reflexão sobre a obra e processo criativo, de alguns artistas, quais são os recortes conceituais, que definem a fotografia contemporânea.

A saída para a fotografia contemporânea

Para Fabbrini (2016), a solução de alguns artistas da atualidade está justamente na busca por uma “imagem-enigma”, “uma imagem ainda não corroída pela exposição exagerada”, uma “imagem pensativa”, uma “imagem que force o pensamento”, enfim, uma imagem que tenha algum mistério ou segredo. Por isso, André Rouillé, em seu artigo “Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas”, de 1998, defende que a fotografia deva fazer sua própria metamorfose, deixando de lado a busca do real, e, ir em busca dos extremos e da superação dos seus próprios limites. O autor chama esse tipo de imagem de “fotografia-matéria”:

Por ter-se liberado das limitações da transparência documentária e das servidões funcionais, a “fotografia-matéria” é o espaço onde são inventadas novas soluções, atitudes inéditas, formas extraordinárias que abrem tanto à arte quanto à fotografia um campo de possíveis. (Rouillé, 1998: 308).

O autor aponta o cenário inédito da fotografia contemporânea, das duas últimas décadas do século XX: fotógrafos-artistas e artistas que se utilizam da fotografia no sentido de encontrar essa imagem “a contrapelo” – contrária à imagem documentária, de reportagem e de álbuns de família, onde a objetividade e racionalidade imperam –, aquelas fotografias criadas, em geral, pelos fotógrafos e cinegrafistas. Há o fotógrafo-artista, aquele que para obter reconhecimento da sua fotografia como arte, procura produzir o singular e o raro, estabelece tiragem para suas fotografias, assina suas cópias, faz séries, enfim, procura se legitimar até com a intervenção direta da mão: raspa, cola, retoca, usa tintas e crayons, imprime em telas ou tecidos. Práticas híbridas, ou até mesmo, inspirações românticas em processos antigos como o uso de processos como o daguerreótipo, *pinhole*, goma-bicromatada. A fotografia artística busca uma estética contrária à fotografia documental: quer ser antirrealista, ou até mesmo “antifotográfica”, quer se diferenciar da prática documentária atrelada ao real.

Para os artistas que trabalham com a fotografia, ela deixa de ser uma ferramenta para se tornar a matéria-prima deles, a chamada “fotografia-matéria”. (Rouillé, 1998: 307). Há os que apenas usam a fotografia ou vídeo como registro: Josephy Beuyes conversou com uma lebre morta sobre o que é arte contemporânea e teve toda sua *performance* filmada; ou, artistas adeptos da *Land Art*, como Walter de Maria que criou num campo aberto de uma planície mexicana, uma cabine onde os espectadores visualizavam verdadeiros shows de raios provocados pelas pequenas “antenas” (400 bastões de aço de 6 metros de altura) espalhadas pelo artista. A fotografia pode mostrar o resultado plástico e estético da sua prática para outras pessoas além dos espectadores *in loco* que estavam na cabine. Sem a fotografia, esses artistas seriam conhecidos por um público restrito.

Há também os artistas que se apropriam de imagens: Andy Warhol ou Christian Boltanski usaram em suas obras artísticas, ícones ou fotografias da própria família, e assim, ignoraram o conceito de autoria tão caro ao modernismo. No caso de Andy

Warhol, a fotografia é a matriz de sua obra: ela é multiplicada – o que contraria o ideário norte-americano da arte como “novidade” – e “serigrafada” com cores fortes e extravagantes trazendo à tona seu caráter simbólico muito mais do que indicial. O processo de repetição das fotografias de Che, Marlyn ou Mao é levado ao extremo por Warhol, pois nega a noção tradicional de arte como expressão de autoria e se utiliza de técnicas publicitárias tão familiares na cultura de massa.²



Figura 1: Serigrafias de Andy Warhol com imagens de Marlyn Monroe.

Podemos destacar também do *pop* americano, o artista Robert Rauschenberg que parte das referências das vanguardas históricas (Hanna Höch e as fotomontagens dadaístas) e usa a fotografia oriunda dos meios de comunicação para a feitura de suas *combine paintings*. As colagens tridimensionais com objetos e imagens fotográficas apropriadas, aparentemente descontextualizadas, ao se juntarem, produzem um trabalho pictórico com sentido e característica da pós-modernidade.



Figura 2: Obra tridimensional (MoMA) do artista Robert Rauschenberg.

Tudo leva a crer, que Fernandes (2006) aproxima seu pensamento ao de Fabbrini (2016) e de Rouillé (1998) quando discorre sobre o conceito de “fotografia expandida”.

2 Ver artigo sobre fotografia e arte *pop* de Anna Teresa Fabris: “..., a arte *pop* não poderia dispensar uma relação profunda com a imagem fotográfica, pois ela que molda, em grande parte, a atual concepção de realidade. Uma realidade peculiar, retiniana, estereotipada, opaca, imediata, reproduzível como a imagem fotográfica lhe serve de espelho e de suporte...” (FABRIS, 1998: 299)

Os fotógrafos que hoje partem da fotografia expandida são aqueles que subvertem os modelos e as referências. São os que não se comportam como “funcionários” que obedecem ao programa da máquina fotográfica, na acepção de Flusser (2011); são os fotógrafos que conhecem e dominam a “bula do fabricante”, os manuais das máquinas, dos softwares, dos filmes, e, os subvertem, ousam no seu processo criador. Rebelam-se contra os limites do aparelho e conseguem intervir nas suas funções criando algo muito diferente do previsível da fotografia “bem feita” e prevista, muito próxima ao real.

O projeto estético contemporâneo – e aqui se inclui a fotografia expandida – é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável. A fotografia contemporânea é hoje um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada. Cada vez mais o que temos é a apresentação de uma ideia de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens a que somos expostos diariamente (Fernandes, 2006: 16).

Dubois (2010) ao abordar a problemática que envolve a pergunta “A fotografia é uma arte?”, nos coloca o desafio de pensar por um outro viés: não seria antes a arte contemporânea que se tornou fotográfica? Para o autor, pensar a fotografia como arte contemporânea já é algo ultrapassado e, então, ele aponta para uma nova abordagem sobre como a arte contemporânea foi marcada pela fotografia:

...em que se passa dessa ideia banal e tão frequentemente repetida segundo a qual a foto veio libertar a pintura de seus vínculos da representação ‘icônica’, a essa outra ideia, mais paradoxal e nova, segundo a qual a arte virá a partir de então, extrair das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais. (Dubois, 2010: 258).

Por meio da análise das obras das vanguardas modernas, começando por artistas como Marcel Duchamp, passando pelos pioneiros da “abstração” El Lissitzky e Kasimir Malévitch com suas fotografias aéreas, e finalizando pelas fotomontagens dos dadaístas e surrealistas e nas *Rayografias* de Man Ray, Dubois (2010) demonstra sua hipótese: ao contrário do movimento pictorialista (1890-1914) que tinha como desejo que a “fotografia se tornasse uma pintura”, as vanguardas modernas durante o século XX se utilizaram de certas lógicas inerentes à fotografia para construção de sua arte. Ao evocar menos os fotógrafos que “fazem arte” e mais os artistas que “trabalham fotograficamente”, Dubois indica como as vanguardas modernas determinaram tendências para a arte contemporânea, a partir dos anos 50 do século passado. A *Art Pop*, o hiper-realismo, expressionismo abstrato nos EUA, os Novos Realistas, na França, a “fotoinstalação” e a escultura fotográfica, a arte ambiental, a arte corporal e a arte de evento, enfim, as tendências da arte contemporânea “se tornam fotográficas”:

De tal modo que, afinal de contas, por um lado, não é mais de forma alguma a dimensão mimética da fotografia que a aproxima da arte contemporânea (esse era o caminho típico no século XIX), mas ao contrário, a própria crítica dessa dimensão pretensamente realista e, por outro lado, as características de uma ordem completamente diferente, mais epistêmica, que levam a fotografia a se aproximar de certas formas de arte não representativas que se inspiram com força em sua lógica

interna específica. *A foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo.*” (Dubois, 2010: 291).

Podemos dizer que os artistas hiper-realistas também se utilizaram de forma direta da fotografia fazendo o movimento contrário que os pictorialistas faziam quando tentavam intervir com determinadas técnicas nas cópias fotográficas para aproximá-las às pinturas ou gravuras. Podemos dizer que “el pintor hiperrealista ejercia em primer lugar, una mirada de fotografo – mirando o mundo a partir de una fotografia –, para después ‘elegir’ e traducir en términos pictóricos la imagen original” (Sougez, 2007:544). O artista partia de um original fotográfico, às vezes de projeção de slides, para pintar o mais próximo possível do “real”. Como disse Dubois (2010:274), “*aqui a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto.*”



Figura 3: Autorretrato, 1991, de Chuck Close. Óleo sobre tela, MoMA, NY.

Tudo indica, que a compreensão sobre o processo histórico da passagem da era moderna para o chamado pós-modernismo poderá nos ajudar a elucidar como a “arte contemporânea inteira se torna fotográfica”, segundo Dubois (2010), ou como artistas buscam a “imagem-enigma” de que nos escreve Fabbrini (2016), ou entender os conceitos de “fotografia expandida” que discorre Fernandes (2006), ou como destacar os fotógrafos que “burlam as bulas dos fabricantes”, segundo Flusser (2011), ou como se dá a “fotografia-matéria”, conceito elaborado por Rouillé (1998).

A passagem do modernismo para o pós-modernismo

Andreas Huyssen escreveu no ano de 1984, em *Pós-modernismo e política*, sobre dois momentos em que a exaustão do movimento modernista começou a dar mostras, na década de 60/70, e depois, na década de 80.

Para o autor, a revolta dos anos 60, na verdade, não foi uma manifestação contra o modernismo, mas sim, contra a versão que o modernismo tinha adquirido nos anos 50, bem liberal e conservadora. O modernismo dos anos 50 não era mais visto como uma cultura de oposição, como foi a arte de Picasso e Braque, que colocou em xeque os preceitos iluministas com questionamento da simetria e ordenamento racional entre

espaço e tempo. Os artistas dos anos 60 pregavam rupturas, descontinuidade, novas fronteiras, tinham um forte sentimento de futuro numa época em que a luta pelos direitos civis, apoio ao movimento pacifista e recém triunfo da Revolução Cubana, estavam em alta. “Assim, o ressurgimento de Marcel Duchamp como padrinho do pós-modernismo nos anos 60 não é um acidente histórico”. (Huyssen, 1992:36).

Peter Bürger, em seu livro *Teoria da Vanguarda*, analisa a arte durante o modernismo e nos mostra como as ações das vanguardas dos anos 20 puderam influenciar a vanguarda norte-americana dos anos 60. A vanguarda dos anos 20 atacou a “grande arte” baseada na tradição esteticista do final do século XIX, o realismo e a separação que se fazia entre arte e vida. Quando Duchamp assinou um urinol ou uma garrafeira, que são produtos em série do mercado, ele desprezou e ironizou a pretensão de criação individual do artista. Segundo Bürger(1993), “Os *ready mades* de Duchamp não são obras de arte, mas manifestações.”



Figura 4: “A Fonte” foi o título dado ao urinol assinado e datado por Duchamp como “R.Mutt, 1917” e imortalizado pela fotografia feita por Alfred Stieglitz em seu estúdio.

A vanguarda norte-americana dos anos 60 bebeu nessa fonte, se inspirou nas vanguardas históricas para combater o modernismo que se tornara a “arte institucional” durante a política cultural do governo Kennedy, eleito em 1961. “Sob forma de *happenings*, do *pop* vernáculo, da arte psicodélica, do *acid rock*, do teatro alternativo e de rua, o pós-modernismo dos anos 60 procurava, a seu modo, recapturar o *ethos* de antagonismo que havia nutrido a arte moderna em seus estágios iniciais, mas que esta parecia não mais conseguir manter.” (Huyssen, 1992:39). O *pop art*, por exemplo, foi uma reação à “academização” do modernismo.

Já nas décadas de 70 e 80, Huyssen(1992) coloca que a retórica do vanguardismo extinguiu-se, os artistas dos anos 60 já teriam cumprido bem a briga contra as pressões normativas que o alto modernismo impunha. Durante os anos 70, se espalharam diversas práticas artísticas que ao investirem contra o modernismo, escolhiam temas aleatórios das culturas pré-modernas, uma certa apropriação das ruínas do neoclassicismo, a reconstituição da arte clássica. A antiga divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas não mais parece tão influente nos artistas pós-modernos. A volta ao passado, ao belo e decorativo, ao clichê, algumas marcas dos artistas da década de 70, são percebidas nas capas de discos, vitrines, acessórios, etc. (Huyssen,1992:44)

Tal como Huyssen (1992), Jameson (2006) acredita que uma das práticas mais utilizadas no pós-moderno foi o “pastiche” – a prática de imitação de estilos anteriores

e estilísticos. No modernismo, o estilo pessoal e singular e a prática artística de cada um em particular, era “tão inconfundível quanto a nossa impressão digital” (JAMESON, 2006:23) e isso colocava a importância da autoria na ordem do dia. O pós-moderno tem a capacidade de armazenar não só formas modernas e vanguardistas como também há nele uma memória que armazena ícones da arte pré-modernista, e tudo misturado parece não mais estabelecer ruptura alguma entre “alto modernismo” e “cultura de massas”.

Huysen acredita que nas décadas de 70 e 80 a arte contemporânea foi liberada dos manifestos, dos grupos, dos movimentos. Não vigorou mais a ideia dominante de que a “arte muda o mundo”, o que levaria alguns a identificar o pós-modernismo como conservador. O autor lembra que os fenômenos típicos da pós-modernidade dos anos 80 para os 90 são: as contribuições vindas do movimento feminista, os artistas preocupados com meio ambiente e ecologia, e também, a aproximação dos artistas com culturas não-europeias e não-ocidentais.

Exemplo da influência do feminismo é a artista Barbara Kruger que trabalha gênero em suas colagens. Ela mistura fotografias apropriadas com curtos enunciados. Produz *outdoors* e cartazes em pontos de ônibus com fotografias e frases que levam os homens a se colocarem no lugar das mulheres, chama atenção para a luta feminina. Há uma provocação para o fruidor: “..., Kruger propõe enunciados linguísticos que levam à problematização do sujeito da enunciação e da função imperativa da linguagem, recorrente na publicidade.” (Fabbrini, 2002:147). Tudo leva a crer, que a artista se inspira no construtivismo russo e no designer da Revista Life para criar uma diagramação dos enunciados em cima das imagens.

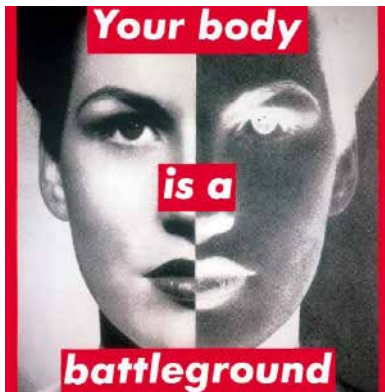


Figura 5: Com “Your body is a battleground”, Barbara Kruger coloca na ordem a legalização do aborto.

Segundo Huysen (1992:74) a arte contemporânea se pauta por “tensões” e não simplesmente pela superação de um estilo ou de um movimento. As atividades artísticas pós-modernas não se encaixam em categorias, se disseminam, não se adequam aos padrões da academia, dos museus e das galerias. Como indica Katia Canton, em seu livro *Novíssima Arte Brasileira*, de 2001, esse campo de tensões marcou os anos 90 com importantes mudanças no panorama internacional, as quais, impactaram os processos criativos das novas gerações de artistas. A queda do muro de Berlim, o descenso do bloco comunista antes polarizado pela URSS, favoreceram políticas neoliberais e uma onda neoconservadora revalorizou a família. A disseminação da AIDS, do Ebola e de muitos vírus, mostrou que a ciência não pode regulamentar tudo, e, ao mesmo

tempo que clonagens de DNA se difundiram. A importância da moda e da aparência física fomentaram o mercado de vitaminas, cirurgias plásticas e implantes.³ O fim de milênio culminou com aumento da globalização e dos monopólios de poder em muitos setores. A era do capitalismo tardio, descrita em 1982 por Jameson(1985) como “sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade dos mídia e assim por diante”, trouxe a superabundância de imagens e todo tipo de estímulos que invadiu lares através da internet e da televisão fragmentando o tempo e transformando-o num presente perpétuo. Para Jameson(1985), esse é um dos traços da pós-modernidade, o qual ele compara à “experiência esquizofrênica” que é descontínua, desconectada, não consegue enfileirar-se numa sequência temporal coerente. Somado a isso, a perda de possibilidade de mapeamento cognitivo (turbilhão de imagens) acarreta para a arte contemporânea uma ciranda de signos desconectados e sem base na história. O conceito de “poluição dromosférica”, de Virilio(1993), aponta com clareza como a virtualidade proporciona a perfuração do espaço pelo tempo:

Ao lado dos fenômenos das poluições atmosférica, hidrosférica e de outros tipos, existe um fenômeno despercebido de poluição da extensão que proponho designar como ‘poluição dromosférica’, que vem de *dromos*, corrida.

De fato, a contaminação atinge não somente os elementos, as substâncias naturais, o ar, a água, a fauna ou a flora, mas ainda o espaço-tempo do nosso planeta. Reduzido progressivamente *a nada* pelos diversos meios de transportes e comunicação instantâneos, o meio geofísico sofre uma inquietante desqualificação de sua profundidade de campo, que degrada as relações entre o homem e seu meio ambiente. (Virilio, 1993:106).

A instabilidade da transição do século e do milênio não isentou o mundo da arte. Os artistas contemporâneos voltaram-se para a busca de sentido em torno das questões da vida, até mesmo, de coisas pequenas e banais do cotidiano. A atitude modernista que buscava na arte uma reposta pura, abstrata, sintética, foi deixada de lado. O mito modernista da originalidade da criação caiu por terra. A produção contemporânea não é de negação como a da vanguarda modernista e da neovanguarda dos anos 60. Segundo Canton(2001), o artista contemporâneo se volta para os sentidos alicerçados na ecologia, na cultura, na afetividade, na fantasia, nas micropolíticas. “As relações de dualidade entre corpo e espírito, a memória e registros pessoais são o grande e inquietante tema de uma nova geração.” (Canton, 2001:30). O assunto é contado através de “narrativas enviesadas”, estórias com sobreposições e fragmentações de todo o tipo, repetições, enfim, uma obra com sentido aberto, que tem relação com o público ou espectador.

Elementos herdados do modernismo – a abstração, a valorização dos aspectos formais da obra de arte, a não linearidade das estruturas de pensamento, a valorização dos mecanismos de pensamento que compõem os processos de concepção de uma obra – foram incorporados pela arte contemporânea, que, por sua vez, a eles acrescenta uma relação de sentido, significado ou mensagem, criando, nos processos aglutinadores da obra contemporânea, uma narrativa fragmentada, indireta, que desconstrói as possibilidades de uma leitura única e linear. (Canton, 2009: 36)

3 “De um lado, os indivíduos, mais do que nunca, cuidam do corpo, são fanáticos por higiene e saúde, obedecem às determinações médicas e sanitárias.” (Lipovetsky, 2004:55).

Artistas que usaram a fotografia para suas narrativas

Refletimos sobre alguns exemplos de artistas que se utilizaram da fotografia para a delimitação de suas práticas artísticas e seus processos criativos. Poderíamos mostrar muitos outros, como exemplos de artistas conceituais: Joseph Kossuth questionou as possibilidades tautológicas do discurso artístico, com suas três cadeiras mostradas como objeto material, enunciado normativo e reprodução fotográfica. Um discurso que reverbera nele mesmo.



Figura 6: “Chair”, 1965, de Joseph Kossuth, Kunstmuseum, Lucerna.

Ou, por exemplo, Gina Pane quando em suas performances executou feridas no seu próprio corpo e tem tudo minuciosamente fotografado. O mesmo podemos dizer da obra de 1970 de Dennis Oppenheim: o artista se expôs ao sol pousando um livro aberto em seu dorso nu durante várias horas. O antes e depois foi fotografado e o próprio ato do artista mostrou seu corpo como uma película fotográfica sensível à luz.



Figura 8: Dennis Oppenheim ao sol.

O surgimento da cor na fotografia

A partir dos anos 70 e 80, alguns fotógrafos se distanciaram da fotografia moderna, marcada fortemente pelo uso do preto e branco, geometrização, experimentalismos e abstração, como também das abordagens documentais e humanistas. A fotografia desponta enquanto arte contemporânea no século XXI com inúmeros processos criativos. Alguns fotógrafos e artistas atuais buscaram referências no experimentalismo das vanguardas europeias dos anos 20 e também na chamada “fotografia do cotidiano” retomada pelos fotógrafos norte-americanos nos anos 70. Cotton (2013) lembra que o uso da fotografia em cores, no lugar das fotos em preto e branco, se firmou na década de 90. Ela destaca Willian Eggleston que adotou a paleta de cores das fotos comuns através do uso dos slides e consagrou-se com sua primeira exposição individual no MoMA. Outro fotógrafo americano, Stephen Shore, a partir da década de 70, começou fotografar estilos e funções cotidianas com uma câmera *Instamatic* de 35 mm, impressas sob formato de

cartões postais e publicou seu livro *American Surfaces* (Superfícies Americanas). Eggleston e Shore abriram as portas para a criação de uma fotografia mais livre e sobretudo, contribuíram para que o uso da cor na fotografia pudesse ser um padrão. Nessa época, surgiu o *cibachrome*, um papel fotográfico à base de poliéster que permitia a ampliação, a partir de positivos (*slides*), ao invés de negativos, e, proporcionava cores mais saturadas. Tudo em oposição ao p&b formal da era modernista.



Figura 9: “Memphis”, 1971, fotografia do livro Guia de William Eggleston, 1976.

Novas práticas – Três focos de influência

Tudo indica, que a partir dos anos 70 e 80, surgiram três focos de influência de novas práticas com fotógrafos de grandes cidades como Nova Iorque, Vancouver e Düsseldorf. A maioria desses fotógrafos, nascidos na década de 40 para a década de 50, trouxeram um amplo repertório de estéticas ecléticas baseadas na cultura de massa, apropriação de imagem, paródia, realidade como simulacro. Através de suas fotografias, fizeram reflexões e críticas aos modelos sociais e culturais da era moderna e questionaram a autoria, a autonomia e a originalidade. Houve um certo abandono do “momento decisivo” bressoniano, tido como “verdade absoluta”, e um certo desdém pelo momento do cerne do ato fotográfico. Alguns fotógrafos abandonaram as preocupações com as qualidades específicas da fotografia e partiram para ocupar um lugar no sistema de artes e se colocar no campo artístico. A qualidade técnica tão fundamental na era moderna, abriu espaço aos registros mais banais da vida cotidiana e encenações desses momentos foram criadas.

Podemos assinalar na Alemanha, a geração vinda da Academia de Belas Artes de Düsseldorf, com Candida Höfer (1944), Thomas Struth (1954), Andreas Gursky (1955), Thomas Demand (1964) e Thomas Ruff (1958); em torno de Vancouver, Jeff Wall (1946) e Ian Wallace (1943); e, em Nova Iorque, citamos Richard Prince (1949), Cindy Sherman (1954), Sherrie Levine (1947), Barbara Kruger (1945), Robert Mapplethorpe (1946-1989) e Nan Goldin (1953).

Os alunos da Escola de Düsseldorf foram influenciados pelos professores Bernd e Hilla Becher que desenvolveram a construção de séries e tipologias com “esculturas anônimas” de caixas d’água, fachadas de casas tradicionais, gasômetros. Eles tinham em mente a ideia de globalização, e assim, faziam séries com imagens lado a lado dando a ideia de que a vida se revela na normalidade e em muitos lugares do planeta. Não há um olhar excepcional, um “momento decisivo”, pois todas as fotografias eram tiradas de maneira parecidas, com muitos detalhes, porém pouca expressividade. Munidos de câmeras de grande formato, o casal Becher usava sempre a mesma luz neutra (dias nublados), certa frontalidade com distância padrão mostrando como a “janela neutra” poderia recortar a arquitetura a ser mostrada.

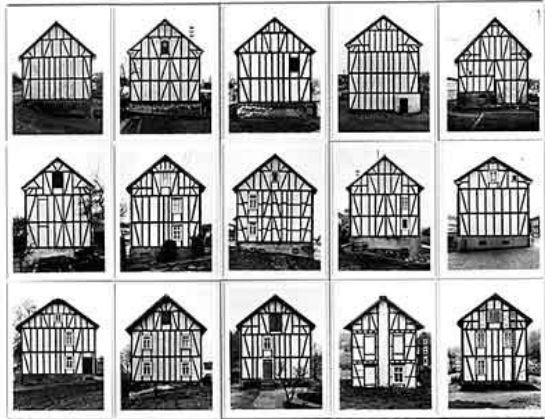


Figura 10: “Tipologia de casas”, 1959-1974, de Bernd & Hilla Becher, Ludwig Museum, Colonia.

Pode-se dizer que a perspectiva estética do casal Becher se relaciona também com as propostas das vanguardas históricas dos anos 20 e tenha se espelhado na corrente da “Nova Objetividade”. O fotógrafo August Sander (1876-1964) realizou sua série “Gente do século XX”, com mais de 5 mil registros das mais diversas pessoas e profissões que refletiam os extratos sociais da Alemanha na época; Albert-Renger-Patzsch (1897-1966) fotografou em cadeia produtos industriais, assim como Karl Blossfeldt (1865-1932) fotografou muitas séries de plantas e vegetais que serviam de modelos para o *designer* de confecção de móveis e portões em metal. (Sougez, 2007: 215). Tudo indica, que o casal Becher serviu de “ligação” entre as estéticas vanguardistas dos anos 20 e a fotografia contemporânea alemã que trataremos em seguida.

Em meados dos ano 2000, o crítico de arte Michael Fried começa a se interessar e escrever sobre fotografia pois percebeu que desde os anos 80 ela era “algo para ser visto na parede” e que estava ocupando espaço dentro da arte contemporânea. Para ele, a qualidade da fotografia contemporânea reside justamente em sua capacidade de negar a literalidade. Alguns dos fotógrafos acima destacados, interessaram ao crítico, pois a obra deles continha o conceito de “absorção” ou “antiteatralidade” da arte, ou seja, os personagens são representados como se eles estivessem completamente “absorvidos/absortos” pelo que estivessem fazendo, como se nada mais houvesse a sua volta, voltados para dentro da fotografia, para dentro da moldura. O espectador não é convidado a participar da fotografia, como se houvesse um limite entre ele e a ficção da fotografia. Para o autor, a absorção é a ficção suprema, exclui o espectador da cena, ao contrário do teatro onde há uma relação direta entre o ator e o público.

Michael Fried em seu livro *Why photography matters as art as never before*, percebe que muitos desses artistas como Jeff Wall, Thomas Ruff e Andreas Gursky se utilizam de ampliações fotográficas em tamanhos grandes, de um a três metros, quando colocadas para contemplação nas paredes das galerias e museus. O autor aborda o conceito de *photo-tableaux* (forma-quadro), de Jean-François Chevrier, onde as fotografias captadas com câmeras de grande formato, quando ampliadas, impõe ao espectador uma presença que impacta, devido à enorme gama de detalhes visíveis. O autor faz o paralelo com a experiência que o espectador tem ao observar uma pintura ou uma escultura de perto.

No capítulo nove de seu livro, Fried (2010) discorre sobre quais são as técnicas e subterfúgios que alguns fotógrafos utilizam para manter o espectador afastado da

crítica e da reflexão, e portanto, fora da participação da fotografia, ou seja fortalece sua tese de que a fotografia contemporânea, assim como a pintura e a escultura moderna, negam a literalidade e a teatralidade. Os quatro fotógrafos analisados por Fried (2010) são Thomas Demand (com o estranhamento de suas fotografias), Candida Höfer (com as perfeições e rigor compositivo quando retrata ambientes), Thomas Struth (com suas paisagens silenciosas) e Hiroshi Sugimoto (com a falta de rastros ou de vestígios em seus *Seascapes*). Os quatro trabalham com a exclusão quase absoluta da presença humana nos trabalhos analisados. Tomamos aqui como exemplo, Thomas Demand, fotógrafo dez anos mais novo do que os outros três.

O processo criativo e o procedimento utilizado por Demand, segundo Fried(2010), consiste em selecionar uma imagem da mídia, por exemplo, alguma cena de um crime. Depois ele faz uma maquete tridimensional em papel e em tamanho real da cena em que se inspirou e, então, a fotografa com uma câmera de grande formato. Assim, obtém por intermédio de câmeras mais potentes, ampliações em tamanhos maiores e aumenta a ilusão da realidade com maior verossimilhança. Num primeiro momento, o espectador vê uma imagem fria e abstrata, mas num segundo olhar, percebe que algo está “fora do lugar” e começa a ver pistas de que a imagem é uma simples reconstrução. O artista parte da escultura, se, considerarmos as construções de suas maquetes como tal, e elas são isentas de qualquer vestígio de tempo, o que contraria o “momento decisivo bressoniano” e “dishistoriza” a fotografia, a tira do contexto do espaço/tempo.



Figura 11: Bathroom(Beaus Rivage), de 1997, por Thomas Demand.

A fotografia acima, *Bathroom*, bastante conhecida, foi criada a partir da construção de uma maquete que reproduzia a fotografia de jornal de uma banheira de um hotel em Genebra onde um famoso político alemão foi encontrado morto em situação obscura e inexplicável em 1987. A fotografia parece fria e abstrata numa primeira observação, mas aos poucos quem para e analisa melhor, começa a encontrar diversos sinais e percebe que a imagem é uma ficção. Os títulos de suas fotografias também são mínimos e não dão muitas pistas sobre o conteúdo da imagem.

However, the models themselves differ from their originals, real-world (that is, pre-midiatized) sources in that, by virtue of having been reconstructed in paper, and also because the terms of that reconstruction are, in crucial respects, radically incomplete, they have been divested of every hint of indexicality pertaining to those sources and their contexts – every mark of use, every trace of human presence and action, which also means of the least suggestion of pastness, of historicalness, of that “that-has-been” in which Barthes saw the *noeme* of photography.(Fried, 2010: 268)

Para refletir sobre o “pólo Vancouver”, Hans Belting, em seu livro *Antropologia da Imagem*, discute acerca da encenação do olhar ao falar do trabalho de Jeff Wall. A seu ver, “o fotógrafo parece exigir o direito de só ele ser sujeito” – ele aborda a problemática do autor ter o direito de dispor livremente da imagem “tornando-se observador soberano do mundo”. No entanto, o fotógrafo depende do seu motivo (tema, objeto, pessoa ou paisagem) e do ato técnico de fotografar (do *clac* feito por meio de uma câmera). Esse conflito, segundo o autor, foi resolvido quando a fotografia deixou de ter seu lugar atrelado à realidade da *mass media* e questionou a si própria como meio e iniciou uma nova trajetória na contemporaneidade, concordando com Fried(2010) em relação à negação da literalidade. Belting(2014) discorre sobre a fotografia célebre de Jeff Wall, *The Storyteller* (O contador de histórias) que ele expôs pela primeira vez em 1986 num *backlight* (caixa de luz). A imagem mostra índios americanos da Colômbia Britânica sentados embaixo da sombra de uma autoestrada hipermoderna de Vancouver contando, entre si, histórias de seu passado. Como no cinema, Jeff Wall, encena uma narrativa com os atores em seus lugares, dando vida a uma imagem muito “real”. O trabalho encenado e que se parece com um instantâneo, esvazia também o “momento decisivo bressonianiano”. Sua produção imaginativa proporciona novas ponderações acerca da ficção que abraça uma intencionalidade clara e manifesta. Jeff Wall é como um diretor de cinema que coordena as poses dos atores no cenário: “Através da máscara constituída pela neutralidade do meio tecnológico, a ficção é dotada de uma verdade sublime que os olhos do espectador presumem como competência do meio. O gesto fotográfico torna-se, assim, autônomo.(Belting, 2014: 291)



Figura 12: Fotografia *The Storyteller* (O contador de histórias), de Jeff Wall, feita em Vancouver, 1986. Silver dye bleach transparency in light box, Image: 229 x 437 cm, The Met – Metropolitan Museum of Art, NY.

Outra imagem de Jeff Wall, que pode ilustrar muito bem seu processo criativo, é sua famosa fotografia de 1992, *Dead Troops Talk* – “Conversa de soldados mortos (Visão após uma emboscada contra uma patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, no Afeganistão, no inverno de 1986)” –, onde o fotógrafo, que nunca foi ao Afeganistão, encenou e construiu todo o cenário em seu estúdio, dirigindo cinematograficamente os atores em suas posições. Fontcuberta (2010) nos disse que o melhor fotógrafo é aquele que mente bem, alusão ao fato de que toda fotografia traz consigo a criação e a manipulação como essência e característica.

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. [...] a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. (Fontcuberta, 2010: 57)

Por fim, no “pólo Nova Iorque”, podemos destacar os fotógrafos Richard Prince (1949), Cindy Sherman (1954), e Nan Goldin. Cindy Sherman combina elementos incongruentes e cria uma imagem caótica tirando a segurança natural do espectador, suas fotos produzem inquietação. Ela brinca com os estereótipos e com os arquétipos, como por exemplo, quando faz alusão às pinturas de Caravaggio. Ela é ao mesmo tempo fotógrafa, modelo, produtora, maquiadora e cabelereira. Ela cria seus personagens usando próteses (de nariz, de seios, etc.) e roupas de época, ela coloca em xeque o realismo, ela encara a encenação e a identidade construída, por isso, não podemos dizer que suas fotografias são autorretratos.



Figura 13: À esquerda, uma referência ao quadro “Pequeno baco doente”, do pintor barroco Caravaggio, datado entre 1593 e 1594, exposto na Gallerie Borghese, em Roma e à direita, Cindy cria um transexual, inquietação na discussão do “feminino”.

Nan Goldin inovou com narrativas que tratavam da vida íntima. Instantâneos e forma de slides da vida íntima e doméstica, eram projetados a noite em boates de Nova Iorque, acompanhados com trilha sonora. Ela rompeu com a fronteira entre o público e o privado. Mostrou a vida dos amigos que viviam em comunidade externando suas relações de afetividade envolvendo sexualidade e dependência de drogas. Foi inovadora, pois, na época, não era comum que a imagem tratasse da vida particular das pessoas, o que hoje é vulgar com a “cultura do *selfie*”.



Figura 14: À esquerda, “Nan um mês após o espancamento”, em 1984, quando levou uma surra de seu namorado e à direita, “Gilles e Gostcho se abraçando em Paris”, em 1992, casal homossexual que enfrentou o drama da AIDS.

Richard Prince se apropria das propagandas do cigarro Marlboro, fotografa os anúncios recortados de revistas e por meio de estratégias técnicas (desfoque, saturação de cores, etc.) realiza uma interpretação crítica ao desconstruir o modo de vida do “homem branco americano”, o mito do vaqueiro, o *cowboy* desbravador, destemido e

viril. Prince destruiu a aparente naturalidade das imagens, revelando-as como ficções alucinantes dos desejos da sociedade em pleno governo Regan. Ele ganhou todos os processos jurídicos que a empresa dos cigarros Marlboro moveu contra ele. Foi um momento em que a justiça teve que se pronunciar sobre a questão.

Prince manipula la apariencia hiperrealistas de estos anuncios hasta el punto de *desrelajarlos* en el sentido de la apariencia, pero *realizarlos* en el sentido del deseo. (Foster, 2001:150)



Figura 15: “Untitled Cowboy”, 1989, chromogenic print, 127 x 177.8cm, fotografia de Richard Prince que está no The Met – Metropolitan Museum of Art, NY.

Considerações finais

Através de alguns exemplos, percebemos como a fotografia transita na contemporaneidade. Entender as novas práticas e possibilidades oferecidas por ela hoje, é condição *sine qua non* para compreensão, de que, a fotografia, cada vez menos habita no terreno da realidade e cada vez mais, não pode ser atrelada à “verdade documental da fotografia”, ou à literalidade. Menos ainda no mundo da arte. O fotógrafo contemporâneo é um teórico, parte de um conceito, para a criação de sua “imagem-enigma”, de que nos fala Fabbrini (2016) ou da “fotografia expandida”, de que discorre Fernandes (2006).

Podemos arriscar e apostar em algumas práticas que tangenciam o que chamaríamos de fotografia contemporânea? Tudo leva a crer que sim. Estéticas que se opõem ao tipo de fotografia da era moderna, abstratas e humanistas e outras, ao contrário, que abarcam, utilizam e ressignificam as práticas modernas. A apropriação de imagens, como trabalhou Andy Warhol e Richard Prince derrotaram de vez a ideia de autoria e originalidade tão cara ao modernismo. Barbara Kruger além de se apropriar de imagens, envereda por temas espinhosos como a violência, o feminismo e consumismo com uma estética própria baseada em curtos enunciados. O trabalho de Jeff Wall se estabelece no limite entre realidade e ficção, construindo “narrativas enviesadas” com sobreposições e fragmentações, como aponta Canton (2009). Como um diretor de cinema, ele monta a cena e faz com que ela se aproxime ao máximo do real se utilizando de máquinas fotográficas de grande formato que possibilitam enormes caixas de luz que impactam devido a gama de detalhes e destroem um leitura linear. Fotógrafos atrelados à Escola de Düsseldorf, como Thomas Demand, Candida Höfer ou Thomas Struth praticamente excluem a presença humana em suas fotografias e se valem de estratégias como estranhamento ou falta de rastros,

alguns se valendo de narrativas enviesadas, sem começo, meio e fim. São imagens que também causam grande impacto, tem grande presença, porém com pouca expressão, as chamadas fotos inexpressivas. Elas também contrariam a fotografia moderna, o momento decisivo, o “momento certo do *clic* fotográfico”. Narrativas da vida íntima e criação de personagens a partir de arquétipos e estereótipos foram também estratégias que as fotógrafas norte-americanas, Nan e Cindy, valeram-se para a construção do “projeto estético contemporâneo”, que segundo a concepção de Fernandes (2006) é “a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável”.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Belting, H. 2014. *Antropologia da imagem – Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM
- Bucci, E. 2007. “Ubiquidade e instantaneidade no teleespaço público: algum pensamento sobre a televisão”. En *Revista Caligrama*, São Paulo, v.2, n.3. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64692> Acesso em: 13.mai.2017.
- Bürger, P. 1993. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Canton, K. 1993. *Novíssima Arte Brasileira. Um guia de tendências*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- , 2009. *Temas da arte contemporânea*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Cotton, C. 2013. *A fotografia como arte contemporânea*. 2ºed. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Dubois, P. 2010. *O ato fotográfico* 13º ed. Campinas: Papirus Editora.
- Fabbrini, R. N. 2002. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP,
- , “Imagem e enigma” in *Revista Viso – Cadernos de estética aplicada*. nº 19, jul-dez/2016. Acesso em 22.mai.2017 Disponível em: http://www.revistavisos.com.br/pdf/Viso_19_RicardoFabbrini.pdf
- Fabris, A. 1998. “A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, dez. 1998, pp. 290-299. Acesso em: 22.mai.2017 Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=9731>
- , A. 2005. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”(1989-90) in Valente, Agnus (Org.) *HIBRIDA Revista Eletrônica*. São Paulo, Brasil, agosto/2005. Acesso em: 12.mai.2017 Disponível em : http://www.agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris_texto_01.htm
- Fernandes Junior, R. “Processos de Criação na Fotografia” in *Revista FACOM*, nº 16, agosto/2006 Acesso em: 12.mai.2017 Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf
- Foster, H. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Flusser, V. 2011. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume.
- Fontcuberta, J. 2010. *O beijo de Judas. Fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo

Gili.

- Fried, M. 2010. *Why photography matters as art as never before*. 3º ed. New Haven: Yale University Press.
- Huysen, A. 1992. "Mapeando o pós moderno", in: Holanda, H.B. (org) *Pós-modernismo e política*, 2ºed. Rio de Janeiro:Rocco.
- Jameson, F. 2006. *A virada cultural: reflexos sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lipovetsky, G. 2004. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo:Editora Barcarolla.
- Rouillé, A. 2009. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac.
- , A. 1998 "Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas" in *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, número 27, 1998, p.302-311.
- Sontag, S. 2004. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras.
- Sougez, M-L. (coord.); Felguera, M.S.G.; Gallardo, H.P.; Vega, C. 2007. *Historia general de la fotografia* Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. 1993. *O Espaço Crítico*. São Paulo: Editora34.

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter

Painting as a footprint: photography and painting in the work of Gerhard Richter

Víctor Murillo Ligorred*

Resumen

El presente artículo trae al frente la obra de Gerhard Richter en términos de huella o índice, conceptos por los cuales mejor se comprenden las maneras de pintar del artista alemán a partir de 1962. Para ello, se analiza cómo funciona el concepto de índice tanto en las fotopinturas de los años sesenta, como en la obra abstracta de los años ochenta y noventa. Se estudia cómo sus formas de hacer tienen que ver con un arte de máquina y no con el proceder tradicional de los pintores para crear cuadros. Después se centra el debate en la tecnicidad, la mecanicidad y el anti estilo característico de las fotopinturas y los cuadros abstractos entendidos en clave de huella, alejados de la pintura convencional y sin ningún tipo de artificio. Una lectura actual sobre lo icónico que explora los nuevos lenguajes de lo artístico desde la mecanicidad de la técnica en el deslizamiento que surge de lo fotográfico hacia lo pictórico.

Palabras clave: Índice, fotografía, pintura, Gerhard Richter, anti estilo

Abstract

The present text approaches the work of Gerhard Richter in terms of footprint or index, concept by which better understand the ways of painting of the German artist from 1962. For do this, we analyze how the concept of index works both in the photo-paintings of the 1960s and in the abstract work of the eighties and nineties. It is studied how their ways of doing have to do with a machine art and not with the traditional procedure of painters to create paintings. Afterwards, the debate focuses on the technicality, the mechanicity and the anti-style characteristic of the photo-paintings and the abstract paintings understood as a footprint, far from conventional painting and without any type of artifice. A current reading on the iconic that explores the new languages of the artistic from the mechanicity of the technique in the slide that arises from the photographic to the pictorial.

Key words: Index, photography, painting, Gerhard Richter, anti-style

1 Sobre la dimensión del concepto de índice en la obra de Gerhard Richter: de su origen en las fotopinturas, a su desarrollo pleno en la abstracción

Gerhard Richter, pintor alemán de la segunda mitad del siglo XX, comienza a realizar en los años sesenta un tipo de obra pictórica alejada de los cánones de la historia de la pintura. Con gran afición por la fotografía, Richter comienza a desarrollar un discurso sobre lo fotográfico, en relación con una suplantación de lo pictórico. Partiendo de este planteamiento, donde la pintura es entendida a través de

* Universidad de Zaragoza, España. vml@unizar.es
Artículo recibido: 05 de marzo de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

la fotografía, el objetivo principal de la investigación se encuentra en la explicación y argumentación de cómo el concepto de *index* es el término por el cual mejor se comprenden las maneras de pintar del artista. Sus formas de hacer pintura se alejan de una historia tradicional de las artes plásticas, combinando en una suerte de soldadura compleja la fotografía y la pintura en una misma obra. La obra de Gerhard Richter forma parte de los proyectos de hibridación de los años sesenta que, con la perspectiva del tiempo y analizados con las herramientas formales oportunas, arrojan nuevas y actuales lecturas sobre lo icónico. Para ello, nuestra teoría se desarrolla a través del análisis y la comparación de obras del periodo de los sesenta a los ochenta en las que se advierten sus formas de hacer, tanto en los cuadros de las fotopinturas, como en los del periodo de la obra abstracta posterior.

El concepto que utilizamos para comprender las formas de hacer en Gerhard Richter es el de término de *index* que, explorado por las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XX, tiene su origen en la teoría de la clasificación de los signos descrita en Peirce (Peirce 1987). Pero el interés que surge para este estudio se centra, exclusivamente, en cómo el *index* es aplicado a la fotografía, en tanto que rastro o huella de las trazas de un real. A partir de aquí, el interés en el *index* se sitúa en la relación de causalidad que existe entre la imagen y el referente con el que guarda memoria. Es entonces, a partir de esta premisa, donde Gerhard Richter traslada al cuadro una imagen de manera mecánica, en la relación de causalidad que tiene con la foto de la que parte. Para ello, el pintor traslada, punto por punto, la imagen foto a la imagen cuadro, sin añadir nada a este que no estuviese previamente en la fotografía o, en un segundo momento, el cual también interesa en este artículo, cuando la obra abstracta de los años ochenta se aleja del artificio de los pintores, trasladando la pintura a la superficie del cuadro de manera mecánica, no recordando a una pintura tradicional y explorando nuevos caminos en lo pictórico. El *index* aquí se presenta como el término fundamental que explica sus formas de hacer y, por tanto, se sitúa en el centro de la producción artística del pintor. A partir de lo señalado, Richter realiza una obra neutra, homogénea, alejada de la historia de la pintura, donde lo interesante para él no es mostrar la mano del pintor, sino la huella del aparato. Richter esconde la mano para mostrar una obra mecánica, donde la tecnicidad a través de la ausencia de empastes y la cualidad vibrante de los barridos, emergen como características principales de esas imágenes. En ello, la obra del periodo de las fotopinturas se caracteriza por reflejar la huella de la imagen a través de lo mecánico y lo técnico, frente a lo artesanal de cualquier pintura, además de jugar con lo real, a través de la representación fotográfica en términos *index*icos. Los difuminados e imágenes borrosas vinculan la imagen con la mecanicidad del proceso, a través de la cual, se elimina cualquier recuerdo plástico. Intenta deshacer demarcaciones, borrar límites y contornos, con el fin de igualar, clarificar el contenido y hacer una representación más creíble y autónoma. Lo importante es la relación que conecta el origen técnico del imaginario pictórico con la idea de la huella, es decir, de *index* en sus obras. El carácter *index*ical se trae al frente directamente con la anti composición y el anti estilo (Edwards 2007: 32). El distanciamiento ideológico reside en la falta de claridad en las obras presentadas por medio de las fotografías. Las concreciones se desvanecen con los borrados intencionados. La imagen entonces, no presenta la mano del pintor, sino la huella del rastro fotográfico con pintura.

Para centrar cómo el *index* revierte en la obra de Richter y cómo es entendido aquí, desde un primer momento se establecen dos líneas diferenciadas que explican

la conexión entre la pintura de Richter y la cualidad puramente fotográfica del término. Tanto en la obra figurativa, como en la abstracta, el índice es el término que explica sus formas de proceder y el que conecta unas partes con otras, en un discurso aparentemente deslavazado en términos pictóricos.

Primera línea. Richter muestra una mecanicidad de la pintura que, lejos de encontrarse en los cauces de la historia de ésta, señala directamente hacia un anti estilo propio de la fotografía y lo fotográfico. Es decir, Richter no crea pintura en el sentido de la historia de la pintura, sino que consigue crear pinturas en tanto que fotografías. A partir de aquí, Richter ratifica que su obra obedece a un carácter fotográfico. El propio artista argumenta su decisión de pintar a partir de fotografías y de hacerlas, como él mismo indica, a través de la pintura:

Pintar a partir de una fotografía forma parte del proceso de trabajo. No es una característica distintiva de mi visión, es decir, no sustituyo la realidad con una reproducción de ella, con un mundo de segunda mano. Yo recurro a la fotografía como Rembrandt recurrió al dibujo y Vermeer a la cámara oscura, para hacer un cuadro. Podría prescindir de la fotografía y el resultado seguiría presentando el aspecto de una fotografía copiada. Así, de hecho, los conceptos “reproductivo” o “directo” carecen de sentido (Richter 2003: 18).

En el mismo sentido, Richter asume la dificultad (como imposibilidad) de la creación de una fotografía con pintura, y sentencia al respecto: “Soy un surrealista” (Richter 2003: 20). En su investigación como pintor llega a la conclusión, siguiente: la fotografía le facilita la tarea de hablar de una realidad que puede ignorar y no juzgar a través de ella misma. La fotografía es, en este sentido, el medio por el cual Richter pinta la realidad mediada por un documento, con el cual, pinta sin implicación ideológica alguna, sin un posicionamiento concreto (aparentemente). A lo que Richter añade: “La fotografía me sirve como documento sobre una realidad que ignoro y que no juzgo, que no me interesa y con la que no me identifico” (Richter 2003: 20).

Richter pinta, o crea, un mundo fotografiado en el sentido que lo expresa Lang (1995: 95). Sólo es posible pintar como él lo hace. Donde todo está mediado por el aparato fotográfico, solo cabe el hacer pinturas como fotografías, o mejor aún, fotografías con pintura. Richter crea un tipo de pintura que en esa suerte de imágenes encontradas se convierten en una pintura *ready-made*. Es decir, traslada la imagen, punto por punto, desde la objetividad de la foto a la objetualidad del cuadro.

De hecho, su voluntad se encuadra en recomponer la fotografía en pintura o la pintura en fotografía. Para ello, difumina, emborrona y homogeniza la imagen de tal forma que no aparezca el estilo, sino por el contrario, el anti-estilo. El pintor mismo, en su intento de justificar la manera de hacer, condiciona la representación al explicar que, aún prescindiendo de la fotografía –entendida en este caso como modelo- la imagen seguiría siendo una foto. Esto es, todo en el cuadro es fotográfico, su encuadre, su perspectiva, su anti-composición, su anti-estilo. Todo lo que aparece en la imagen es fotografía, puesto que nada puede escapar a ella y nada debe entenderse fuera de la misma.

Segunda línea. Por tanto, si Richter pinta de una forma mecánica igual que una fotografía, es decir, a través de sus imágenes muestra la huella de los rudimentos, no una pintura convencional. Traslada, de manera mecánica, el rastro o la huella de unos aparatos técnicos que disponen la pintura sobre la superficie del lienzo, y en este

proceder, su pintura debe ser entendida como índice. El índice además de resultar de la mecanicidad del proceso, también se encuentra en la huella de los aparatos a través de los cuales traslada la pintura al cuadro, desde la tecnicidad y el anti-estilo.

Luc Lang escribe a propósito de esta relación con lo indicial lo siguiente: “En la obra de Richter, el carácter de la fotografía como signo indicial sirve para ofrecerle una especie de indiferencia visual o anti composición” (Lang 1995: 34). En este mismo sentido, Edwards (2007: 33) sostiene que Richter crea fotografías con pintura. Las imágenes se transfieren de la foto al cuadro en una suerte de *ready-made*. Edwards así lo explica:

Richter hace pinturas de fotografías como imágenes de pinturas. Al emplear fotografías para hacer pinturas *ready-made*, se considera que Richter ha vaciado de sentido muchas de las afirmaciones del legado moderno: la plenitud orgánica cede el paso a la vacuidad; y las afirmaciones del sujeto expresivo se vacían al tiempo que la huella de la mano del artista cede el paso a la huella del aparato (Edwards 2007: 32).

Este ceder el paso a la huella del aparato es la clave del asunto. El índice aparece en tanto que es la huella de la imagen en el cuadro. Asimismo, Luc Lang también apunta: “Si la representación ya no puede aparecer en la pintura sin una alusión a la fotografía, entonces Richter pintará un mundo fotografiado” (Lang 1995: 36). La imagen fotográfica se traslada al lienzo de un modo parecido al del aparato fotográfico, en tanto que Richter no añade nada ni quita nada al respecto. Traslada punto por punto lo que sucede en la foto referente creando una imagen “técnica” puesto que tiene que ver más con un proceso de máquina y en ello, con una pintura mecánica.

Osborne (1992: 109) menciona que existe un remanente de utopía a este respecto. Esto es, en cierto modo, gracias a la vinculación de las categorías adornianas de lo “mimético y lo cognitivo” en los diferentes polos de las denominadas fotopinturas. Osborne expone una teoría sobre el estatus ontológico del signo fotográfico (indicial), en el que analiza la obra de Richter y le confiere ese estatus utópico a la misma. Además de esto, el propio Osborne (2010: 340) sitúa la pintura de Richter como un índice histórico de las relaciones entre las esferas de la imagen fotográfica y pictórica. La pintura surge de una forma mecanizada, y es ahí precisamente, en esa mecanicidad donde muestra la huella de la fotografía, es decir, se establece como un índice. Lo mecánico y lo técnico, características de lo fotográfico, sitúan a la pintura de Richter como un índice, en tanto que esa mecanicidad de la pintura, muestra la huella de lo que la produjo. Así, esta circunstancia en Richter viene determinada por una triple pregunta acerca de la relación que se establece entre lo referente, el cuadro y la realidad. En primer lugar, se apunta a la relación que guarda la imagen con el objeto que la produjo. Parece haber un deslizamiento de lo fotográfico hacia el soporte del lienzo en este sentido. En segundo lugar, cómo se traslada éste referente al cuadro. Las imágenes se trasladan de forma mecánica, escondiendo la mano del pintor y mostrando la huella del aparato. Y en tercer lugar, qué relación guarda la imagen con la realidad. Lo real es conectado a través de la indicialidad del propio medio pictórico, puesto que a través de esa huella, el pintor crea un artefacto, fundado entre el aparato, la materia y el soporte, dando lugar a una imagen puramente objetual.

En la obra abstracta, el índice surge con el rastro de la huella del aparato, sin embargo, la diferencia con respecto a la obra de las foto-pinturas, estriba en lo matérico.

Las capas de pintura son arrastradas por grandes rudimentos que no recuerdan a una forma de pintar, sino a la huella del aparato con la que es tratada. La pintura evidencia el rastro de la materia sobre el lienzo. Esa huella en tanto que índice evidencia el paso del aparato mecánico con el que se distribuye la materia sobre el lienzo.

2 Los *Abstraktes Bild*, la pintura como huella

La pintura como huella se encuentra en los *Abstraktes Bild*, una obra que se ha prolongado en el tiempo hasta nuestros días, donde lo mecánico y lo técnico han suplantado cualquier atisbo de manualidad o recuerdo a una pintura tradicional. Richter elimina cualquier rastro de aura manual en la pintura mostrando, únicamente, una imagen que lejos de establecerse dentro de los cauces de lo pictórico, irrumpe en una suerte de pintura mecánica a través de los grandes rudimentos. La idea de índice se sitúa como el concepto por el cual mejor pueden ser explicadas las obras abstractas de los años ochenta, dentro de la serie *Abstraktes Bild* durante más de treinta años. Cercana al formato mural en su dimensión, pero también al expresionismo abstracto, la obra de nueva factura que realiza enfatiza el carácter indicial de la obra de arte, no en la vertiente de mostrar la huella de la fotografía, sino en la propia huella de los aparatos a través de los cuales consigue crear esas pinturas.

Si se apreciaba un claro deslizamiento hacia lo técnico y lo mecánico en las fotopinturas, ese deslizamiento se radicaliza y se hace mucho más acusado en la manera de hacer, en la relación que se establece de la pintura en tanto que índice en la etapa que tratamos, la de los *Abstrakt Bilder*. La obra abstracta sigue con ese denominado campo de pruebas, en torno a lo pictórico y lo fotográfico, donde Richter parece materializar de forma más clara lo planteado décadas antes. Aquí, la obra se torna abstracta, pero, frente a la abstracción de los grises monocromos realizados años antes, en 1970, o las cartas de colores, en 1972, ésta vez se presenta muy colorida y con un gran poder visual. Con esta obra de nueva factura, lo que vuelve a reiterar el propio Richter es esa conexión con el índice, investigación que comenzó a ser explorada en los años sesenta a partir de la obra *Mesa* de 1962.



Figura 1. Gerhard Richter. Mesa. 1962. Óleo sobre lienzo.

El trampolín que empuja a Richter en el proyecto de esta vertiente abstracta, parece vincularse a la realización de unos paisajes previos, cercanos a la corriente del romanticismo. Su elección conjuga en los términos, conexiones con lo sublime, lo bello, lo embustero y natural de esas representaciones de la naturaleza (Hernández Sánchez 2005: 107). El propio Richter dialoga a propósito de esas relaciones establecidas en esta serie cuando escribe:

Mis paisajes son, claro está, no sólo bellos o nostálgicos, románticos o clásicos, encantadores como el paraíso perdido, sino, sobre todo, “embusteros” quiero decir la dicha con que nosotros contemplamos la naturaleza, una naturaleza que en todas sus formas está siempre contra nosotros porque no conoce ni sentido, ni bondad, ni compasión, porque no conoce nada, es absolutamente banal, todo lo contrario a nosotros, es absolutamente inhumana. Toda la belleza que vemos en el paisaje, todo el colorido, el paisaje pacífico o violento de una disposición, el delicado trazado de líneas, el grandioso espacio y más cosas que podría citar, es una proyección nuestra, que podemos anular para ver el mismo momento sólo la fealdad y la monstruosidad más espantosas. La naturaleza es tan inhumana que ni siquiera es criminal. Ella es lo que en esencia debemos superar, rechazar –pues a pesar de toda la perversidad, la crueldad y la ruindad que nos caracterizan, todavía somos capaces de producir una brizna de esperanza (...)-. La naturaleza no tiene nada de eso, su estupidez es absoluta (Richter 1995: 124).

De este modo, el rechazo a la naturaleza embustera y tramposa, como irracional de lo natural, confronta fuertemente en la concepción racional de Richter como explica Schilling. Este choque se materializa en lo que puede considerarse su primera gran obra abstracta titulada *Construcción* del año 1976. La obra en cuestión es descrita por Schilling (2003: 23) como “una pintura tan complicada como impresionante, cuyo carácter ocupa una posición privilegiada en la obra del pintor, puesto que su atmósfera mística está en contradicción con la concepción racional de Richter.”

Desde esta perspectiva, lo interesante para nosotros es que Richter comienza a girar el foco hacia una obra abstracta sustentada en lo indécico, es decir, en la huella de la propia pintura que huye de lo artificioso y mentiroso de la historia de la pintura. Esta obra abstracta surge, como decimos, a partir de aquellos paisajes en clave de reescritura romántica, donde Richter comprende que la pintura, en tanto que materia, es otra cosa que la mostrada en la belleza de aquellos paisajes. Esto es, Richter comienza a desarrollar una serie de estrategias que lo catapultan a una obra abstracta de gran poder visual, relacionada con cierto misticismo (Richter 2004: 36). En la película documental realizada por Corinna Belz en el año 2009 titulada *Gerhard Richter paintings*, Richter realiza la mezcla de los pigmentos, no en la paleta, sino directamente sobre el lienzo con estas grandes espátulas y reglas de metacrilato. El proceso es contrario al proceso de un pintor tradicional o un desarrollo tradicional del medio. Richter no mezcla en la paleta. Pone el color directamente en el cuadro y, a través de esos grandes rudimentos, extiende y elimina ciertas partes, pero todo ello, desde la mecanicidad de su manera de hacer.

A través de los empastes, o los registros, el pintor ha conseguido crear imágenes visionarias que no pueden confundirse ni con la realidad, ni entre ellas mismas como explica Rose (1979). Pues bien, Richter intenta realizar una obra que debe ser entendida en los términos oportunos y que se aleja de ese planteamiento expuesto por Rose. En

su intención está el crear imágenes fotográficas con pintura. Es decir, su objetivo es no distinguirse de la foto. Por eso difumina, para igualar, homogeneizar y ocultar la mano del pintor mostrando la huella del aparato. La pintura como huella, entendida ésta como una consecuencia de la concepción fotográfica de la pintura, alejada de los embustes de la perspectiva, principal preocupación de Richter en su proceder, y que consigue a través de los grandes barridos realizados con grandes aparatos preparados para ello.



Figura 2. Gerhard Richter en su estudio. Grandes espátulas para los arrastres de pintura sobre el lienzo. Corinna Belz. 2009. Documental *Gerhard Richter Paintings*.

Asimismo, al observar directamente el trabajo del pintor en su estudio, se aprecia que todos estos rudimentos tienen la función de alisar, homogeneizar y arrastrar la pintura de una manera técnica o mecánica y dejar sobre el lienzo el rastro o huella de esa pintura retirada. En este sentido, todo lo que rodea a este tipo de pinturas es de un origen técnico-industrial¹. Por tanto, desde este punto de vista, podemos relacionar la obra de arte iniciada como *Abstraktes Bild* y prolongada hasta nuestros días, como una obra que se entiende a través del concepto de índice, del mismo modo que también es señalado por Osborne (2010: 341). El arte de máquina que desarrolla Richter en este tipo de obras deja ver, tanto la huella de los rudimentos, como el rastro de la pintura sobre el lienzo. Esta es la verdadera cuestión. No pinta, en el sentido tradicional del término, sino que dispone pintura igual que una máquina.

En estas obras, como decimos, se muestra la huella del aparato y no la mano del pintor. Existe un alejamiento extremo en la renuncia de la pintura, entendida desde la historia del arte, para relacionarse con un discurso de pintura en tanto que pintura, a través del índice. La serie de abstractos se muestra como una suerte de pintura mecánica donde el resultado se asemeja al de un *plotter* de pintura, y en ningún caso, al artificio del pintor de cuadros. Si el pintor de cuadros controla las técnicas y domina los materiales para crear unas texturas, unas profundidades, en definitiva, lo hace para crear una obra

1 Entiéndase aquí industrial como término contrario de artesanal. No hay artisticidad sino un procedimiento de alisado y raspado de la superficie constante, en la que las capas inferiores son “mordidas” por las superiores en los sucesivos arrastres.

(figurativa) que responda a un engaño visual; representa en dos dimensiones lo que la realidad muestra en tres. Pues bien, lejos de todos esos artificios, Richter muestra la pintura en tanto que pintura, como materia dispuesta únicamente no con su pincel, sino con unas grandes espátulas de forma mecánica. Este tipo de obras, entendidas desde la tecnicidad de la imagen, se relacionan con lo real en la misma medida que la huella, en tanto que índice, aparecen en ellas.

Desde este planteamiento, si en la obra de las fotopinturas Richter argumentaba que pintaba igual que una cámara de fotos (Richter 2003: 18), aquí lo hace del mismo modo que una máquina industrial. En la industria, la tecnicidad, la mecanicidad y la eficiencia se imponen por encima de cualquier otro criterio, del mismo modo que en estas obras lo importante es relacionar la pintura con el rastro de su rudimento y no con el gesto del pintor. Richter trata de plasmar ese sentido mecánico, alejado de gestos, de empastes engañosos (Pehnt 1995: 114), de artificios y trampantojos en la superficie del lienzo. Por consiguiente, presenta una obra de arte más pura, menos artificiosa y en un sentido de verdad que de no haber sido por este procedimiento, no tendría lugar.

Dicho lo anterior, Wolfgang Pehnt (1995: 115) manifiesta que esta pintura de relación mecánica está fuera del valor de corrupción que alberga la pintura. El pintor entiende este valor de corrupción, como una pintura alejada de los engañosos artificios de la propia pintura, los cuales ya no podían utilizarse. Es un peldaño más en la dirección en la que encamina sus pasos, cuando habla de hacer pintura del mismo modo que una cámara de fotos hace fotografías. El resultado es una imagen que se interpreta como un índice, en tanto que posee la intencionalidad de alejarse de la pintura a través del tratamiento mecánico de la misma dejando ver la huella de la materia. Esto es, la imagen resultante es el rastro o huella de los aparatos en esa conexión de facto que discurren por la superficie del lienzo para mover la pintura. Rut Martín Hernández (2014: 4) habla del resultado de estas imágenes como la aparición y desaparición de la pintura al ser raspada y quedar la huella de las mismas.

Así, las pinturas abstractas que analizamos tienen la apariencia de estar desprovistas de engaños y presentadas como verdaderas pinturas de futuro (Pehnt 1995: 115). La verdad, o la pintura de verdad no tiene que ver con una exactitud, abstracta y artificial, ni con un acto subjetivo de carácter intuitivo como señala Sánchez Meca (2004: 33). El concepto de verdad en esta obra tiene un sentido de revelación objetiva, descubierta por el artista y por el espectador a través de la tecnicidad y la mecanicidad del índice.

Es decir, para Richter, la forma de eliminar el subjetivismo de la pintura, no es otra cosa que la posibilidad de comprensión desde la objetividad de la apariencia del medio, traída por la lógica del índice, a través de ese rastro o huella de la mecanicidad del proceso. La verdad no viene de la mano del artista, sino de la huella del aparato; en este caso, de las grandes espátulas que mecanizan la pintura. Esta condición de verdad es la que le permite proseguir en la investigación sobre la realidad-cuadro y sus modos de aparecer (Hernández Sánchez 2005: 109). Richter traslada esa idea de realidad-cuadro, a través de la huella o registro de la propia pintura, dispuesta de una forma mecanizada. Esta es una consecuencia más de la imagen fotográfica, en cuanto a su concepción como signo indicial, desarrollada en la crítica a la crisis de la pintura como señala Osborne (1992: 112).

La huella o la idea de la pintura como huella, en este caso de los *Abstraktes Bild*, tiene que ver con esa evidencia de la pintura como materia y huella de las espátulas

utilizadas (Osborne 2010: 341). La referencia a la huella se vincula con el presente del medio, así como con un guiño al pasado de la pintura más cercano, en su actitud de negación. La pintura de este periodo puede vincularse además, como escribe Rut Martín Hernández (2014: 5) a la herencia de la tradición con el pasado pictórico y la memoria. Pero, para este estudio, lo importante es no perder de vista la condición indéxica de estas imágenes técnicas. En ello, no se niega la pertenencia a la memoria, ni tampoco a una revisión de la tradición pictórica, así como menos aún al historicismo. Pero lo verdaderamente interesante, lejos de misticismos ni utopías, es la relación entre pintura e índice como coexistencia para la realización del cuadro.

Por consiguiente, la mecanicidad del discurso pictórico tiene que ver, directamente, con la idea de signo indicial trasladada a la superficie del lienzo más allá del camino iniciado por las fotopinturas. Desde este punto de vista, la obra de Richter “es poseedora de una trayectoria que funciona como campo de pruebas para un análisis de las capacidades de la imagen en el arte contemporáneo” (Martín Hernández 2014: 5).

También Žižek advierte del carácter indicial de la obra de Richter y de lo real que hay en ella, no solo en las fotopinturas, sino también en la obra abstracta. Por tanto, Žižek establece un nexo de unión entre los dos polos, el figurativo y el abstracto como los dos extremos opuestos de un mismo hilo cuando escribe:

Richter invierte la relación al uso: en sus cuadros, el realismo fotográfico nos sorprende por ser algo artificial y manipulado, mientras que hay mucha más “vida natural” en el juego que se da entre las formas “abstractas” y las manchas. Es como si la identidad confusa de las formas no representativas fuese el último residuo de la realidad, de modo que, cuando pasamos de ello a la representación claramente identificable, ingresamos en el espacio de la fantasía, en el éter en el que la realidad se pierde de manera irrecuperable. El desplazamiento es de puro paralaje: no es tanto un desplazamiento del objeto cuando un desplazamiento de nuestra actitud ante el objeto contemplado (Žižek 2004).

A través de la cita anterior, Žižek advierte el estatuto indicial de la imagen pictórica en tanto que comprende el desplazamiento, desde las formas abstractas del cuadro, a lo real, el cual se identifica como un último residuo de realidad. Esta condición indéxica se aferra a una realidad que se escapa irremediamente, cuando la obra se convierte en artificio identificable. Según Žižek la “vida natural” se encuentra en estas representaciones abstractas por presentar una identidad residual. Es decir, una identidad no manipulada con engaño ni artificio.

Estas imágenes, abstractas, mecánicas, y por tanto indiciales, reflejan una realidad desbordada, puesto que nada hay más abstracto que la propia realidad intensificada y poco más siniestro que lo más cercano (Hernández Sánchez 2001: 16). Osborne señala que esas obras abstractas de gran formato también entran a formar parte de las fotopinturas, pues son eso, pinturas con técnica mecánica. En palabras del propio Osborne se trata de:

Las imágenes abstractas de Richter son imágenes de este espacio-imagen en sí. En este sentido, siguen siendo foto-pinturas. Se trata de un sentido ontológicamente más profundo del que tiene la frase cuando se utiliza para referirse a sus obras basadas en fotografías de forma más particularista, un sentido que resulta compatible con la noción de reproductibilidad, una relación analógica producida por una conexión indéxica (Osborne 2010: 341).



Figura 3. Gerhard Richter en su estudio. Grandes espátulas para los arrastres de pintura sobre el lienzo. Año. 2009. Documental *Gerhard Richter Paintings*. Corinna Belz.

A este respecto, la obra de Richter posee una historia teológica como sustituta ontológica (como portadora de lo divino), señala Belting (1994), que ofrece un modelo conceptual para la unificación de la iconicidad con la indexalidad como explica Osborne. Esta conceptualización, según Osborne, fue primeramente explotada en Benjamin, a lo que añade: “las pinturas de Richter exploran este espacio-imagen histórico a nivel de sus formas visuales” (Osborne 2010: 341).

Se trata, en definitiva, de rentabilizar el aprovechamiento mediante el juego de memorias, de recuerdos, de vínculos con el presente, pasado y futuro que, por su mismo carácter, aparece constantemente en cualquier uso del medio fotográfico (Hernández Sánchez, 2005: 108). Es aquí donde el índice cobra de nuevo importancia, poniendo en relieve la indexalidad histórica (Osborne 2010: 343) de la imagen que resulta de su inherente reproductibilidad (Durand 1999: 41). Por tanto, la reproductibilidad en este caso también es lo que deviene arte, puesto que se trata de reproducir mediante gestos mecánicos, realizados con los grandes rudimentos, las trazas de un real. Una huella creada desde la condición de rastro del aparato que la produjo, constituida únicamente en términos indécicos.

Conclusiones

Una vez abordada nuestra investigación, la primera conclusión de este estudio señala que la condición indicial de la pintura de Gerhard Richter responde a una relación en términos fotográficos. Desde el inicio de las fotopinturas, entendidas estas como verdaderas fotografías, Richter crea un reordenamiento de las categorías estéticas, puesto que en términos de apariencia así se presentan. A partir de ahí, comienza a gestar un proyecto donde su principal preocupación es la de pintar como una cámara hace fotografías. Esto se traduce en el desarrollo de una técnica directamente relacionada con un arte de máquina. Una técnica alejada de cualquier recuerdo a una pintura convencional, alejada de la historia del arte, e íntimamente relacionada con un proceder mecánico, técnico y desde el antiestilo, traído al frente del mundo de la fotografía.

La segunda conclusión señala el deslizamiento de lo fotográfico hacia lo pictórico en tanto que propicia una representación veraz de pintura, alejada de los artificios y engaños visuales. No existen pinceladas, no debe aparecer virtuosismo en los trazos, tan solo, una representación de la materia en sus propios términos. La mimesis debe ser eliminada a favor de un discurso sobre la propia naturaleza de la pintura. Este proceder, alejado de los artificios de los pintores, entra dentro de las lógicas del *índex*, una pintura que, en términos de apariencia, se desvela como auténtico y verdadero. Su condición mecánica la alejan de la artísticidad, para relacionarse con el mundo de la técnica, lo indiferente y lo banal. Es lo residual lo que aquí se torna como un indicio de lo que habitó. Lo mecánico, lo residual, lo quitado previamente dispuesto –la huella– es lo que entendemos como *índex* en este tipo de obras. La pintura aparece en ocasiones tras la previa eliminación de una capa superior, mediante grandes rudimentos. En este discurso, el hecho de raspar y quitar lo previamente dispuesto da buena cuenta de lo que señalamos aquí, que solamente, a través de la huella, de los indicios de la materia, se obtiene una pintura en términos de *índex*.

La tercera conclusión trae al frente unas obras auténticas, desde el punto de vista de la honestidad del medio, que trasladan al espectador a un territorio inexplorado, donde lo que se ve es tan solo eso, la materia dispuesta sobre una superficie que nos acerca a la realidad y, en ello, a la verdad, en un sentido de revelación objetiva, propuesto por el artista para el espectador a través de la tecnicidad y la mecanicidad del *índex*.

Por todo lo explicado, el concepto de *índex* es el término más oportuno para entender la naturaleza mecánica de estas pinturas. Igualmente, la obra abstracta de gran formato está conectada con las fotopinturas en la medida en que son parte de un todo y, la relación de esas partes entre sí, están fundadas en términos de *índex*. Una relación de causalidad entre el propio objeto y la memoria de lo que habitó en el cuadro a través de la materia, entendidos como auténticos *índex*.

Bibliografía citada

- Belting, H. 1994. *A History of the Image Before the Age of Art*. Chicago: Chicago University Press.
- Belz, C. 2009. *Gerhard Richter Paintings* [Documental]
- Durand, R. 1999. *El tiempo de la imagen. Ensayos sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Edwards, S. 2007. “Un paria en el mundo del arte: Richter marcha atrás”. Pp. 60-49, en David Green (ed). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Flusser, V. 2001. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Hernández Sánchez, D. 2001. “Las ciudades de Richter” en *Factótum*, 2001. 26-29.
- , 2005. “Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas”. Pp. 57-119, en Ricardo Piñero, Domingo Hernández y Antonio Notario (eds). *Imágenes incompletas, Materiales de arte y estética I*. Salamanca: Luso Española.
- Martín Hernández, R. 2014. “En términos pictóricos. Un recorrido por los paisajes y figuras de la cotidianidad”. Pp. 4-6, en Víctor Ligorred. *Catálogo Víctor Ligorred: Figuras y Paisajes Contemporáneos*. Zaragoza: DPZ.
- Lang, L. 1995. “The Photographer’s hand: Phenomenology in Politics”. Pp. 32-50, en Jean- Philippe Antoine, Gertrud Koch y Luc Lang (eds). *Gerhard Richter*, París: Dis Voir.
- Osborne, P. 1992. “Painting Negations: Gerhard Richter’s Negatives” en *October* n° 62.

- , 2010. “Imágenes abstractas. Signo, imagen y estética en la pintura de Gerhard Richter”. Pp. 327-344, en Peter Osborne (ed). *El arte más allá de estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- Pehnt, W. 1995. “Entrevista con Gerhard Richter en 1984”. Pp. 112-118, en Hans-Ulrich Obrist (ed). *Gerhard Richter: Daily Practice of Painting. Writings 1962/ 1993*. Londres: The Mitt Press Anthony D’Offay Gallery.
- Peirce, C. S. 1987. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Richter, G. 1995. “Notes, 1986”. Pp. 124-132, en Obrist, H. U. *Gerhard Richter: Daily Practice of Painting. Writings 1962/ 1993*. Londres: The Mitt Press Anthony D’Offay Gallery.
- , 2003. “Notas 1964-1965”. Pp. 15-23, en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 2004. “Notas 1986-1992” en *Arte y Parte*, n° 49, febrero/marzo, 27-31.
- Rose, B. 1979. *American Painting: The Eighties*. Buffalo: Thoren-Sidney Press.
- Sánchez Meca, D. 2004. *Comprensión e interpretación de las obras filosóficas. Fundamentos de hermenéutica aplicada*. Madrid: UNED.
- Schilling, J. 2003. “El pintor Gerhard Richter”. Pp. 12-25, en AA. VV. *Gerhard Richter: una colección privada*. Málaga: CAC.
- Žižek, S. 2004. “Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma” en *Rebelión, revista digital*, en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=15886>





L'OCENTE

MISCELÁNEA

En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies

The outskirts of virtual aesthetics. A study of Charlotte Davies' digital poetics regarding the role of the body

Alejandro Lozano*

Resumen

El principal objetivo de este artículo consiste en arrojar una nueva mirada a las estéticas de la realidad virtual (RV) de los años 90. La finalidad es doble: por un lado, fijaremos las características distintivas de las estéticas virtuales dominantes durante este periodo. En segundo lugar, y tras constatar dificultades y carencias de las narrativas dominantes en lo relativo al tratamiento de la materia y el cuerpo, realizaremos un análisis de la poética digital de la artista Charlotte Davies. Las propuestas de realidad virtual que lleva a cabo esta artista canadiense entre 1995 y 1998 constituyen una estética digital alternativa en la que dichas carencias quedan, si no resueltas, al menos acometidas desde una perspectiva integradora. El motivo que nos ha conducido a la elaboración de este estudio tiene que ver con el renovado interés que la RV lleva despertando desde mediados de la década de 2010 en los ámbitos del entretenimiento digital y el arte con nuevas tecnologías.

Palabras clave: realidad virtual, Char Davies, cuerpo, TIC, cibercultura

Abstract

This article tries to shed light into the aesthetics of virtual reality (VR) during the 1990s. There are two primary goals: in the first place, we aim to identify the most recognisable traits of the dominant aesthetics of virtual reality within this period. Then, and after considering some lacks regarding the role played by matter and body within these narratives, we analyse Char Davies' poetics of the digital. Between 1995 and 1998, Davies' works based on virtual reality posed an alternative digital aesthetic which dealt with the insufficiencies mentioned above. We consider of great importance to revisit the virtual aesthetics of the 90s due to the renewed interest that these technologies are generating within both the industry of digital entertainment and art with new media.

Key words: virtual reality, Char Davies, body, ICT, cyberculture

1. Introducción

Los últimos compases del siglo pasado fueron testigos de la aparición de narrativas en torno a las tecnologías digitales cuyo influjo, al menos parcialmente, se extiende hasta la actualidad. Buena parte del imaginario y el lenguaje compartido acerca de lo que podemos hacer y lo que nos cabe esperar de esta clase de tecnologías proviene de este periodo crucial en el que innovaciones como el ordenador personal o Internet acabaron por consolidarse como un bien de uso cotidiano entre los consumidores del mundo

* Universidad de Salamanca, España. alejandro.lm@usal.es
 Artículo recibido: 3 de mayo de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

desarrollado (Ceruzzi 2003). Concretamente, el conjunto de desarrollos que entre los 60 y los 90 dio lugar a lo que comúnmente se conoce como realidad virtual lleva experimentando un interesante resurgimiento desde mediados de la década de 2010. Es por ello que consideramos necesario regresar a algunos de los textos y prácticas de finales del siglo pasado que definieron las estéticas (en plural) de esta tecnología.

A lo largo de este artículo emplearemos el concepto de realidad virtual (o en su defecto las iniciales RV) como un término general que engloba una serie de tecnologías informáticas (tanto *hardware* como *software*) cuya finalidad última es la creación de representaciones digitales interactivas en 3 dimensiones. De manera específica, las notas distintivas de la realidad virtual serían el carácter navegable e interactivo de los entornos representados junto al objetivo principal de provocar una experiencia de inmersión envolvente en el usuario por medio de diversos estímulos (audiovisuales, hápticos, cinéticos). La búsqueda de inmersión completa en el entorno creado por ordenador diferenciaría a la RV de tecnologías similares como la realidad aumentada¹.

El objetivo que perseguiremos a lo largo de este estudio es doble. En primer lugar, queremos identificar los rasgos distintivos de las estéticas de la realidad virtual que dominaron el imaginario tecnológico de la década de los 90. La razón que nos mueve a ello consiste en dar cuenta de una serie de presupuestos filosóficos que alimentaron una sensibilidad tecnológica cuyas consecuencias son particularmente importantes de cara al papel que ha jugado el cuerpo durante las últimas décadas en el mundo hipertecnificado que habitamos. Tras ello, y considerando dicho papel como insuficiente, nos centramos en las instalaciones de realidad virtual que diseñó Charlotte Davies entre 1995 y 1998. Consideramos que el trabajo de esta artista canadiense supone una resistencia ejercida desde la periferia ante las narrativas tecnológicas dominantes durante este periodo.

Para dar cuenta de este doble objetivo hemos dividido el presente artículo en dos apartados. El primero de ellos indagará en las notas características de las estéticas preponderantes de la realidad virtual durante la década de los 90. Para ello nos serviremos del estudio de una serie de textos de referencia a lo largo de dicha década. Esta sección irá precedida por un breve apartado en el que trataremos de poner en orden, siquiera sumariamente, de las diferentes etapas que ha atravesado la tecnología de realidad virtual desde los primeros vestigios de su desarrollo. La segunda parte del artículo se centrará en el caso de Char Davies y expondrá los motivos por los que consideramos sus prácticas artísticas con RV como materiales valiosos para proponer alternativas que integran esta tecnología con la materialidad en general y, de manera específica, con el cuerpo.

2. Las estéticas virtuales dominantes de la cibercultura

2.1. La realidad virtual en contexto

A pesar de los recientes esfuerzos comerciales por presentar la realidad virtual como el último grito en el mundo de la imagen digital, lo cierto es que los primeros desarrollos de esta tecnología datan de la década de 1960. Dar cuenta de la dilatada

1 La cualidad distintiva de la realidad aumentada (o RA) consiste en la superposición de imágenes digitales que muestran datos en tiempo real acerca de eventos, lugares, etc. del mundo real. La RA también permite observar imágenes en 3D en superficies físicas como mesas o encimeras a través de cámaras y *software* diseñado a tal efecto. En este sentido, el objetivo de esta tecnología no es envolver al usuario en un entorno tridimensional sino utilizar representaciones gráficas por ordenador para, por ejemplo, obtener información acerca de establecimientos o eventos mientras se usa un smartphone.

historia de esta tecnología queda fuera de los objetivos de este artículo, pero consideramos imprescindible mencionar algunos episodios clave que han contribuido a darle la forma en que se nos presenta en la actualidad. En este sentido, podríamos distinguir hasta tres etapas o estadios:

- 1962 - 1989: prehistoria de la realidad virtual

Diversos autores coinciden a la hora de mencionar 1962 como un año decisivo en el desarrollo de tecnologías inmersivas (Grau 2002: 157-159; Rheingold 1994: 54-74; Chan 2014: 26). Aquel año Morton Heilig patenta un prototipo denominado "Sensorama Simulator" en el que habría estado trabajando desde mediados de los 50. Su dispositivo consistía en una cabina semicerrada provista de un asiento, una pantalla y asideros para apoyar las manos. El principal propósito del Sensorama era expandir la experiencia de los espectadores de cine acompañando la proyección con olores, vibraciones y otros estímulos que potenciasen la recepción de los contenidos. Su diseño, aunque todavía no incorporaba tecnologías digitales ni era interactivo, enfatizó la posibilidad de diseñar dispositivos que profundizasen en la sensación de inmersión del usuario y la llevaran hacia nuevos límites. Este objetivo se ha convertido a la postre en uno de los rasgos distintivos de la realidad virtual.

La patente de Heilig constituye uno de entre los diversos precedentes que comienzan a ver la luz a partir de los 60. Otro avance determinante fue el Head-Mounted Display (HMD) desarrollado por Ivan Sutherland en 1968, una tecnología parecida a las actuales gafas de realidad virtual cuyo *software* ofrecía representaciones visuales guiadas por la mirada del usuario (Paul y Levy 2015: 32).

- 1989 - 1998: primer periodo de la realidad virtual

Los prototipos desarrollados hasta los 80 constituyen lo que podríamos considerar la prehistoria de la realidad virtual. Para encontrar el certificado de nacimiento oficial de esta tecnología debemos remontarnos a 1989, el año en el que presumiblemente el músico y experto en informática Jaron Lanier acuña el término (Kelly 1989). Durante esta década Lanier también se involucró en la creación de prototipos como el guante de datos, un artefacto icónico para la estética ciberpunk que marcó tendencia en aquel periodo y que contribuiría a subrayar el carácter envolvente de las tecnologías virtuales.

Tras su nacimiento oficial a finales de los 80, la década de los 90 constituye el periodo en el que la realidad virtual se presenta como uno de los desarrollos más prometedores en el ámbito de la imagen digital y la computación. Derrick de Kerckhove, uno de los más adelantados discípulos de Marshall McLuhan, escribió que "si alguna vez hubo una dirección definida y más teleológica que fortuita en la dirección del desarrollo de las tecnologías electrónicas, la RV bien podría representar su síntesis actual" (De Kerckhove, 1999: 117). Sin embargo, los costes asociados a la fabricación e instalación de las inmensas cabinas de simulación virtual eran muy elevados y los resultados², por otra parte, no estaban a la altura de las esperanzas que se estaban depositando en ella³.

2 Donovan explica cómo el coste total para poner esta tecnología a disposición del público podía ser de varios miles de dólares. *Dactyl Nightmare*, un videojuego de RV de 1991, requería una inversión total de unos 65000 dólares (Donovan 2010: capítulo 20).

3 La prosa de algunos entusiastas de estas tecnologías contribuyó a percibir la realidad virtual como la tecnología

A pesar de su situación comprometida en el ámbito de la industria del entretenimiento, durante esta década artistas como Char Davies, Jeffrey Shaw o Brenda Laurel dedicaron importantes esfuerzos a repensar las posibilidades de la realidad virtual y llevaron la capacidad expresiva de este medio a regiones inexploradas por las demos y los simuladores de las grandes corporaciones. Por ello hemos optado por utilizar 1998, año en que Davies presenta su trabajo *Ephémère*, como el momento de conclusión de lo que consideramos la primera etapa de la realidad virtual. El resultado de las prácticas de estos artistas, tal y como argumentaremos centrándonos en el caso de Davies, constituyen lo que podríamos considerar una estética digital alternativa.

- 2016 - Actualidad: segundo periodo de la realidad virtual

Las esperanzas depositadas en la realidad virtual, así como los esfuerzos por mejorar el conjunto de tecnologías que la hacían posible, perdieron intensidad a medida que transcurría la década de los 90. La presencia pujante de Internet y su potencial transformador en el ámbito de las tecnologías de telecomunicaciones llevaron a la presentación entre 1994 y 1995 del VRML (Virtual Reality Modeling Language), un tipo de archivo creado por entusiastas de la informática que, inspirados por la estética ciberpunk de William Gibson, quisieron encontrar una solución para reproducir modelos tridimensionales en entornos web (Grau, 2002: 254). Se trataba de un intento de continuar con la estética inmersiva característica de la realidad virtual en la incipiente era de Internet.

A pesar de todo, a comienzos de los 2000 la RV entró en un letargo de más de una década hasta que a mediados de los 2010 varias empresas del sector del entretenimiento digital presentaron versiones comerciales de gafas de realidad virtual orientadas al mercado de consumo. Entre ellas destacan las HTC Vive de HTC y Valve (2016), las PlayStation VR de Sony (2016) y las Oculus Rift de la compañía Oculus VR, propiedad de Facebook (pendiente de presentación). Los nuevos intereses depositados en este conjunto de tecnologías digitales marcan a nuestro juicio el comienzo de lo que hemos denominado un segundo periodo de la realidad virtual cuyo desarrollo y desenlace están todavía por determinar. Por ello creemos pertinente remontarnos a la etapa que transcurre entre 1989 y 1998 con el objetivo de examinar las diferentes estéticas que se dieron cita y que continúan operando como elementos de trasfondo en este segundo periodo.

2.2. Fronteras electrónicas y cuerpos simulados

El crisol de relatos y prácticas en torno a las tecnologías digitales que conviven en los 90 suele agruparse bajo la noción de cibercultura, sucintamente definida por Mark Dery como la “cultura de los ordenadores” (Dery 1998: 5) y explicada por David Bell como “un modo de pensar acerca de cómo interactúan las personas y las tecnologías digitales, acerca de cómo vivimos juntos [...] Pensar en cibercultura implica pensar en representaciones, significados e imágenes acerca de las maneras en que formamos narrativas sobre cómo estas tecnologías han cambiado y siguen cambiando nuestras vidas” (Bell 2006: 1-2).

digital definitiva que haría realidad algunos de los sueños más excitantes de la cibercultura: creación de identidades múltiples (Turkle 1997), adopción de un estilo de vida completamente digital (Negroponte 1996), o expansión y mejora de las relaciones sociales y la sociedad del conocimiento (Rheingold 1996). Lo cierto es que el estado del arte de esta tecnología en aquel momento era primitivo y ofrecía experiencias rudimentarias, como el caso del citado *Dactyl Nightmare*.

Cada uno de los colectivos que formaba parte de la cibercultura enarbolaba creencias y relatos acerca de las nuevas tecnologías cuyo único lugar común era el ordenador y las posibilidades que ofrecía el *software* que ponía a disposición de los usuarios. Los ciberpunkis que leían con avidez a Gibson o a Bruce Sterling compartían intereses tecnológicos con la élite *digerati* (*digital literati*) que, tomando como referencia obras como el ensayo *Being Digital* de Nicholas Negroponte, promulgaban las virtudes del nomadismo digital y el estilo de vida privilegiado que traía consigo el ser capaz de dominar las nuevas tecnologías (Brockman, 1996). También formaban parte de la cibercultura los tecnopaganos a los que Erik Davis dedicó varios textos y que conferían cualidades cuasi místicas a todo lo que rodease a los ordenadores (Davis 1995, 1999). Para ellos, “tanto el ciberespacio como el espacio mágico se manifiestan puramente en la imaginación. Ambos espacios están enteramente contruidos con tus pensamientos y creencias” (Davis 1995).

La realidad virtual ocupaba un lugar privilegiado entre las múltiples tecnologías digitales que atraían el interés de la cibercultura. Para un ciberpunk, la realidad virtual era junto a Internet la realización definitiva del ciberespacio, una metáfora clave que Gibson acuñó en *Neuromancer* en 1984 y acerca de la cual se han publicado numerosos estudios por el importante influjo que ejerció hasta finales del siglo pasado (Benedikt 1991; Cavallaro 2000; Dodge y Kitchin 2000). Por su parte, para un ensayista y divulgador como Howard Rheingold la tecnología de realidad virtual sería crucial a la hora de consolidar comunidades online en las que barreras como la distancia o el aspecto físico quedaban superadas en beneficio del incremento del diálogo, el espíritu crítico y el conocimiento (Rheingold 1994, 1996). Otro punto de vista es el de especialistas interesados en la interacción entre seres humanos y ordenadores como Scott Bukatman o Sherry Turkle, quienes veían en la RV un momento único en el desarrollo tecnológico porque podía permitir a los sujetos experimentar con identidades alternativas generadas a la carta en función del *software* disponible (Bukatman 1993; Turkle 1997).

Dado este contexto, resulta difícil hablar de la estética de la RV cuando, en realidad, el imaginario generado en torno a este conjunto de tecnologías es uno de los más complejos que pueden encontrarse en el conjunto de las tecnologías digitales. Sin embargo, los relatos más populares y extendidos acerca de lo virtual tendían a subrayar la importancia de dos factores íntimamente conectados. Era un lugar común afirmar, por un lado, que la realidad virtual pondría a disposición de los usuarios la creación de mundos sintéticos completos y que, por otro, mediante esta tecnología los sujetos podrían desligarse, o al menos poner entre paréntesis, algunas de las limitaciones asociadas a su condición de seres orgánicos dotados de un cuerpo físico.

La potente sensación de inmersión en los entornos digitales le confirió a la realidad virtual el carácter de una herramienta con la que disfrutar de universos artificiales completos con todo lujo de detalles. No en vano Howard Rheingold, uno de los escritores más prolíficos en lo que se refiere a la RV, subtítulo su famoso libro *Virtual Reality* de 1991 con la siguiente frase: “The Revolutionary Technology of Computer-Generated Artificial Worlds - and How It Promises to Transform Society”. Rheingold no escamotea detalles a la hora de dibujar el excitante estilo de vida que disfrutarían los asiduos a las experiencias virtuales:

Imáginese que usted conecta todo su sistema de telepresencia de sonido, vista, tacto en una red telefónica. Usted ve una representación visual verosímil, pero totalmente

artificial, de su propio cuerpo y del de su pareja. Según los números que usted haya marcado y los santo y seña que conoce y que está dispuesto a pagar (o comprar o hacer), puede encontrar una pareja, una docena, un millar, en diversos ciberespacios que no están más lejos que un número de teléfono (Rheingold 1994: 360).

Las narrativas más influyentes acerca de lo virtual invitaban a pensar en esta tecnología como una suerte de portal que permitiría franquear la barrera entre lo real y los infinitos mundos electrónicos en los que todo estaba todavía por hacer. No en vano la metáfora de la frontera, con su explícita división de un espacio dado, se consolidó como una de las más socorridas e influyentes (hasta hace no poco los usuarios de tecnologías digitales hemos seguido hablando de portales web y aldeas digitales)⁴. Es particularmente famosa la declaración de independencia del ciberespacio de 1996 firmada por John Perry Barlow. En ella, Barlow se expresaba en contra de los gobiernos que pretendían legislar sobre Internet precisamente en términos de lo que podría considerarse una estética geopolítica de lo virtual:

Estamos creando un mundo en el que cualquiera puede expresar sus creencias desde cualquier lugar ... Vuestras nociones legales de propiedad, expresión, identidad, movimiento y contexto no se nos pueden aplicar. Están basadas en la materia, y no hay materia aquí (Barlow 1996)⁵.

El estadio prematuro en el que se encontraba la RV en los 90 no impidió que los defensores más entusiastas de un estilo de vida digital concibiesen a los nuevos entornos tridimensionales como una suerte de habitat del futuro. Esther Dyson, autora del libro *Release 2.0: A Design for Living in the Digital Age*, publicado en 1997, decía: “Vivo en la red. Es el medio que uso para comunicarme con muchos de mis amigos y colegas, y dependo de él profesionalmente” (Turner 2006: 14). El propio Barlow, en términos similares, afirmaba vivir en “barlow@eff.org. Ahí es donde vivo. Ese es mi hogar” (Turner 2006: 14).

Lo paradójico de estas estéticas de lo virtual es que, a pesar de la teórica independencia respecto de la lógica del mundo real, los universos artificiales generados por ordenador solían presentarse como simuladores de actividades mundanas. La vida en los resorts digitales permitiría participar en tours virtuales, fiestas virtuales, partidos de tenis virtuales, noches ardientes virtuales... En definitiva, las experiencias ofrecidas consistían en hacer todo lo que cabría hacer sin necesidad de utilizar un casco de RV, pero con el *allure* de lo digital.

De entre todo lo que podía ser simulado mediante esta tecnología, sin duda el cuerpo ocupaba uno de los lugares protagonistas. Varias obras publicadas en los 90 acerca de este tema son particularmente prolijas a la hora de describir cómo sería

4 Es también llamativo el hecho de que a comienzos de los 90 una de las asociaciones pioneras en defender la libertad de expresión en el ámbito de Internet tuviera a bien llamarse Electronic Frontier Foundation (EFF): <https://www.eff.org/es>

5 Aunque el ciberespacio y la realidad virtual son términos con significados diferentes, es frecuente ver cómo en los textos de la cibercultura actúan como nociones intercambiables. En su imprescindible estudio sobre el ciberespacio, Dodge y Kitchin explican que la popular metáfora que Gibson puso en circulación acabó empleándose comúnmente como un concepto en el que convergían dos tecnologías clave para la cibercultura: Internet y la realidad virtual. (Dodge y Kitchin 2000: 8). Ello explicaría al menos parcialmente cómo en numerosas ocasiones los textos que se refieren al ciberespacio hablan en términos que se aplicarían con mayor exactitud a las tecnologías de realidad virtual.

una estancia típica en la dimensión electrónica, y lo que encontramos en ellas son modos de vida en los que la dimensión corpórea ha sido reemplazada por un “como si” generado a base de estímulos mentales. Por ejemplo, la artista de medios digitales Nicole Stenger se preguntaba lo siguiente acerca de los mundos virtuales: “¿No sería excitante vivir dos veces? ¿Ir a una fiesta con una reconstrucción precisa de todo tu cuerpo, carne y huesos, almacenada en un disquete dentro del bolsillo?” (Stenger, 2001: 52). También es conveniente recordar en este momento la compleja difuminación de la división entre mente y cuerpo en *Liquid Architectures in Cyberspaces* (1991) de Marcos Novak, quien, asumiendo que “la mente es una propiedad del cuerpo que vive y muere con él”, señala que “el ciberespacio, en su colocación literal del cuerpo en espacios completamente inventados por la mente, se sitúa directamente sobre esta frontera borrosa” (Novak, 1991: 227). No obstante, ¿bajo qué términos se ubica el cuerpo en ese espacio imaginado? Novak entrecomilla la palabra “físico” cuando alude a actividades lúdicas en el ciberespacio que involucran algún tipo de esfuerzo corporal⁶ y, ya de cara al final de su texto, desarrolla la siguiente paradoja:

Incluso aunque estamos abandonando finalmente la concepción cartesiana de una división entre mente y cuerpo, estamos embarcándonos en la aventura de crear un mundo que es precisamente la encarnación de esa división. Es evidente que nuestra realidad fuera del ciberespacio es el plano metafísico del ciberespacio, que para el cuerpo en el ciberespacio somos la mente, el alma preexistente. [...] Sin embargo, es el cuerpo en el ciberespacio el que es inmortal, mientras el alma que lo anima, alojada en un cuerpo fuera del ciberespacio, se enfrenta a la mortalidad (Novak, 1991: 241)⁷.

Son numerosos los testimonios de la década de los 90 que invitan a percibir los efectos de la tecnología de realidad virtual (a la postre el portal de acceso de los sentidos al ciberespacio) en términos de un desdoblamiento de la realidad que pasaría a ser, por un lado, real y material, y por otro, virtual, artificial e infinitamente moldeable. Las implicaciones filosóficas de estos planteamientos llegaron al punto de invitar a Michael Heim a emprender un estudio acerca de los interrogantes metafísicos que abría esta nueva tecnología (Heim 1993). No en vano Scott Bukatman bautizó el ciberespacio como “la celebración del espíritu” (Bukatman 1993: 208).

3. Suturando la brecha virtual. Integración de materia y cuerpo en la estética tecnológica de Char Davies

Si seguimos el análisis de Katherine Hayles (1999), durante los 90 la cultura dominante en torno a las nuevas tecnologías manifestaba la tendencia a situar en un lugar comprometido y casi podría decirse que marginal a todo aquello que no pudiera ser procesado en términos de información, y eso incluía la materialidad del cuerpo y los organismos vivientes. En su análisis, Hayles conectó la tendencia a la

6 “Otras veces, por el mero placer de hacer ejercicio o jugar, disperso mi información alrededor de mi esfera y vuelo recorriendo inmensas distancias para recuperarla con un esfuerzo “físico” agotador” (Novak 1991: 232)”.

7 Por las dificultades que pudiera entrañar este pasaje hemos optado por reproducirlo también en el idioma original: “Even as we are finally abandoning the Cartesian notion of a division of mind and body, we are embarking on an adventure of creating a world that is the precise embodiment of that division. For, it is quite clear that our reality outside cyberspace is the metaphysical plane of cyberspace, that to the body in cyberspace we are the mind, the preexisting soul [...] however, it is the body in cyberspace that is immortal, while the animating soul, housed in a body outside cyberspace, faces mortality”.

desmaterialización característica de la cibercultura con los orígenes de la cibernética a mediados del siglo XX. Con esta disciplina habría comenzado el proceso de concebir al ser humano como un complejo sistema de información con capacidad para comunicarse con otros sistemas, ya fueran naturales (otros humanos) o artificiales (aviones de caza, por ejemplo)⁸. Las narrativas dominantes de la cibercultura acerca de la realidad virtual que subrayaban las ventajas de prescindir de las limitaciones de la carne y la materia constituirían un estadio más en el desarrollo lógico de la estética tecnológica cibernética. Concretamente, la RV concedía la posibilidad de percibir la esfera de la información como una dimensión paralela e independiente del mundo material: “la realidad virtual establece un vínculo de retroalimentación directo entre el ordenador y el aparato sensorial de los usuarios” (Hayles 1999: 14) a expensas, eso sí, de aquello que no pueda encajar en el paradigma dominado por la información.

A pesar del temible panorama al que nos enfrenta, Hayles también alberga la esperanza de que tenga lugar una transformación en la manera de percibir las nuevas tecnologías que integre al cuerpo como una pieza fundamental para vivir en el mundo tecnificado del que somos moradores:

Si mi pesadilla es una cultura habitada por posthumanos que consideran sus cuerpos como accesorios de moda y no como el fundamento del ser, mi sueño es una versión del posthumano que abrace las posibilidades de las tecnologías de la información sin que se vea seducido por fantasías de poder ilimitado e inmortalidad desencarnada, que reconozca y celebre la finitud como una condición del ser humano, y que entienda la vida humana como integrada en un mundo material de gran complejidad del cual dependemos para nuestra supervivencia (Hayles 1999: 5).

Si hay una artista que haya empleado las tecnologías digitales en una línea similar a la dibujada en la teoría por Hayles, esa es Charlotte Davies, conocida por sus ambiciosas instalaciones de realidad virtual en las que cuerpo, entornos electrónicos y naturaleza convergen para explorar estéticas radicalmente diferentes de las de otros sistemas de RV convencionales. Por ello dedicaremos la segunda parte de este artículo al estudio de dos de sus instalaciones más relevantes.

Davies, que se licenció en bellas artes en 1978 en la Universidad de Victoria, comenzó a interesarse por las posibilidades de la imagen en 3D para el arte durante los 80. En 1987 se ve implicada en la fundación de la compañía Softimage, responsable de los efectos especiales de películas como *Jurassic Park* (1993) o *Matrix* (1999). Durante la década posterior compaginó su trabajo en la empresa con el desarrollo de propuestas artísticas basadas en la tecnología de realidad virtual. Tras abandonar Softimage en 1997, Davies continuó su labor artística e inició su investigación doctoral de manera paralela a la fundación de Immersence, una nueva compañía en la que proseguiría el desarrollo de proyectos personales. Su web personal⁹ cuenta con un amplio archivo de textos escritos por ella misma en los que desarrolla ideas fundamentales de su poética de lo virtual (Davies, 1998, 2002, 2003a, 2003b, 2004).

Según la imprescindible investigación sobre Davies escrita por Laurie McRobert (2007), una de las principales innovaciones que trae la artista canadiense al ámbito de la

8 En palabras de Hayles, el paradigma cibernético permitió que “los humanos comenzaran a percibirse ante todo como entidades de procesamiento de información que en lo esencial eran similares a máquinas inteligentes” (Hayles 1999: 7).

9 <http://www.immersence.com>

imagen digital es que logra alejarse de la tendencia a presentar la realidad virtual como una proyección de la geometría euclidiana. La tesis de McRobert acerca de las obras de Davies consiste en que participar como espectador/agente en ellas permite experimentar una lógica espaciotemporal diferente acerca de la cual se tiene un conocimiento intuitivo, pero no consciente (McRobert 2007: 7). Siguiendo este planteamiento, cabría interpretar el trabajo de Davies desde una óptica mística o trascendental en consonancia con las estéticas tecnorrománticas de la cibercultura. En este sentido, Eric Davis realiza una lectura espiritualista y en cierto modo New Age de su instalación *Osmose*, de la que dice es “un poderoso ejemplo de cómo los entornos tecnológicos pueden simular algo similar a la vieja inmersión animista en el Mundo del Alma” (Davis, 1999: 56). Esto situaría a la artista canadiense en la órbita de las narrativas tecnorrománticas dominantes durante los 90 (Coyne 1999; Molinuevo 2003, 2004).

Sin embargo, la propia Davies afirma explícitamente no considerarse una tecnorromántica en el sentido de que no cree en “las visiones utópicas de la Realidad Virtual, del ciberespacio” (McRobert 2007: 14). La fascinación que causan los entornos electrónicos no puede hacer olvidar que la investigación de dichas tecnologías depende de empresas e instituciones reales que pueden tener, y de hecho tienen, un importante impacto en el mundo. A pesar de ser un entorno completamente artificial, la experiencia de *Osmose* o *Ephémère* pudo contribuir a que los participantes reflexionasen profundamente acerca de la necesidad de cuidar la naturaleza y el entorno, del que al fin y al cabo formamos parte y con el que estamos indisolublemente conectados. ¿Logra, pues, emanciparse en las realidades inmersivas de Davies un cuerpo tecnificado y sometido en otros regímenes de lo virtual al inmovilismo? Para responder a estas cuestiones, y dada la imposibilidad de abordar la totalidad de su trayectoria, nos centraremos en sus dos proyectos más relevantes durante los 90, *Osmose* y *Ephémère*.

Las líneas que pueden leerse a continuación forman parte de la presentación de *Osmose* que aparecen en *Immersence*, la web oficial de Davies repleta de material de trabajo sobre la obra de la artista:

Osmose es un entorno virtual, inmersivo e interactivo con gráficos y sonido en 3D, un HMD estereoscópico y movimiento en tiempo real basado en la respiración y el equilibrio. *Osmose* es un espacio para la exploración de la interacción entre el yo y el mundo, es decir, un lugar para favorecer la percepción del propio yo como una conciencia encarnada en un espacio envolvente.

Esta instalación, presentada por primera vez en 1995, supuso un acercamiento diferente a la presentación de entornos virtuales, ya que se alejaba de la experiencia de vacío característica de los mundos digitales para combinar en su lugar entornos audiovisuales con paisajes textuales. Dada la imposibilidad de presenciar *Osmose* en primera persona, debemos limitarnos a los comentarios y descripciones de quienes asistieron a alguno de los eventos que la acogieron. Disponemos también de un vídeo de 16 minutos en el que podemos ver parte de la experiencia¹⁰. Llama la atención que dicho vídeo comience con un plano estático de 1:40 minutos de duración en el que vemos la silueta de un cuerpo equipándose pacientemente con todos los accesorios necesarios para participar en la instalación. Que lo primero en aparecer sea el cuerpo en pleno ritual preparatorio para penetrar en el ciber mundo ofrece pistas acerca de la relevancia que le concede Davies en su poética.

10 <http://www.immersence.com/osmose/>



Figura 1. El hardware (izquierda) y el software (derecha) de Osmose (Char Davies, 1995)

La interfaz de Osmose combina la presentación del mundo virtual a través de HMD¹¹ con un sistema de control basado en la respiración y los movimientos del usuario. Para Davies, el participante es un *immersant*. Este concepto, que es el resultado de combinar los términos ‘inmersión’ y ‘presencia’ (Davies, 2003b), enfatiza la importancia que adquiere la capacidad envolvente de sus universos generados por ordenador para dirigir la atención de los usuarios hacia dimensiones de su propia corporalidad que habitualmente pasan desapercibidas, como por ejemplo el fenómeno de la respiración, que adquiere un papel protagonista al permitir ascender y descender con fluidez por las diferentes capas y dimensiones de sus instalaciones (Davies, 2002). En Osmose, el *immersant* recorre un escenario boscoso magníficamente diseñado con la tecnología de la época. El sonido acompaña al tipo de paisaje que se habita en cada momento: el bosque cuenta con un repertorio sonoro que evoca a la naturaleza y los entornos más artificiales exhiben un variado abanico de sonidos electrónicos. Y es que, además de vistosos parajes naturales, Osmose incluye también construcciones imposibles que aprovechan la capacidad de procesamiento gráfico de las nuevas tecnologías. Por ejemplo, superpuesta al entorno boscoso hay una dimensión bañada en blanco de extensión en apariencia infinita que está únicamente habitada por columnas de texto. Son citas y pasajes tomados de autores como Bachelard, Heidegger y Rilke, todos ellos sumamente influyentes para Davies y a quienes rinde tributo con su arte. Como señala McRobert, en la práctica artística de Davies hay un esfuerzo por trasladar a paisajes en tres dimensiones pensamientos y nociones que hasta entonces habían sido vertidos bajo la forma de textos (McRobert 2007: 13)

Por su parte *Ephémère*, presentada en 1998, es según la propia Davies una continuación del trabajo que comenzó en Osmose. Nos encontramos otra vez ante una instalación de realidad virtual inmersiva cuya interfaz se centra nuevamente en acciones del cuerpo. La dinámica de *Ephémère* sigue tan de cerca la de Osmose que se podría

11 El HMD o Head-Mounted Display es un casco de realidad virtual que sumerge al usuario en el entorno digital. Se trata de un dispositivo recurrente en las instalaciones de Davies resuelve algunas de las dificultades que entraña la presentación de mundos inmersivos a los espectadores.

concebir como una continuación formal directa, aunque presenta notables variaciones en el contenido al introducir nuevos paisajes audiovisuales aún más elaborados que los de la instalación de 1995. Destaca especialmente la continuidad del recurso de la transparencia, una marca personal del estilo de Davies que ya aparecía como un elemento característico en *Osmose*: las formas y objetos de sendas instalaciones permiten escrutar lo que hay tras ellas si el usuario se acerca lo suficiente. Para ello se difuminan paulatinamente a medida que la cámara se aproxima a ellas o desaparecen por los márgenes de la visión estereoscópica. El objetivo con las transparencias era contribuir a una estética alternativa al fotorrealismo digital. En lugar de perseguir imágenes indistinguibles de la realidad, Davies opta por crear ambigüedad espacial y situar a los participantes ante el reto que supone para su percepción un entorno en que el juego de relaciones entre espacio, tiempo y cuerpo altera sustancialmente la dinámica habitual (McRobert 2007: 13).



Figura 2. Transparencias en el paisaje virtual de *Ephémère* (Char Davies, 1998)

Las dos instalaciones comentadas presentan universos digitales completamente inmersivos que establecen un hiato audiovisual entre el espacio de la simulación y el espacio de la galería o el entorno en el que se presenten las obras¹². El entorno

12 Conviene recordar aquí la distinción que estableció Lev Manovich entre el régimen de la representación y el de la simulación. Recordemos que Manovich conectó los entornos de realidad virtual con la tradición de la pantalla, cuyo rasgo característico consiste en la separación de dos espacios: el físico y el virtual. Pero, a diferencia de seguir la corriente de las representaciones, de la que bebe la pintura figurativa, la realidad virtual habría nacido de una “tradición alternativa”, la de la simulación. Si la tendencia a la representación es propia, por ejemplo, de la pintura renacentista, la búsqueda de simulación es lo que caracteriza a los frescos y los mosaicos: “El hecho

físico de la sala de exposiciones permanece ahí durante la inmersión en las propuestas de Davies, pero los diferentes periféricos que trasladan al participante a *Osmose* y *Ephémère* tratan de envolver por completo los sentidos de forma que se establezca un paréntesis entre la experiencia del *immersant* y la del resto de espectadores. El objetivo de Davies, sin embargo, no es crear vías de escape del mundo “real” por medio de la tecnología sino, al contrario, favorecer una posibilidad de retorno a una percepción integradora de la realidad como un ecosistema fluido en el que los límites (entre lo interior y lo exterior, entre uno mismo y lo otro, entre la mente y el cuerpo) pierdan la solidez que habitualmente se les atribuye (Davies, 2003b).

El participante parece invitado a abandonarse a la contemplación entusiasta de la imaginaria visual y sonora de la artista, lo que en última instancia puede considerarse como un impulso hacia la trascendencia. Observado su trabajo desde esta perspectiva, lo cierto es que la artista canadiense se mantiene próxima a las coordenadas de una estética romántica creada con nuevas tecnologías. Las experiencias que ofrecen sus instalaciones son siempre diferentes ya que dependen estrechamente de la performance del participante, que decide libremente cómo y hacia dónde desplazarse. El entorno responde a sus acciones como una proyección de su subjetividad encarnada. El término clave, en este sentido, es ‘inmersión’, que a partir de las experiencias de la artista como buceadora adquiere una relevancia mayor que en otro tipo de propuestas inmersivas de realidad virtual. Para Davies, la idea de sumergirse se utiliza aquí en su acepción más evidente, que no es otra que la inmersión corporal en un medio como el agua (Davies, 2003). Al referirse explícitamente al medio acuático, Davies pretende desplazarse de una idea del espacio como un receptáculo vacío a otra que subraye el carácter envolvente del entorno y que predisponga al sujeto a sentirse rodeado, y en cierto modo arropado, por el entorno virtual. Combinando el uso de una función tan primaria y tan inconscientemente ejecutada como la respiración con el diseño escenarios en los que todas las capas se solapan sin fisuras y transiciones bruscas, Davies trataría de conjurar la tendencia a experimentar los mundos virtuales como oportunidades de huida o escape de la realidad. El participante se ve requerido a prestar una atención inusitada a su respiración y, además, la exploración de sendas instalaciones no es convencional dado que no existen límites claros entre lo que se encuentra por encima o por debajo o de cuándo se transita definitivamente entre una zona y otra. En este sentido, se trata de una experiencia confusa que puede desorientar, pero que también invita al usuario a ser más consciente de su corporalidad y de la manera en que el entorno y él mismo se traspasan y confunden sin interrupciones durante los desplazamientos. Así, aunque el *immersant* se sigue encontrando en un entorno creado artificialmente por ordenador, tanto la interfaz como el diseño del universo explorable van encaminados a favorecer una reconexión del sujeto con el mundo percibido como un entorno fluido: “Me acerco a este medio entendiéndolo como un lugar para representar lo que considero que podría encontrarse tras la superficie sólida y estática del mundo, así como para desestabilizar los límites entre interior y exterior, cuerpo y mente, yo y naturaleza, tan rigurosamente defendidos en concepciones del mundo dualistas” (Davies, 2003).

Osmose y *Ephémère* aportan valiosas reflexiones a los debates tradicionales en

de que el fresco y el mosaico estén pegados a su marco arquitectónico permite al artista crear una continuidad entre el espacio físico y el virtual. En cambio, una pintura se puede poner en un entorno arbitrario y, por tanto, esa continuidad ya no se puede garantizar” (Manovich 2005: 166).

torno a la dicotomía información-materia característica de la cibercultura. Davies demuestra que una inclusión lo más extensa posible del cuerpo no entorpece, sino que favorece experiencias más completas de la realidad virtual. Integrado el cuerpo como conjunto en la experiencia, y no solamente los canales visual-auditivo, el tránsito entre sendos entornos tiene lugar sin que prestar atención a lo virtual suponga la desaparición de lo real: el organismo no queda fuera de la ecuación al demostrar que puede contribuir a una experiencia más rica de los entornos digitales que la que discurre exclusivamente por el canal audiovisual, y la imagen del cuerpo inmóvil reposando en la butaca mientras el espectáculo digital sucede en otro lugar pierde sentido.

4. Conclusiones

Durante la década de los 90 numerosos teóricos y artistas de las tecnologías digitales concibieron la tecnología de realidad virtual como la herramienta definitiva para representar (y experimentar) los cada vez más determinantes entornos digitales (juegos de ordenador, páginas web, comunidades *online*). Las estéticas dominantes de la realidad virtual popularizaron una serie de metáforas (la frontera, la aldea digital, el resort virtual) que contribuyeron a consolidar una percepción de los entornos electrónicos como mundos completos generados artificialmente por ordenador en los que sería posible realizar toda clase de actividades. Siguiendo la lectura de Katherine Hayles, hemos concluido que el imaginario tecnológico según el cual existía un mundo real e infinitos universos digitales en potencia traía consigo como consecuencia la distinción entre todo aquello que era posible representar y manipular mediante *software* (la información) y aquello que no podría traspasar la frontera electrónica (la materia, y especialmente el cuerpo), al menos no en su versión original sino todo caso bajo un formato emulado o simulado.

Estas eran al menos las líneas generales de las narrativas tecnológicas dominantes en los 90, pero, al igual que sucede con todo centro, es posible desplazarse a la periferia en busca de alternativas. En este sentido, las instalaciones de Char Davies *Osmose* y *Ephémère* conforman lo que podríamos considerar una estética digital alternativa e integradora. Ambas propuestas muestran cómo no solamente es posible, sino también deseable, realizar esfuerzos por incorporar la dimensión corporal de los sujetos sin reducirla únicamente a los aspectos audiovisuales. En las citadas propuestas de la artista canadiense, la realidad virtual es un medio concebido para favorecer experiencias de reconexión con el mundo: los participantes o *immersants* se ven inmersos en paisajes oníricos inspirados en la práctica del buceo. En ellos, cada escenario se funde con el resto de forma que componen un entorno fluido a través del que es posible navegar controlando la respiración para ascender y descender. Un fenómeno inconsciente como respirar adquiere así un protagonismo fuera de lo común al mismo tiempo que la exploración de los entornos virtuales causa cierta confusión debido a que los límites entre los objetos (árboles, suelo, agua) no quedan definidos con precisión y pueden atravesarse sin dificultad. En lugar de trazar fronteras (entre el mundo real y el virtual, entre la naturaleza y lo artificial, entre el sujeto y el espacio circundante), la estética virtual de Davies propone redescubrir el mundo como un hábitat continuo que envuelve y penetra al sujeto. En este sentido es posible indagar en la creación de experiencias más complejas que supongan un complemento, y no un sustitutivo, de todo lo que tiene lugar en el confusamente denominado “mundo real”.

El presente trabajo podría considerarse una investigación de índole histórica si

las tecnologías de realidad virtual hubiesen permanecido en el letargo en el que se sumergieron a finales de los 90. Sin embargo, los pujantes esfuerzos de numerosas compañías especializadas en el ámbito del entretenimiento digital invitan a pensar que nos encontramos ante el inicio de un segundo periodo de expansión de la realidad virtual ante el que todo está todavía por decir. De ahí que consideremos la aportación de Davies como un trabajo valioso no solamente para volver a visitar las estéticas tecnológicas de finales del siglo pasado, sino que también reclamemos sus propuestas como referentes y elementos de trasfondo que pueden contribuir a enriquecer la creación de los entornos virtuales en el momento presente.

Bibliografía

- Barlow, J. P. 1996. A Declaration of the Independence of Cyberspace, en: <https://www.eff.org/cyberspace-independence>
- Bell, D. 2006. *Cybercultures. Critical Concepts in Media and Cultural Studies (vol 1)*. London: Routledge.
- Benedikt, M. (Ed.). 1991. *Cyberspace: First Steps*. Cambridge: The MIT Press.
- Brockman, J. 1996. *Digerati: Encounters With the Cyber Elite*. San Francisco: Hardwired.
- Bukatman, S. 1993. *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press.
- Cavallaro, D. 2000. *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*. London: The Athlone Press.
- Ceruzzi, P. 2003. *A History of Modern Computing*. Cambridge: The MIT Press.
- Chan, M. 2014. *Virtual Reality: Representations in Contemporary Media*. London: Bloomsbury.
- Coyne, R. 1999. *Technoromanticism: Digital Narrative, Holism, and the Romance of the Real*. Cambridge: The MIT Press.
- Davies, C. 1998. Changing space: virtual reality as an arena of embodied being. En J. Beckmann (Ed.), *The virtual dimension. Architecture, representation, and crash culture* (pp. 144-155). New York: Princeton Architectural Press.
- , 2002. Osmose: Notes on Being in Immersive Virtual Space. En C. Beardon & L. Malmberg (Eds.), *Digital*, en: http://www.immersence.com/publications/char/2002-CD-Digital_Creativity.html
- , 2003a. Landscape, earth, body, being, space, and time in the immersive virtual environments osmose and ephemere. En J. Malloy (Ed.), *Women, art & technology*. Cambridge: The MIT Press.
- , 2003b. Rethinking VR: Key Concepts and Concerns. En H. Thwaites (Ed.), *Hybrid Reality: Art, Technology and the Human Factor* (pp. 253-262). Montreal: International Society on Virtual Systems and Multimedia, en: <http://www.immersence.com/publications/char/2003-CD-VSSM.html>
- , 2004. Virtual space. En F. Penz, G. Radick, & R. Howell (Eds.), *Space: In Science, Art and Society* (pp. 69-104). Cambridge: Cambridge University Press, en: <http://www.immersence.com/publications/char/2004-CD-Space.html>
- Davis, E. 1995. Technopagans, en: <http://www.wired.com/1995/07/technopagans/>
- , 1999. *TechGnosis: Myth, Magic & Mysticism in the Age of Information*. London: Serpent's Tail.
- De Kerckhove, D. 1999. *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona: Gedisa.

- Dery, M. 1998. *Velocidad de escape. La cibercultura del fin del siglo*. Madrid: Siruela.
- Dodge, M., & Kitchin, R. 2000. *Mapping Cyberspace*. London: Routledge.
- Donovan, T. 2010. *Replay: The History of Video Games*. East Sussex: Yellow Ant Media (ePub).
- Dyson, E. 1997. *Release 2.0: A Design for Living in the Digital Age*. New York: Broadway Books.
- Grau, O. 2002. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: The MIT Press.
- Hayles, K. 1999. *How we became posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heim, M. 1993. *The Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Kelly, K. 1989. An interview with Jaron Lanier [Jaronlanier.com], en: <http://www.jaronlanier.com/jaron%20whole%20earth%20review.pdf>
- Lanier, J. 2010. *You're not a gadget. A manifesto*. New York: Alfred A. Knopf.
- Manovich, L. 2005. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- McRobert, L. 2007. *Char Davies's Immersive Virtual Art and the Essence of Spatiality*. Toronto: University of Toronto Press.
- Molinuevo, J. L. 2003. Entre la ilustración y el tecnorromanticismo. En D. Hernández (Ed.), *Arte, cuerpo, tecnología* (pp. 31-107). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- , 2004. *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza.
- Negroponte, N. 1995. *Being Digital*. London: Hodder and Stoughton.
- Novak, M. 1991. Liquid Architectures in Cyberspace. En M. Benedikt (Ed.), *Cyberspace: First Steps* (pp. 225-254). Cambridge: The MIT Press.
- Paul, C., & Levy, M. 2015. Genealogies of the New Aesthetic. En D. Berry & M. Dieter (Eds.), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design* (pp. 27-43). New York: Palgrave Macmillan.
- Rheingold, H. 1994. *Realidad virtual. Los mundos artificiales generados por ordenador que modificarán nuestras vidas*. Barcelona: Gedisa.
- , 1996. *La comunidad virtual. Una sociedad sin fronteras*. Barcelona: Gedisa.
- Stenger, N. 2001. Mind Is a Leaking Rainbow. En M. Benedikt (Ed.), *Cyberspace: First Steps* (pp. 49-58). Cambridge: The MIT Press.
- Turkle, S. 1997. *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós.
- Turner, F. 2006. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: University of Chicago Press.

Invención: arquitectura sin Arquitectura

Invention: architecture without Architecture

José Antonio Ruiz Suaña*

Resumen

Este trabajo se propone como una superposición de nociones, intuiciones, reflexiones en torno al concepto de *invención*. A partir de sugerencias aparecidas en la lectura del texto *Psyche: invenciones del otro* de Jacques Derrida, de lecturas de textos del arquitecto Alejandro de la Sota y de su obra, se propone una interpretación acerca de la invención –en este caso– en la arquitectura.

Palabras clave: invención, arquitectura, Derrida, Alejandro de la Sota, arquitecto

Abstract

This paper is proposed as a superposition of notions, intuitions, reflections on the concept of invention. An interpretation about the invention in the field of architecture is proposed based on suggestions that appear in the reading of the text *Psyche: Inventions of the Other* by Jacques Derrida, together with readings of texts by the architect Alejandro de la Sota and his work.

Key words: invention, architecture, Derrida, Alejandro de la Sota, architecture

En tanto no recojas sino lo que tú mismo arrojaste,
todo será no más que destreza y botín sin importancia;
sólo cuando de pronto te vuelvas cazador del balón
que te lanzó una compañera eterna, a tu mitad, en impulso
exactamente conocido, en uno de esos arcos
de la gran arquitectura del puente de Dios:
sólo entonces será el saber-coger un poder;
no tuyo, de un mundo.
R. M. Rilke

Nos enfrentamos a este texto como el orador de la introducción de Jacques Derrida en *Psyché: invenciones del otro*.

Un orador tiene el coraje de presentarse delante de sus invitados, parece no saber lo que va a decir. Declara con insolencia que se prepara para improvisar. Va a tener que inventar ahí mismo, en ese mismo lugar, se pregunta todavía: ¿qué voy a tener que inventar?. (Derrida, 1987)

En ese texto acerca de la invención intentaremos reflexionar sobre la posibilidad o imposibilidad de la invención en la Arquitectura y una interpretación de cómo ésta

* Universitat Politècnica de València, España. jruizsua@gmail.com
Artículo recibido: 3 de mayo de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

se produce. La propia intención de invención quizá nos aparta de su posibilidad. Diríamos mejor que, lejos de la intención de inventar, intentamos descubrir.

El título del presente texto anuncia el argumento que pretende desarrollar. *Invención: arquitectura sin Arquitectura*, se manifiesta la ausencia/presencia de una mayúscula que, sin embargo, parece indicar cierta voluntad de que acontezca la *arquitectura* aunque con la pretensión de prescindir de la *Arquitectura*. La misma palabra *escrita* dos veces indica un leve matiz semántico, el orden en que están *escritas* no se puede invertir sin que se modifique su sentido –imposible realizar oralmente el matiz que incorpora la mayúscula/minúscula–; una sutil diferencia que enfrenta la *arquitectura* a la *Arquitectura*, negando la segunda pero *sin* poder prescindir *una de Otra*.

Este juego especulativo, como en un *espejo*, es el que da cuenta de la invención, si ésta es posible. Desde el principio del presente texto, queremos manifestar algo que atraviesa toda nuestra reflexión: la *invención* –como en el mito de Psyché y Eros– es más bien un *descubrimiento*.



Figura 1
Psyché et l'amour. Simon Vouet. 1626-1629
 Óleo sobre lienzo. 112 × 165 cm
 Musée des Beaux-Arts de Lyon

Lo que aquí queremos exponer surge a partir de la lectura del texto de Jacques Derrida *Psyché: invenciones del otro*, tomando de él, fundamentalmente las nociones o acepciones que señala sobre el término *invención*, esto es, la invención como capacidad (tener inventiva), la invención como acto (cómo/cuándo se inventa) y la invención como contenido (qué es lo inventado). Intentaremos establecer una relación entre estos tres conceptos y su posible correlato con el hecho creativo en la arquitectura. No

consta que el arquitecto Alejandro de la Sota conociera o se interesara por los textos de Jacques Derrida pero los escritos del arquitecto pueden servir para interpretar sus intuiciones y experiencias en su tarea profesional y cómo, en cierto modo, sintonizan con nociones y conceptos del filósofo.

La complejidad y riqueza del texto de Jacques Derrida lleva a desarrollar únicamente algunas relaciones entre capacidad, acto y contenido de la invención. Pero sin duda, al abordar el texto es insoslayable la cuestión sobre “el otro” en la invención, presente ya en el título del texto de Jacques Derrida. Como en éste, “el otro” también atraviesa toda la reflexión que aquí se propone.

A través de una interpretación –sin duda simplificadora– nos hacemos cargo de este tema fundamental. Así pues, ¿qué es “el (lo) otro” en el marco conceptual que manejamos aquí?. Entendemos una doble identificación. Por una parte “lo otro” se presenta como la *arquitectura*, enfrentada, reflejada, opuesta, pero inevitablemente referida a la *Arquitectura* disciplinar, institucional, académica, transmisible y ortodoxa; por otra parte consideramos y nos referimos a “lo otro” como el objeto de invención, esto es, “lo otro” como lo que acontece frente al autor en el proceso creativo, el objeto es “(el) lo otro” ante el sujeto de la invención: el autor.

Invención: capacidad, acto, contenido

La invención en Arquitectura es algo sobre lo que cabe preguntarse ¿qué opera en el interior de la *caja negra* del proceso creativo?. El texto de Derrida *Psyché: invenciones del otro* despliega una reflexión sobre la invención, caracterizando su condición y distintas nociones de la misma. Como en el mito de Psyche y Eros, parece que en el hallazgo, en la novedad, en cierta sorpresa, se manifiesta que el autor pone en juego sus capacidades para producir un objeto que participa de la Arquitectura.

Nunca se ha autorizado (de ahí el estatuto y la convención) a decir de Dios que inventa, incluso si su creación –se ha pensado– funda y garantiza la invención de los hombres; nunca se ha autorizado a decir del animal que inventa, incluso si su producción y su manipulación de instrumentos se parece, a veces se dice, a la invención de los hombres. Por el contrario los hombres pueden inventar dioses, animales, y sobre todo animales divinos. (Derrida, 1987)

Resulta complejo discernir cuándo y por qué a una obra se le puede atribuir la pertenencia a la Arquitectura, o que participe de ella. Quizá, más bien, se puede reconocer que en ella acontece una arquitectura, o como dice el propio Alejandro de la Sota “consigue efectos arquitectónicos”. (Sota, 1989: 74)

Por una parte la invención se refiere a las ideas y a las cosas que se inventan; por otra parte se refiere a la forma –en el sentido de configuración, conformación, figura– a cómo es la invención. En general se considera que las ideas no son objeto de invención, no pueden *registrarse*; pero algunas ideas son un nuevo camino que puede llevarnos a encontrar nuevas formas, nuevas maneras de decir y de hacer, ideas que ya no necesitan el objeto –la obra– que originaron y se muestran como actitudes, estrategias, programas de procesos creativos. Las ideas sólo se pueden transmitir diciéndolas, escribiéndolas, dibujándolas: dándoles forma.

Crear –“producir algo de la nada”– por antonomasia es solamente a Dios a quien pertenece; en su acercamiento, el hombre crea; tanto más elevado será su arte cuanto

mayor sea este acercamiento. Unida a esta elevación, a esta pureza en la concepción, va la supervivencia de la obra de arte; su valor se mide por esta supervivencia. No es necesaria la sobrevivencia de la obra en sí; basta con que exista en la idea que alentó su creación. (Sota, 2002, 1956: 149)

Por la invención se hace *venir* (inventar) y se *encuentra* –en el quehacer del arquitecto– la manera, la forma de la obra. En ocasiones, la obra, es Arquitectura.

En el texto de J. Derrida se propone cierta polisemia de la palabra *invención*. En primer lugar podemos llamar invención, a la *capacidad* de inventar, la aptitud supuesta natural y genial de inventar –nosotros preferimos considerar que también y sobre todo puede ser una aptitud adquirida, aprendida– la inventiva. Se puede decir que un arquitecto tiene invención, tiene ocurrencia. También llamamos invención a la experiencia, al *acto*, a la primera vez que acontece lo nuevo, a la aparición de la novedad. Por último en tercer lugar, también es invención el *contenido* de la novedad, la cosa inventada.

Intentaremos rastrear en el quehacer del arquitecto Alejandro de la Sota las nociones de invención tanto de ideas (no consideradas *registrables*) como de formas (artefactos arquitectónicos), así como la capacidad, acto y contenido de invención.

Liebre por gato

Podemos aproximarnos a la *capacidad* de invención de un arquitecto a partir de una frase de Alejandro de la Sota: “es el arquitecto el único que intenta dar “liebre por gato””. (Sota, 2002, 1955: 142) Esta breve cita consideramos que está cargada de contenido y matices, en sí misma constituye una invención: al intercambiar la posición de la habitual expresión aparece la *ironía* instantánea de un *engaño benéfico* frente al engaño nocivo de dar “gato por liebre”: Se trata de dar algo mejor de lo que se espera, acontece lo inesperado. Esto aparece en el entorno *alegórico* en que se produce y origina la expresión “liebre por gato”.

Se trata, de cierta manera, de un reflejo especular del dicho popular. La ironía implica siempre cierto humor, un humor al servicio del énfasis de lo que se pretende señalar con la ironía. Doble ironía: “dar gato por liebre” que expresa un engaño, se subvierte irónicamente –con humor– para expresar un engaño benéfico.

Aparece así, en la expresión “liebre por gato”, la alegoría y la ironía, como una imagen *especular* entre la tendencia narrativa de la alegoría –que incorpora el tiempo a una ficción sobre el proceso del quehacer del arquitecto– y la instantaneidad de la ironía en la expresión “liebre por gato” que simultáneamente invierte el engaño habitualmente nocivo en otro nuevo benéfico. La invención radica en la novedad por subversión del orden de las palabras *liebre* y *gato* que al invertirse como y *por* un espejo incorpora al engaño un fin benéfico. En cierto modo, la cita “es el arquitecto el único que intenta dar “liebre por gato”” ejerce en ella misma lo que dice, que es la capacidad del autor: hace uso de la cita a la vez que ésta se menciona. La capacidad inventiva (invención) del arquitecto proporciona algo mejor de lo que se espera: la invención necesita lo esperado, lo previsto, para producirse la subversión, la alteración de las expectativas, el acontecimiento, lo nuevo, lo singular.

Más adelante veremos de nuevo la presencia de alegoría e ironía, contrapuestas, complementándose, mirándose una a otra, en el acto y el contenido de la invención arquitectónica.



Figura 2
El espejo psiqué. Berthe Morisot. 1876
Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

En la expresión “dar liebre por gato” se intuye ya en qué radica la capacidad de invención, pero recordando lo ya señalado sobre el sujeto y el objeto de la invención, vemos que Alejandro de la Sota se refiere a intuiciones sobre su experiencia creativa como el sujeto capaz de ser sobrepasado y dislocado por cada nueva obra.

Pueden dividirse todos los artistas en dos únicos grupos: los que saben hacer la siguiente obra y los que no saben hacerla: los primeros son los artesanos, “quien hace un cesto hace cientos”; los segundos son artistas auténticos, los únicos que realmente

lo son. Estos últimos, sin saber, harán su nueva obra, obra de arte. (Sota, 2002: 44)

La invención como capacidad no es otra cosa que abrirse a la posibilidad de que el sujeto acepte lo imprevisto fuera de donde lo espera, de lo que ya sabe y puede. Alejandro de la Sota parece intuir y experimentar lo que J. Derrida precisa citando a Levinas.

El sujeto es un anfitrión que debe acoger lo infinito más allá de su capacidad de acogida. Acoger más allá de su capacidad de acogida: eso quiere decir que debo recibir o que recibo allí donde no puedo recibir, allí donde la avenida del otro me excede[...] El arribante no constituirá, pues, acontecimiento sino allí donde yo no soy capaz de acogerlo, donde lo acojo, precisamente, allí donde no soy capaz de ello. La llegada del o de lo arribante es lo otro absoluto que cae sobre mí. (Derrida, 2006: 94)

No hay mayor presencia que la ausencia

La lectura atenta de los textos de Alejandro de la Sota deja ver una constante actitud de *pensar*, entendiendo este pensar no únicamente como el proceso mental reflexivo, racional o lógico –por otra parte, imprescindible– para la resolución de sus encargos profesionales, ni tampoco un *pensar* como *filosofar*. Más bien, y sobre todo, un *pensar* como un constante *estar atento* y *acogedor* a lo que le rodea.

Resulta llamativo cómo Alejandro de la Sota muestra en sus escritos una constante actitud receptiva, está “al acecho” y a la espera de lo que quizá debe tomar en consideración.

Alejandro de la Sota parece plantearse cada trabajo como un acto fundacional de la arquitectura; porque ésta “se nos hace vieja en nuestro pensamiento, en nuestras propias manos, antes ya de construida, tenemos que estar atentos, siempre empezando”. (Sota, 2002, 1988: 81) No desprecia o deja de lado la *disciplina* arquitectónica, sino que busca las referencias más allá de ella, estando atento a todo para descubrir cuál puede ser la esencia de su obra.

La arquitectura es una búsqueda constante. Uno tiene en el subconsciente referencias íntimas, recuerdos, sensaciones inseparables del pensamiento cuando aborda la idea del proyecto. La inspiración está en todo, en la vida, en la poesía, en las espigas del campo, en la forma en que se mueven las olas... Es importante mantener una actitud despierta, sensible, para poder descubrirlas. El planeamiento de un tema arquitectónico sobrepasa a la propia arquitectura. No se puede resolver *sólo con arquitectura* el problema. Es tan sólo un dato más de todos los que maneja. (Sota, 2002, 1990: 117)

Esta posición de atención, de captar lo que nos rodea, lo que vivimos y se nos muestra, es la fundamental para encontrar, o mejor, para acoger lo digno de consideración para la labor del arquitecto. En un texto dirigido a los arquitectos Víctor López Coteló y Carlos Puente, Alejandro de la Sota nos proporciona alguna clave más de su *pensar arquitectura* cuando se refiere a la arquitectura como “traidora con sus amantes y como tal debemos tratarla, cogiéndola siempre de improviso”. (Sota, 2002, 1988: 81) Del mismo modo que en el mito de Psyché, Eros se oculta. Psyché no puede ver el rostro de su amado y es entonces cuando mejor lo conoce: cuando se esconde; una vez iluminado su rostro, se escapa, desaparece, se retira al cogerle de improviso. Pero en esto –descubrirlo cuando se oculta– justamente tira de nosotros y,

a su modo, nos atrae. La arquitectura para Sota es un *acaecimiento propio*, (Heidegger, 2001: 107) podríamos decir que acontece, de manera inesperada, fuera de nosotros: en el otro. La invención es la experiencia, o el *acto* que acontece; viene durante, pero fuera de, nuestro programa de trabajo, de nuestra *disciplina*: “La arquitectura no nos exige recurrir a ella; aparecerá ella sola”. (Sota, 2002, 1987: 77)

En cierto modo, la Arquitectura como disciplina, es *traidora* con quien busca en ella la *experiencia*, el *acto* de invención. Es imprescindible la Arquitectura como algo establecido, con su carga histórica, su metodología, su programa de trabajo, porque el *acto* de invención se produce en la subversión de lo establecido, la superación del estatuto de la Arquitectura. La invención es un acontecimiento, que como tal interrumpe e irrumpe –como un *corcho inoportuno* en la habitación de Chejov – en la continuidad del proceso, del programa, del estatuto de Arquitectura establecido. Frente a una supuesta homogeneidad de la Arquitectura –y por otra parte, de otras muchas cuestiones– vemos que la invención precisamente se lleva a cabo por la heterogeneidad de sujetos, recursos, referencias, materiales...

Cabe preguntarse acerca del papel que, lo establecido, la historia, el estatuto de la Arquitectura, y la memoria de ello tienen en el trabajo de Alejandro de la Sota: podría decirse que toma partido por *olvidar* lo aprendido en la Escuela de Arquitectura. Se trata de dar oportunidad a la oportunidad del otro. (Bennington, Derrida, 1994: 309) En una segunda instancia, –menos evidente pero más relevante– la *memoria* resulta fundamental para el trabajo de *invención* de Alejandro de la Sota: sin querer pero inevitablemente, la *huella* de lo aprendido, de lo establecido, está presente. Con su interrupción por lo nuevo –por lo que viene desde fuera– lo ausente (su huella) se toca con lo que acontece como invención.

Quando proyecto no siento nunca la menor necesidad de hacer uso de mis recuerdos históricos. Nada viene a mi memoria, el recuerdo de las viejas enseñanzas, ya olvidadas, nada tiene que ver con esos momentos de uso inmediato y real. Un capítulo semejante ¡qué necesito, con qué cuento! Puede ser ese *punto cero* que se pregona (...) Se siente un descanso grande cuando, ante un nuevo trabajo, no tenemos historia entre las manos. No hay mayor presencia que la ausencia. (Sota, 2002: 68)

La última frase de la cita: *No hay mayor presencia que la ausencia*, no sólo deja en suspenso el supuesto *olvido de las viejas enseñanzas* sino que además reconoce a éstas como *presentes* en lo que ya han mostrado. (Heidegger, 2001: 100) Al referirse a que *nada viene a su memoria*, parece referirse a la *memoria* como la facultad psicológica que guarda lo pasado en la representación: *las viejas enseñanzas*. Pero al decir que *no hay mayor presencia que la ausencia* parece señalar a una *memoria* que se refiere a *ese punto cero* ante su trabajo creador; al otro, que como Eros junto a Psyché, está junto a nosotros sin verlo y al verlo desaparece: es en esta memoria como conmemoración, que se produce con la interrupción del encuentro entre lo mismo –lo establecido estatutariamente–, y lo otro, donde descansa el poetizar, (Heidegger, 2001:101) y tal vez la experiencia y el acto de invención. El arquitecto extrae, descubre en la memoria los recursos que –más allá de la disciplina arquitectónica– pone en marcha el acto de la invención: “Bastaba para inspirarlos una ligera noticia de un viaje, una postal recibida, un chiste bien contado, para que la reacción en uno pudiera tener resultados con algo positivo dentro”. (Sota, 2002, 1991: 84)

El programa de trabajo del arquitecto –según Alejandro de la Sota: *pensar*

arquitectura— está caracterizado por un proceso donde se incorporan factores y elementos desde diversos ámbitos.

Que nada debe ser inventado, ni dejar de serlo; todo ha de ser continuación de un mayor conocimiento de las cosas. ¿Arquitectura, invención, imaginación? Arquitectura y todo, o nada. Siempre el conocimiento y, agotado éste, el añadido. [...] la disciplina, la exigencia en el mayor conocimiento, antes de una sola invención. [...] Inculcar el tremendo respeto, el conocimiento de las reglas del juego para llegar luego a esa gran discreción que resulta la auténtica sabiduría y, en casos, la gran invención. (Sota, 2002, 1970: 59)

Durante este proceso de simultaneidad de consideraciones es cuando aparece la invención (la emoción, el acontecimiento irregular) de manera imprevista, sin previsión de su origen.

Existe la emoción arquitectónica. No se piensa en ella como propósito del arquitecto en el momento de proyectar. Nunca aparece cuando tenemos intención de ello. Sin embargo, por experiencia propia, sabe uno dónde la ha sentido con intensidad y de la manera más inesperada. cuando ha aparecido de manera intensa. (Sota 1989: 19)

Existe pues el proceso de la rutina aprendida y habitual de trabajo, en que se mantiene una mirada de atención a los múltiples factores y facetas que forman dicho proceso y rodean simultáneamente al objeto de proyecto, proceso del que el propio autor forma parte manteniendo su mirada acogedora sobre el objeto, construyéndose recíprocamente en una suerte de espejo. En ese proceso, inesperadamente, como un hallazgo, sorprendente y perturbadora aparece, sobreviene la *arquitectura*, desde fuera, desde un lugar que no es la *Arquitectura*: “La idea, el sentimiento, es algo muy fuerte que dirige y condiciona nuestro pensamiento y da sentido a todo, pero la emoción no aparece al perseguirla, sino inesperadamente.” (Sota, 2002, 1990: 117).

La rutina del proceso de trabajo del arquitecto se ve —generalmente— vinculada al dibujo como herramienta imprescindible unida al ejercicio del trabajo mental que supone el quehacer del proyecto. “Hacer comprender (...) cómo la arquitectura es un proceso mental y su representación gráfica es solamente su proyección”. (Sota, 2002, 1970: 61)

El dibujo en el proceso *especulativo* del proyecto opera como un hábito adquirido durante el aprendizaje y el trabajo del arquitecto, de tal forma que se produce una suerte de *reflexión* entre el plano del papel donde la mano opera y las ideas —la *arquitectura mental* como se refiere Alejandro de la Sota—. “Creo más en la arquitectura pensada que en la dibujada. La arquitectura se piensa pero no se dibuja. Los dibujos son sólo para los “mirones”. Otra cosa son los dibujos para construir”. (Bayón, 1974)

Se trataría pues, de un proceso en que la habilidad adquirida del dibujo establece una continuidad entre la mano y el cerebro, entre lo que se dibuja sobre el papel (escritura que no representa, sino que *hace*) y lo que la mente del autor registra; en una suerte de unidad en la que, podría decirse, la del arquitecto es una *mano que piensa*. En ese proceso acontece, viene la novedad; el papel recibe la escritura y ésta devuelve al ojo y la mente —en un diálogo de idas y vueltas— su propio reflejo: el dibujo durante esta rutina sirve para *hacer* (performativo) —literalmente *dar forma*— y también para valorar la pertinencia de lo hecho (constatativo).

Durante el tiempo en que Alejandro de la Sota desarrolla su ejercicio profesional es constante su búsqueda de una arquitectura libre de prejuicios e imposiciones. Muchos de sus escritos revelan una actitud crítica hacia lo establecido porque considera que impide desarrollar lo que esencialmente constituye la arquitectura. Su postura aparece atravesada en medio de lo podría decirse que era la arquitectura preponderante. Intenta eliminar la imposición de la *cultura* sobre la arquitectura para *dejar ser* a ésta.

La *Arquitectura* quizá sirva ahora únicamente para ser perturbada y sorprendida; pero sirve también para que la *arquitectura* sea reconocida, identificada, legitimada, institucionalizada como tal (certificada, se podría decir) y para que pueda producirse, digamos para sobrevenir. (Derrida, 1987)

Para Alejandro de la Sota, su programa de trabajo se dirige a “dejar ser a la *arquitectura*” para inventar una arquitectura libre, libre de prejuicios, de cultura y de memoria colectiva. Este arquitecto parece querer librar a la arquitectura hasta del nombre que la representa para poder *dejar que sea*.

Pienso en lo lejos que debería estar la enseñanza de la arquitectura de *su* enseñanza. El hecho tan pasado de moda de “partir de cero”, creo que, siendo claro, lo deberíamos llevar dentro de nosotros. Hemos hecho hincapié cantidad de veces sobre la necesidad absoluta de *anular la arquitectura* para realmente *hacerla*, tanto que si hoy no lo es, ¿valdría inventar otro nombre?. (Sota, 2002: 68).

Esta es una forma de crear las condiciones para la experiencia o el acto de invención; un *pensar arquitectura* que no sólo recorre todo su trabajo globalmente, sino que también es la forma de enfrentarse a cada uno de sus proyectos concretos, *pensar arquitectura*.

Para Alejandro de la Sota es obligatoria la condición de lo que él llamaba “poner la mente en blanco”; esto no supone desconsiderar lo sabido, lo existente, lo acumulado, sino más bien una actitud de librarse de prejuicios, de no limitarse a lo que ya es sabido –como herramienta para desarrollar el trabajo del arquitecto– porque ésto, según él, supone un obstáculo para encontrar sobre lo que se trabaja: “La experiencia sobre un nuevo problema no existe, en todo caso estás obligado a desecharla porque te priva de la no experiencia que es donde se encuentra la frescura “. (Ábalos, Llinás, Puente, 2009: 225)

El acto de invención acontece atendiendo a “lo otro”. Como ya hemos dicho, entendemos “lo (el) otro” como el objeto que adviene en el proceso creativo –frente al sujeto– y también lo exterior de la estructura establecida. Alejandro de la Sota descubre que fuera del estatuto *Arquitectura* acontece *arquitectura*.

Un buen día dejé de trabajar y procuré pensar libremente en lo que hacía y se hacía. Ese mismo día empezaron a desprenderse tantos añadidos que a cualquier pensamiento serio sobre arquitectura se abrazaban, se pegaban como auténticas lapas, crustáceos. El resultado limpio era atractivo y pensé que también podía llamarse *Arquitectura*, tal vez *arquitectura*, y disfruté con esa *a* minúscula, ya que me bastaba para resolver los problemas que siempre la arquitectura tuvo que resolver: ordenación del mundo donde desarrollamos nuestra vida. (Sota, 2002, sin fecha: 74).

El acto de invención novedoso irrumpe, *tiene lugar* y ocurre fuera de donde se espera. Jacques Derrida se refiere a este acto de irrupción del acontecimiento, de la invención, como algo que ocurre siempre asediado por la imposibilidad. El acto de

invención ocurre fuera de lo esperado, desgarrar lo previsto y “por consiguiente debería interrumpir la trama de lo posible”. (Derrida, 2006: 99).

El acto de invención es una decisión del sujeto de la invención. Sujeto que, como hemos visto, tiene la capacidad de invención sólo cuando es anfitrión de “el (lo) otro” que acontece y disloca y sobrepasa lo establecido como posible. Pero cabe preguntarse, qué decisión se toma sobre el contenido de la invención.

No sé por qué lo hice así

Después de comentar algunas nociones sobre la invención como capacidad y como acto o experiencia de invención, por último nos ocuparemos de la invención como *contenido*: qué tiene de novedad la cosa inventada. Para este objetivo nos serviremos de una de las obras de Alejandro de la Sota, quizá la de mayor “invención” de todas ellas: el Gimnasio Maravillas.

Esta obra es fruto de un encargo que consistía en la ampliación de las instalaciones del Colegio de Nuestra Señora de las Maravillas, de la congregación de la Salle en Madrid. Alejandro de la Sota recibe el encargo cuando ya se había iniciado la obra según el proyecto de otro arquitecto, pero él propone un edificio radicalmente diferente. Entre finales de 1959 y principio de 1960 *inventa* el Gimnasio, parece que con fuerte impulso y decidida convicción. En la memoria sobre el Gimnasio escribe en 1962, una vez acabada la obra:

Terreno existente en fuerte ladera; muros de contención escalonados de hormigón en masa, diferencia de cotas entre calle de fachada y patio superior 12 metros. Orientación: Mediodía. Accesos: inferior desde la calle y superior desde el patio. Sótano destinado a vestuarios del gimnasio y campo de entrenamiento de hockey sobre patines: planta baja a cancha de juegos y cuarto de profesores de gimnasia. Entreplantas primera y segunda, congregaciones, antiguos alumnos y psicotecnia. Planta alta destinada a Museos de Ciencias Naturales, Física, salas de conferencias, de juegos, de Música, lectura, etc. Patio superior para juegos al aire libre, continuación del más reducido ya existente. Tema dominante: gimnasio cubierto.

Estructura de hormigón en sótanos, de hierro el resto. En la sala, pilares de ocho metros de altura separadas a seis metros. soportando vigas-puente de 20 metros de luz. Forjados de viguetas metálicas y Viroterm, absorbente de ruidos, en la línea baja de las vigas. utilizado conjuntamente como piso de las plantas superiores y techo del gimnasio. Suelo elástico de madera en cancha. Se trató de conseguir un ambiente cargado de humanidad, neutralizador de la frialdad gimnástica: se usaron materiales calientes en color y materia: fue ésta la principal preocupación arquitectónica ambiental. (Sota, 1989: 74)

En este texto, se exponen las condiciones iniciales para hacer el edificio y las intenciones de cómo resolverlo. En un tono escueto, casi prosaico, indica los condicionantes morfológicos del emplazamiento de la obra y cómo resuelve el gimnasio encargado, solución en la que además aporta otros espacios no requeridos previamente. Esta memoria escrita en 1962 podríamos decir que da las pautas para *hacer* el edificio, el texto *hace* el edificio en el sentido de que sus intenciones, condicionantes y materialidad quedan indicados para *producirlo*.

Pero en este comentario acerca del contenido de la invención, de la cosa inventada, no utilizaremos únicamente el texto de la memoria del proyecto sino que, de forma

preferente, nos serviremos del dibujo del Gimnasio Maravillas (Figura 3) que realiza el propio Alejandro de la Sota. Este dibujo, como ningún otro, da cuenta y, a la vez que el texto, *instaura* esta obra.

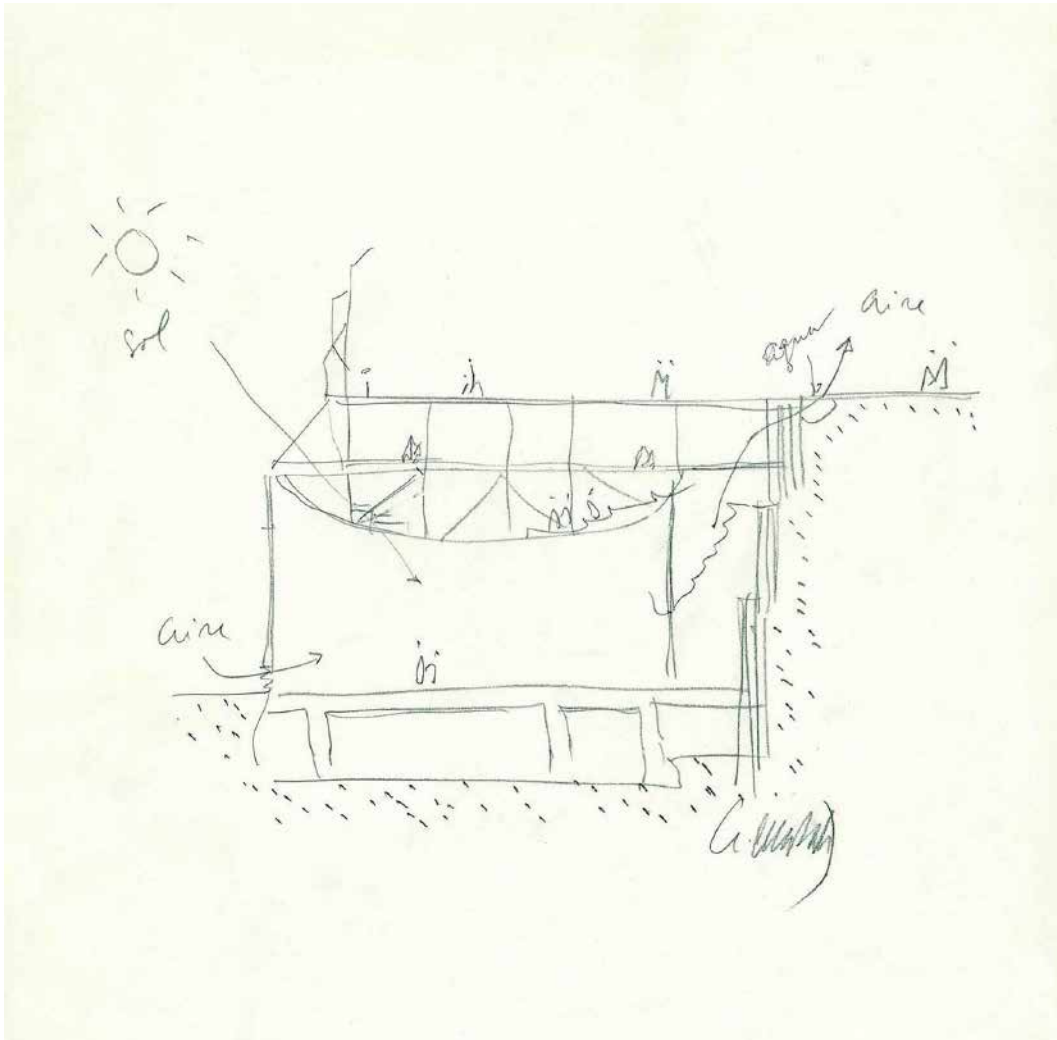


Figura 3
 Croquis del Gimnasio Maravillas. Alejandro de la Sota. 1962
 N° 2.
 Firmado A. de la Sota. 3 fotocopias
 21,6 X 14 cm
 Fundación Alejandro de la Sota.

Se trata de un dibujo a lápiz, con una *escritura* de trazos rápidos, sueltos, decididos—como ya sabidos—. No se trata de un dibujo de los que se utilizan en el proceso *especulativo* del proyecto donde, sin buscarla e inesperadamente, aparece la invención. Se trata más bien de un dibujo que nos cuenta la invención, su contenido, da cuenta del invento, de la cosa inventada. Como si se tratase de un documento del registro de patentes, la memoria y el dibujo, definen, describen y reivindican el invento. Para ello se ha elegido, frente a todas las posibilidades, dibujar una sección transversal del Gimnasio—por supuesto, elección cargada de intención— donde se pone de manifiesto

la novedad, el hallazgo. Porque, no se inventa sino, más bien, se descubre.

El contenido de la invención es doble. Por una parte el objeto que se construye, el propio gimnasio como artefacto, edificio, máquina, solución técnica, cosa concreta, transformación. Por otra parte, la invención también se produce –y en este caso de manera importante– en las ideas, en cómo enfrentarse a un encargo arquitectónico; y esto sí es repetible.

El dibujo nos dice cual es el contenido de la invención. El dibujo como si se tratase de una *Fábula*, constituye la ficción –con proyección hacia su materialización en el futuro– que es todo proyecto arquitectónico. El dibujo enseña –en el sentido de *mostrar* y también en sentido didáctico– que la diferencia de cota entre el patio existente del colegio y la calle inferior Joaquín Costa sirve para que la cubierta plana del Gimnasio confiera continuidad al patio existente. Y lo más importante es cómo se realiza esto: mediante la incorporación de *cerchas invertidas* en la estructura de la cubierta del gimnasio. Volveremos sobre esto. Este dibujo narra cómo será el Gimnasio, y cómo se vivirá. Podemos considerar que la narración se produce con la incorporación del *tiempo* en el dibujo. Por una parte la representación de personas en el edificio implica que han llegado hasta allí y se mueven por él; por otra parte el tiempo se manifiesta por las líneas que atraviesan el dibujo, incluyendo en él –como parte constituyente de la obra– el sol con su recorrido *durante* el día, el aire que atraviesa el gimnasio ventilando y refrescando, y el agua en la atarjea que limita (uniendo y separando) la cubierta plana del Gimnasio y el patio existente, y que recogerá agua de ambos.

Pero este dibujo *fabuloso*, quizá contiene una alegoría. Representada por pequeños trazos casi punteados, la *tierra* está presente en el suelo donde se arraiga el Gimnasio y en el muro que la contiene, el sol (*fuego*), el *aire* y el *agua* recorren el dibujo; y tal vez el *éter* sea el espacio del Gimnasio, bajo la cercha curva. Acaso una alegoría del mundo.

Pero si antes decíamos que la invención se produce cuando se subvierte el estatuto establecido, lo convencional, estable, legitimado, codificado, institucionalizado. Preguntémosnos cuál es el contenido del Gimnasio Maravillas que se considera evento singular que puede llevarnos a decir que en él hay invención

Entre 1956 y 1958 Alejandro de la Sota realiza en Madrid los Talleres Aeronáuticos TABSA (Figura 4), en la gran nave de esta obra utiliza grandes cerchas para salvar la considerable distancia entre soportes y construir la cubierta; de manera que estos elementos proporcionan el soporte estructural necesario a la vez que su forma posibilita la formación de cubierta exterior y un techo plano en el interior desde el que se produce iluminación natural.

Las cerchas metálicas quedan vistas desde el exterior. La estructura de la cubierta, emergiendo por encima de la nave constituye el elemento que, *vacío*, configura el espacio interior de la nave.

Con este precedente, el uso adecuado habitual y establecido de las cerchas y a la vista del dibujo del Gimnasio Maravillas nos atreveríamos a decir que el hallazgo, el contenido de la invención, el descubrimiento, consiste tal vez en *invertir* la disposición habitual de las cerchas. La modificación o subversión de lo establecido consiste en una sutil pero drástica inversión de lo habitual. La *cercha invertida* parece surgir de una suerte de reflejo en un imaginario *espejo* que estuviera situado sobre la cubierta plana del Gimnasio o en el techo plano de la nave de TABSA. Con esta alteración “sobrevvenida” se pone en marcha la respuesta simultánea a los múltiples factores que han entrado en *juego* en el proceso del proyecto: la cercha es soporte óptimo de



Figura 4
Talleres Aeronáuticos TABSA. Alejandro de la Sota. 1958.
Nº FE28
F. exterior
F. color
Fundación Alejandro de la Sota.

la cubierta del Gimnasio, por otra parte, la cubierta plana da continuidad al patio de juegos existente, y la situación de la cercha permite la iluminación natural con la entrada del sol y también instalar unas gradas de fuerte pendiente desde donde ver la pista del Gimnasio.

La novedosa e inesperada inversión especular de las cerchas proporciona más de lo que se pretendía –se da “liebre por gato”–: la cercha ya no es visible desde el exterior, como es habitual, sino que su presencia está ahora en el interior (Figura 5). Ya no está únicamente sustentando una cubierta para configurar un espacio debajo de ella sino que, adecuados a su forma, *contiene espacio* para nuevos usos. En cierto modo, en un juego¹ *irónico*, el plano de la cubierta del Gimnasio funciona como una superficie especular que invierte los términos habituales: lo que habitualmente es meramente sustentante se convierte aquí en contenedor, lo que suele ser visible en el exterior aquí es visible en el interior, lo construido no se *apoya* sino que está flotando *por encima* y configura bajo él el espacio del Gimnasio. Es una solución *sublime* porque está arriba, “por encima” de lo demás y al mismo tiempo “acumula” múltiples elementos: estructura, techo curvo del gimnasio, luz y ventilación natural, gradas, aulas, biblioteca, salas, instalaciones, cubierta plana que amplía el patio...

1 “Afirmar un juego puro es oponerlo al trabajo, que actúa a partir de esa oposición para comprender el juego y, por tanto, para trabajar con él. Lo que afirma la deconstrucción, aquello a lo que dice “sí, sí”, no es el juego o el gasto puro, sino la necesidad de la contaminación”. (Bennington, Derrida, 1994: 312)



Figura 5
 Gimnasio Maravillas. Alejandro de la Sota. 1962
 N° D151
 F. interior
 Diapositiva color
 Fundación Alejandro de la Sota.

Se trata de que, como en un espejo, el empleo novedoso de elementos señala cuál ha sido hasta entonces el estatuto habitual de uso, de disposición. Esta modificación irrumpe y transforma lo establecido, instauro algo nuevo que ha acontecido, ha advenido y se ha recibido (acogido) en la rutina (programa habitual) de proyecto; produce una nueva máquina y un nuevo método. Al mismo tiempo, trasgredir lo establecido –y ahora ya ausente– lo hace presente, lo pone de manifiesto, lo descubre y dice lo que es nuevo. Esta paradoja se produce no sin alegría², y se produce instantáneamente – inversamente y negando lo alegórico– sin que el tiempo dedicado a descubrir (inventar)

2 Ya nos hemos referido antes al disfrute de la Arquitectura según Alejandro de la Sota: “Me gustó siempre hablar de Arquitectura como divertimento: si no se hace alegremente no es Arquitectura. Esta alegría es, precisamente, la Arquitectura. La satisfacción que se siente. La emoción de la Arquitectura hace sonreír. da risa. La vida no”. (Sota, 1989: 19)

el contenido de la novedad se manifieste.

Volviendo de nuevo al dibujo de Sota sobre el Gimnasio Maravillas debemos comentar algo último en relación con la invención y su contenido: en la zona inferior izquierda del dibujo podemos ver la *firma* de Alejandro de la Sota.

Nos preguntamos qué significa esa firma en el dibujo. La firma parece reivindicar la autoría del dibujo, pero quizá además –como si de una patente se tratase– reivindica la autoría de la invención. Como si quisiera asociar la invención al autor, la firma subjetiviza el documento y lo que significa; de esta forma aleja el proyecto del Gimnasio de la objetividad: indica quien ha hecho esos trazos que vemos en el dibujo y quién ha tenido la ocurrencia que muestra.

Pero la firma de una invención es una *firma aleatoria*, porque la invención en arquitectura surge de una necesidad (en el sentido material y en el sentido de algo inevitable) en la que la suerte, el azar entra en el juego.

Porque la suerte induce a la invención sólo en la medida en que allí la necesidad se revela, allí se encuentra. El papel del inventor (ingenuo o genial), es precisamente, tener esta suerte. Y para ello, no ha de caer por azar en la verdad, sino de alguna forma, conocer la suerte, saber tener la suerte, reconocer la suerte de la suerte, anticiparla, descifrarla, asirla, inscribirla en el cuadro de lo necesario y hacer así obra con un lance de dados. A la vez mantiene y anula un azar como tal, transfigurando hasta el estatuto de la suerte. (Derrida, 1987)

Sin embargo, el programa, la rutina de trabajo o de invención –aunque lo pretenda– no puede controlar o calcular este factor aleatorio que entra en juego. Podemos preguntarnos, en particular, cómo aparece el hallazgo y la novedad del Gimnasio Maravillas, de dónde viene.

Inspiraciones. Lo digo con toda humildad: siempre busco inspiraciones arquitectónicas muy lejos de mí, muy lejos del arquitecto. No me gustan los libros de arquitectura. Nunca quiero pensar que ha salido algo importante, para mí, de arquitectura que no haya sido motivado por algo muy lejano”. (Sota, 2002, 1980: 170)

El hallazgo acontece donde es imposible, desde fuera de la rutina del programa de trabajo, pero *in-viene* en el transcurso del mismo. Este acontecer es incalculable, aleatorio, imprevisible, no se produce por la inercia de la rutina sino que está fuera de la programación: nos encontramos con ello en el momento que acontece. Se trataría de una nueva especie de lógica³ de la programación en que se integra lo aleatorio. “Inventar, sería entonces “saber” decir “ven” y responder al “ven” del otro”. (Derrida, 1987)

Pero en todas ellas [refiriéndose a sus obras] sólo he considerado que, inevitablemente, tenían que ser de esa manera. En ellas se puede estudiar su buen funcionamiento considerando como tal que allí dentro se facilita el desarrollar todo lo que dentro tiene que pasar y que, además, se tiene en cuenta, inevitablemente, que el entorno y los materiales son los mejores para su uso; unir todo ello le hace a uno concebir la obra como “inevitable”. Esta obra tan publicada del gimnasio del colegio

3 “Una cierta manera de hacer una traducción del latín, una determinada manera de resolver un problema de geometría (y no una manera cualquiera), constituyen la gimnasia de la atención para conseguir que ésta sea más adecuada para la oración. Un método para comprender las imágenes, los símbolos, etc. No tratar de interpretarlos, sino simplemente mirarlos hasta que emergiera la luz” Weil, Simon, 1947, *La pesanteur et la grâce*, Plon, Paris.

Maravillas, no concibo cómo podía haberla hecho de otra manera. (...) Cuando me puse a hacerlo resulta que habían muchas cosas que nadie me pidió pero que se iban añadiendo según avanzaba el proyecto. No sé cómo llamar a esto, porque inspiración me parece demasiado. Yo lo llamaría ocurrencias, que es un término que me agrada más. (Sota, 2002, 1987: 110)

La firma en el dibujo del Gimnasio Maravillas, aunque aleatoria, es un signo que instaura una subjetividad en el documento y también en lo que significa. La firma, el hecho de firmar es algo que puede resultar una osadía: por su aleatoriedad y por exponerse a cualquier otro que vea la firma, no previsible; es por esto por lo que quizá haya que pedir perdón: porque no somos más que uno más.

Todas las obras de arquitectura apreciables, son el fruto de algunas decisiones. El contenido de la invención está hecho de decisiones ante lo que acontece en el proceso creativo, pero es “lo (el) otro” quien toma la decisión porque “estoy aquí en ese momento en el que la experiencia del acontecimiento deshace mi voluntad [...] Es el otro quien decide en mí sin que por ello yo sea exonerado de mi responsabilidad” (Derrida, 2006: 99) por esto mismo nos hacemos cargo de ello con la firma.

El dibujo del Maravillas indica un aquí y un ahora de la firma que sigue funcionando hasta después que Alejandro de la Sota haya muerto. Señala una propiedad de la invención que a pesar de la muerte sigue siendo recuperada; un instante, ese instante –el de la firma– que prolonga el acto de invención a lo largo del tiempo. El dibujo del Gimnasio Maravillas, firmado, reúne todo el proceso de la invención en un instante.

Pero esta firma es una promesa de otras contrafirmas: la de los que ven el dibujo y reconocen la invención y su autoría; pero es también la (contra)firma del documento de fin de obra. La firma del proyecto espera y promete otra firma –que es a la vez la misma firma– en otro documento que certifica que la obra construida ha terminado. El dibujo del Gimnasio Maravillas instituye, produce la invención del futuro edificio, pero el mismo⁴ dibujo (un original auténtico) realizado o contemplado después de finalizada la construcción constata, señala el objeto, el artefacto construido.

Al principio de este apartado sobre el contenido de la invención podíamos leer el texto sobre el Gimnasio Maravillas que Sota escribió en 1962, con el que daba cuenta, instauraba, producía la transformación que *daría lugar* a la obra. En 1984 con motivo de una exposición en Barcelona, Sota escribe un texto que más tarde publicaría junto al de 1962 en la edición de Pronaos de 1989 sobre su obra.

4 En una conferencia en Barcelona Jose Manuel López-Peláez narró: “Los dibujos del gimnasio se expusieron aquí, en Barcelona, en el año 1985, en la galería CRC. Se inauguró la galería con unos dibujos de Sota, quien al principio se resistía. Vinieron a verme Juan José Lahuerta y Antonio Pizza encargados de la exposición, y yo hice de contacto para que entraran en el estudio de Sota sin que tuvieran que pasar por un ritual que solía ser lento. Ellos venían a Madrid a ver a Sota, quien terminó diciendo que sí, que dejaba sus dibujos para que se pudieran exponer aquí. El caso es que Juanjo y Antonio venían una vez y otra a Madrid. Durante las visitas, la carpeta con los teóricos dibujos estaba allí, a un lado, y don Alejandro la señalaba, pero salíamos del estudio sin tener nada. Y me decían: “¿Realmente tú crees que nos la va a dar alguna vez? Porque es la tercera visita y no... , no nos dice ‘coged la carpeta y lleváosla’, ¿no?”. Hasta que se decidieron a zanjar el tema enviando al estudio de Sota una casa especializada en transporte de obras de arte. “Don Alejandro, esta tarde, a las seis, tendrá en la puerta del estudio una empresa para recoger los dibujos ... “. Y Sota me llamó esa tarde y me dijo, “José Manuel, vente inmediatamente porque van a recoger los dibujos y no están preparados”. Yo fui y empezamos muy deprisa a preparar los que debían enviarse, a ponerlos en una carpeta. Y cuando ya estaba el courier en la puerta, le dije: “Pero, Don Alejandro, que falta el croquis del gimnasio. No ha aparecido”. Dice: “Bueno, a ver, traedme un papel de croquis”. Lo dibujé enseguida y puse su firma, 1962. Entre risas. Un original auténtico”. (López-Peláez, 2002: 66)

Este edificio del año 62, nació a su aire. Preocupados con los problemas urbanos. aprovechamiento del mal solar, económicos, no dio margen para preocuparse por una arquitectura determinada: por eso carece de cualquiera de ellas. Tal vez sea otra: tal vez. Explicarlo llevaría a la polémica de: Arquitectura sí. Arquitectura no. Situado el volumen del gimnasio propiamente dicho en la cota justa, se añaden por el arquitecto al programa el sótano, las clases (cubierta del gimnasio) y la terraza (patio de juegos) en la cota del Colegio. Con la elección de la estructura apropiada se consiguen, en el interior del gimnasio y las clases, efectos arquitectónicos. Los miradores exteriores le devuelven al gran muro la escala urbana. Se remata todo con la valla de protección del patio, que juega con el conjunto y también es fachada.

El gimnasio de Maravillas tiene ya 22 años. No sé por qué lo hice así pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. Creo que el *no* hacer Arquitectura es un camino para hacerla y todos cuantos *no* la hagamos habremos hecho más por ella que los que, *aprendida*, la siguen haciendo. Entonces se resolvió un problema y sigue funcionando y me parece que nadie echa en falta la Arquitectura que *no* tiene.

1984 (Sota, 1989: 74)

En esta cita Alejandro de la Sota parece mostrarnos su experiencia de la invención de forma lacónica. Por una parte describe la obra en un texto que acompaña su dibujo a lápiz: el contenido de la invención; por otra parte señala el acto de la invención: “nació a su aire”, y también transmite su perplejidad ante la capacidad de invención del arquitecto: “No sé por qué lo hice así pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho”. Para terminar queremos traer las palabras de Josep Llinás en el prólogo al libro de Alejandro de la Sota editado por Pronaos

Pero hay otra manera de hacer edificios, quizá no tan ligada a servidumbres profesionales o a un cierto concepto del trabajo, en la que precisamente de lo que se trata es de neutralizar y hacer irreconocibles esos instrumentos. En ella y tal y como sucede en las actuaciones de los magos es fundamental que los instrumentos con que se auxilia permanezcan invisibles y que no se aprecie esfuerzo o dificultad alguna en la ejecución del prodigio. Nada por aquí, nada por allá: un edificio; o una cuerda se convierte en paraguas. [...]

Nada por aquí. nada por allá... Queda la inteligencia y la sensibilidad, la cultura y el humor y el virtuosismo del mago. tanto más virtuoso cuanto menos arquitecto. (Sota, 1989: 11)

La invención en arquitectura, interrumpe la Arquitectura, su capacidad y posibilidad. Es el objeto de la invención “el (lo) otro” que acontece y se impone decidiendo más allá de lo posible y de la decisión del sujeto, autor, arquitecto. Siendo más arquitecto cuanto más discreto anfitrión de lo inesperado.

Bibliografía

- AA. VV., 1997. *Alejandro de la Sota*, Revista AV Monografías número 68, noviembre-diciembre 1997, editor Arquitectura Viva, Madrid.
- Ábalos, I. Llinas, J. Puente, M. 2009. *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- Ábalos, I., 2001. *La buena vida*, 2a ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

- Baldellou, M. A. 1975. *Alejandro de la Sota. Artistas españoles contemporáneos*, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- , 2006. *Alejandro de la Sota*, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras, Madrid.
- Bayón, M. 1974. *Conversación con Alejandro de la Sota desde su arresto domiciliario*, (entrevista de Mariano Bayón). *Arquitecturas Bis* 1: 15, Barcelona.
- Bennington, G., Derrida, J. 1994. *Jacques Derrida*, trad. M^a Luisa Rodríguez Tapia, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Derrida, J. 1987. *Psyché: invenciones del otro*, en AA.VV. *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, trad. de Mariel Rodés de Clérico y Wellington Neira Blanco, XYZ Editores, Montevideo, p. 49-106. Edición digital de *Derrida en castellano*.
- Derrida, J., Soussana, G., Nouss, A. 2006. *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, en Seminario de Montreal, para Jacques Derrida, trad. de Julián Santos Guerrero, Editorial Arena Libros S. L., Madrid.
- Ferraris, M. 2006. *Introducción a Derrida*, traducción de Luciano Padilla López, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Heidegger, M. 2001. *Conferencias y artículos*, 2a ed., trad. Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- López-Peláez, J. M. 2007. *Gimnasio Maravillas, Madrid en Alejandro de la Sota. Seis testimonios*, páginas 69-81, editado por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.
- Sota, A. 1989. *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Pronaos, Madrid.
- , 2002. *Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.





LOCOCONTE

RESEÑAS

Frente a frente: los dos Cioran

Joan M. Marín*

Mihaela-Gențiana Stănișor

La Moïeutique de Cioran

Expansion et la dissolution du moi dans l'écriture

Mihaela-Gențiana Stănișor

La Moïeutique de Cioran. L'expansion et la dissolution du moi dans l'écriture

Classiques Garnier, Paris, 2018.

ISBN 978-2-406-06579-1 (livre broché)

ISBN 978-2-406-06580-7 (livre relié)

Páginas: 299

Emil M. Cioran, es uno de los pensadores más singulares del siglo XX. La fuerza de su escritura, ya se exprese a través de su apasionamiento juvenil o del escepticismo desencantado de la madurez, siempre resuena contundente. Cioran escribió sus primeros cinco libros en su lengua materna, el rumano; pero, tras fijar definitivamente su residencia en París en los años cuarenta, terminaría adoptando el francés como lengua propia. Las diferencias entre las obras del joven Cioran que escribe en rumano y sus posteriores libros en francés son notables, tanto en lo que concierne al estilo como al fondo de su pensamiento filosófico. Mihaela-Gențiana Stănișor, realiza en esta obra un minucioso análisis comparado de las obras que Cioran escribió en ambas lenguas.

Mihaela-Gențiana Stănișor, doctora por la Universidad de Craiova y maître-assistante en la Universidad Lucian Blaga de Sibiu, profunda conocedora de la obra del pensador de origen rumano y especialista en filología francesa, reúne las condiciones idóneas para situar a los dos Cioran frente a frente. En una obra anterior, *Les Cahiers de Cioran, l'exil de l'être et de l'œuvre. La dimension ontique et la dimension poïetique*, Stănișor ya había profundizado en los entresijos de la escritura de Cioran, adentrándose en los cuadernos privados –los Cahiers– en los que Cioran escribía sus anotaciones y que sólo fueron publicados parcialmente tras su muerte.

La tesis central que desarrolla en el presente ensayo, *La Moïeutique de Cioran*, la encontramos condensada en el subtítulo del libro: la expansión y la disolución del yo en la escritura. El libro se estructura en cinco capítulos en los que la autora somete a los textos rumanos y a los textos franceses de Cioran a un verdadero enfrentamiento dialéctico en el que sus diferencias se oponen diametralmente al modo de tesis y antítesis; pues como apunta la autora, la obra francesa de Cioran es una “anti-obra” de la rumana. La autora se posiciona de este modo –y aporta numerosas razones– con quienes defienden que puede hablarse de dos estilos –dos etapas y dos sensibilidades distintas– en Cioran. El joven Cioran encuentra en el rumano un vehículo adecuado para la expansión de su interioridad exaltada. Por el contrario, tal como él mismo

* Universitat Jaume I de Castelló, España. marin@his.uji.es

confesó en repetidas ocasiones, el Cioran maduro buscará en el francés una “camisa de fuerza” para contener sus desbordamientos. En la lengua de los grandes moralistas franceses Cioran hallará el medio idóneo para que su apasionado yo personal se disuelva –o quizá, también podríamos decir, se concentre– en una voluntad de estilo que alumbrará unos textos dotados de un mayor grado de lucidez y de una mirada enfocada a lo esencial.

El presente estudio nos permite observar las constantes que mantiene Cioran a lo largo de su trayectoria filosófica y literaria; pero, sobre todo, nos descubre las diferencias que tienen lugar en su escritura cuando cambia de lengua. En su primera etapa rumana, más visceral y excesiva, predomina la subjetividad, las explosiones de su yo personal; mientras que en la segunda, más lúcida y distante –aunque nunca sosegada– se impone el combate por alcanzar la precisión de la palabra. En su exilio parisino Cioran se despegará de su yo natal y aprenderá a habitar en el interior de una lengua adoptada. Como afirma, Stănişor: “cambia su país geográfico por una patria lingüística” (p.17). Si el joven Cioran se deja prender por la retórica grandilocuente del nacionalismo que impregna a la sociedad rumana en los años treinta, el Cioran que escribe en francés, mostrará desde su “exilio metafísico” un definitivo distanciamiento escéptico. Parafraseando dos de encabezamientos de sendos apartados del libro, puede afirmarse que su universo se expande –y su yo se disuelve– a lo largo del itinerario que va de la *soledad individual* a la *soledad cósmica*; del *inconveniente de ser rumano* al simple y llano *inconveniente de haber nacido*.

Paulatinamente, los temas coyunturales van dejando paso a una perspectiva más esencial en la se impone la reflexión sobre los temas capitales de la existencia. Sin embargo, como antes hemos dicho, algo permanece: la decepción y la desesperación –su constante compañera–; si bien, en la lengua francesa, ambas estarán filtradas en un estilo menos explosivo, aunque más letal. No podría ser de otro modo, pues, como afirma sagazmente la autora del libro: “Cioran est fait pour vivre *contre*” (p. 160).

El libro, muy documentado, aborda cada uno de los aspectos relevantes para contextualizar la obra de Cioran y facilitar una mejor comprensión de la misma. En este sentido, presta especial atención a los acontecimientos personales y a los textos que Cioran escribe a finales de los años treinta y a principios de la década de los cuarenta, la época en la que tomará la decisión de romper con su pasado, exiliarse en París y cambiar de lengua. También analiza la autora la naturaleza del sentimiento de *dor* –esa nostalgia característica del alma rumana– que rastreará en los escritos de Cioran. O, cómo no, la controvertida relación de Cioran con la obra Paul Valéry, un autor a quien Cioran criticó en unas ocasiones como paradigma de la artificiosidad decadente; y en otras, como en sus *Cahiers* –sus escritos más íntimos– le reconocerá la influencia sobre su propia voluntad de estilo.

Así pues, el libro de Mihaela-Gentiana Stanisor nos ofrece una ecografía filológica de las obras rumanas y francesas de Emil Cioran, a través de ella podemos apreciar las mutaciones que experimenta su escritura. Hay estudios que profundizan sobre lo que un autor dice; y otros que reflexionan sobre el propio autor y sobre por qué dice lo que dice. A estos últimos pertenece el ensayo que nos ocupa. En definitiva, estamos ante un libro necesario para comprender mejor las diferencias entre los dos Cioran y las claves que explican la transición que nos lleva del uno al otro.

Retazos de una estética no escrita

Francesc J. Hernández i Dobon*



Hannah
Arendt
Poemes
Traducció
de Lola
Andrés i
Anacleto
Ferrer

Hannah Arendt

Poemes

Traducción de Lola Andrés y Anacleto Ferrer. Introducción y notas de Anacleto Ferrer

Edicions del Buc, Valencia, 2018

ISBN 978-84-946945-5-4

Páginas: 214

Hannah Arendt (1906-1975) tuvo una formación filosófica privilegiada. Comenzó sus estudios superiores en la Universidad de Marburgo, donde fue discípula de Martin Heidegger y Nicolai Hartmann. Interrumpió la relación secreta que mantenía con el primero, trasladándose a la Universidad de Friburgo, donde recibió el magisterio de Edmund Husserl, y finalmente se trasladó a la Universidad de Heidelberg, en la que se doctoró con una tesis dirigida por Karl Jaspers.

Heidegger, Hartmann y Jaspers tenían en común con Husserl, este de una generación anterior, su dedicación a la filosofía teórica, a la que designaron de diversas maneras: metafísica, lógica trascendental u ontología fundamental. Si en algún momento dieron la impresión de ingresar en el ámbito de la filosofía práctica, utilizaban el recurso de regresar a lo teórico apelando a ideas, valores o existencias abstractas, que les permitía mantenerse a recaudo de lo práctico. Sin embargo, tal confortable reclusión en el ámbito de lo puro se tornó imposible para los filósofos de la generación posterior, que fueron lanzados a la filosofía práctica por las circunstancias de la época.

Ese fue el caso de Hannah Arendt. Sus principales obras cubren paulatinamente ese ámbito de la filosofía práctica, sobre todo en los libros que publicó en su exilio norteamericano. Por un lado, los tres tomos de *Los orígenes del totalitarismo* (1951) constituyen un tratado de teoría política, que continúa con *Entre el pasado y el futuro* (1961), *Sobre la revolución* (1968) y otros ensayos sobre la vida política en los EEUU, el judaísmo o la filosofía política kantiana. Por otro, *La condición humana* (1958) se puede entender como una filosofía de la *vita activa* de carácter moral, que tendría una cierta continuación en *La vida del espíritu*, editada póstumamente, y en no pocos escritos ocasionales. También su célebre reportaje *Eichmann en Jerusalem* (1963), subtítulo precisamente *Un estudio sobre la banalidad del mal* se podría considerar como un ensayo ético, aunque también incluye amplias consideraciones sobre la competencia jurídica del tribunal en el proceso al perpetrador nazi, que serían más propias de una filosofía del derecho. Si comparamos, por ejemplo, la obra de Hannah Arendt con la de otros autores de origen alemán que también marcharon al exilio norteamericano hostigados

* Universitat de València, España. francesc.j.hernandez@uv.es

por el ascenso del nazismo, como, por ejemplo, Leo Löwenthal, Siegfried Kracauer o Theodor W. Adorno, y que se vieron asimismo impelidos a la filosofía práctica por la terrible circunstancia histórica que les tocó vivir, advertiremos una importante ausencia en el perímetro de la filosofía práctica de Hannah Arendt: la filósofa carece de una obra estética, que sí que cultivaron, de maneras muy diversas, esos otros autores.

No podemos disponer de una respuesta definitiva sobre las causas de esta ausencia, aparentemente relevante, de una estética en la obra de Hannah Arendt. Pudiera ser el resultado de la evaluación que ella realizó sobre las urgencias del mundo contemporáneo que la orientaron hacia la politología, pero también resulta razonable suponer que algo tendría que ver la impronta de sus primeras investigaciones. Su disertación doctoral, sobre el amor en San Agustín, defendida en 1928 y publicada un año después, y su trabajo postdoctoral, sobre la biografía de Rahel Varnhagen, redactado entre 1931 y 1933, pero concluido en el exilio parisino en 1938 y publicado dos décadas después, tal vez se articulen o se complementen, cortocircuitando una eventual ocupación estética de Hannah Arendt. En el ensayo sobre el santo de Hipona, la filósofa política destaca la relevancia del nacimiento (oponiéndose al papel determinante de la muerte, defendido por su otrora maestro y amante Heidegger). Esto significaba, para ella, identificarse antes que nada como judía. El estudio biográfico sobre Rahel Varnhagen presenta la otra cara de la moneda: la pretensión inútil de esta mujer ilustrada de los siglos XVIII y XIX, marcada por su origen, por escapar al antisemitismo creciente mediante una asimilación advenediza que tenía como palancas destacadas el bautismo, las opciones matrimoniales y la acción social, en la que resultaba relevante el hecho de regentar en dos ocasiones sendos salones literarios. Tal vez el nexo sutil entre la literatura y la pretensión de asimilación en el caso de la Varnhagen, operaron una especie de efecto contra-estético. Así pues, a diferencia de la tradición luckacsiana, donde podemos ubicar al mencionado Löwenthal, o de la tesis de Walter Benjamin sobre el drama barroco, en los que el ensayo literario auspicia un desarrollo estético, en el caso de Hannah Arendt parece producirse más bien lo contrario, un soslayamiento de la estética y una concentración en la filosofía política.

Ahora bien, si por una parte es cierta la ausencia de una obra estética, por otra parte, los escritos biográficos constatan la preocupación literaria y poética de Hannah Arendt (por los poetas y por sus producciones) que se materializa no solo en lecturas o en opiniones, sino también en sus propias composiciones poéticas, que ahora ven la luz. Por la importancia de la autora, la reciente publicación alemana de los poemas de Hannah Arendt ha hecho que se tradujeran pronto, tanto al castellano (Herder) como al catalán (Edicions del Buc). Esta edición, con el texto en alemán confrontado y con un ritmo cuidadosamente próximo al original, permite entrever lo que hubiera sido una estética y, en todo caso, profundizar en la aportación general de una de las filósofas más importantes del siglo XX y en su relación con la escritura.

Los poemas traducidos en la edición catalana por Anacleto Ferrer, especialista en la lírica alemana (autor de traducciones de Friedrich Hölderlin, Bertolt Brecht, Raoul Hausmann o Erich Fried), y la poeta Lola Andrés, y con una amplia introducción del primero, corresponden a dos períodos biográficos. Encontramos 21 composiciones de los años 1923-1926 y 50 del período 1942-1961. Los poemas del primer grupo se redactaron en el período universitario de Hannah Arendt, mientras realizaba estudios en Marburgo y Friburgo (aunque también hay una referencia ocasional a los vagones amarillos del metro berlinés [6]). Los temas del primer bloque de poemas

son, fundamentalmente, el amor, el paso del tiempo y la incertidumbre ante el futuro. Algunos versos dejan translucir la relación con Heidegger, difícil por cuanto el filósofo mantuvo su matrimonio y sometió a Hannah Arendt a una restricción en las relaciones con otras personas: *Quan tornem a veure'ns / Florirà el saüc blanc [...] Que els tiñers perfumats / Ens troben enllaçats [...] Quan les fulles caiguen / Llavors ens separarem* [2]. El transcurso temporal está indicado en la misma datación de los poemas, que sigue el ritmo de los semestres universitarios: *Res no em domina / És el curs de la vida* [5]. Los versos manifiestan la influencia de la filosofía existencialista: *No estic subjecta a cap què* [12]; *Solament els dies segueixen el seu curs [...] Els mateixos signes obscurs* [21].

Los poemas del segundo grupo se nutren de la intensa experiencia que Hannah Arendt había acumulado en los tres lustros que median entre el fin de unas composiciones y el comienzo de las otras. En ese período había realizado sus escritos primeros más notables sobre san Agustín y Rahel Varnhagen, como se ha comentado; había roto también con Heidegger, no solo encuadrado en el nazismo sino aspirante a sus prebendas; había contraído matrimonio con Günther Anders y posteriormente con Heinrich Blücher; se había marchado al exilio donde había iniciado su trabajo como articulista y su militancia “secular” en organizaciones sionistas; y había comenzado a teorizar la historia del totalitarismo. Ya no nos encontramos ante versos que buscan en motivos naturales el reflejo de los estados de ánimo o que presentan a una autora ensimismada, planteándose interrogantes existenciales, sino que ahora la poeta se muestra más madura, con composiciones que desempeñan papeles distintos. Algunos versos poetizan la experiencia del desarraigo y el refugio: *Cansats estem també dels carrers, de les ciutats, dels bruscos / Canvis de la soledat* [24]; *Aquesta és l'arribada. / El pa ja no es diu pa / i el vi en llengua estrangera canvia la conversa* [32]. Otras composiciones lamentan la muerte de los amigos y poetizan sobre su recuerdo. Así sucede con Walter Benjamin (*Aquelles veus són d'aquells morts / Que enviàrem com a heralds / Per a guiar-nos en l'ensopiment* [22]), Hermann Broch [40 y 48] y Erich Neumann [70]. Estos versos elegíacos se pueden relacionar con otros en los que Hannah Arendt se refiere a la muerte, como, por ejemplo: *Inevitable, mort, tan sols, / quan àvids d'avenir / no suportem la pura permanència d'un instant* [38]. Es frecuente también la aparición, entre las líneas de los poemas, de reflexiones filosóficas más generales, como: *Els pensaments venen a mi, / no soc ja una estrangera per a ells. / Els corresponc, en soc el predi / com un camp romput* [39] o *El poema poetitza condensant, / protegeix el nucli de sentits perversos. La closca, quan el nucli la travessa, / mostra al món un dens interior* [51], apuntes que vendrían a constituir una lírica filosófica, breves retazos de una posible estética. Por último, merece la pena destacar un verso que Hannah Arendt prácticamente repite en dos poemas: *La paraula poetitzada és estatge, no refugi.* [49] y *La nafra de la felicitat / es diu estigma, no cicatriu. / D'ella en dona testimoni / només la paraula del poeta. / El dir poetitzant / és estatge, no refugi.* [63].

Puede resultar significativo que las composiciones finalicen en 1961, precisamente cuando Hannah Arendt viajó a Israel a fin de cubrir para *The New Yorker* el juicio al teniente coronel de la SS y responsable de la logística de las deportaciones a campos de exterminio en el frente oriental. Tal vez la filósofa política consideró que, como escribió en otro poema León Felipe, ante Auschwitz *Rompo mi violín... y me callo.*

La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética

Jorge Martínez Alcaide*



Fernando Infante del Rosal

La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética

Colecció Creativitat & Recerca, Publicacions Universitat de València, 2018

ISBN: 978-84-9133-138-4

Páginas: 172

La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética es la última obra de Fernando Infante del Rosal, profesor del departamento de Estética e Historia de la Filosofía de la Universidad de Sevilla. También desempeña los roles de músico, artista visual y diseñador gráfico, esta última faceta en su estudio *El Golpe*, con el que ha obtenido numerosos galardones y reconocimientos. Es miembro de diversos comités editoriales de revistas y medios especializados en el ámbito del arte y de la estética, así como también de museos y sociedades, como la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes. Ha centrado sus investigaciones en torno al mundo del cine, en concreto en la teoría y en la música del cine, pero también en la teoría de las emociones y en la estética de la recepción. Esta formación ecléctica del autor la veremos plasmada en el presente estudio, lo que, unido a la extensa y especializada bibliografía que en él se utiliza, hace que estemos ante una obra muy particular e interesante.

En el primer apartado de los tres que componen el libro, titulado *El Diseño y la Estética*, el autor realiza un recorrido histórico por la estética como disciplina, para intentar comprender el motivo de la escisión entre el arte y el diseño, una separación cuyas consecuencias aún hoy son palpables en nuestra sociedad. Infante del Rosal llega a la conclusión de que la estética se ha convertido en una suerte de coraza para el arte contemporáneo y para sus artistas, quienes se han convertido en adalides de la virtud y en los más feroces críticos de la sociedad de consumo, lo que automáticamente hace que se desdeñe a los diseñadores, acusados de “difundir ideologías de alguna superestructura, de coger el dinero y correr” (p. 18). Esta discriminación por parte de la estética hacia el diseño tendría su origen, según Infante del Rosal, en el giro estético moderno, puesto que es ahí donde radica el origen de la separación de arte y diseño, y que está estrechamente ligado al debate existente entre dos grandes figuras: Hume y Kant.

Estos dos autores formularon sendas teorías relativas a la Estética: Hume formularía la estética utilitaria, mientras que Kant sería el autor de la estética del desinterés.

* Universitat de València, España. jorgemartinezalcaide5@gmail.com

Para la primera, la función sería el factor constituyente de la verdadera experiencia estética, mientras que para la segunda sería el separarse precisamente de la utilidad y del interés. Y es aquí donde tenemos la explicación a la separación entre arte y diseño, puesto que la teoría kantiana del desinterés sería la que impera en nuestra sociedad, ya que contemplamos y adoramos lo accesorio, lo carente de función y utilidad, mientras que el diseño está inevitablemente relacionado con lo funcional. Así, según el autor, “el problema de percepción de la estética hacia el diseño tiene que ver con un olvido de la doble sensibilidad fundacional en la que tanto el objeto utilitario como el objeto de contemplación desinteresada eran cometido de la reflexión estética” (p. 24).

Una vez aceptada la premisa del autor, es más fácil adentrarse en el estudio, a lo largo del cual plantea al lector una serie de interesantes cuestiones, como por ejemplo la relativa al papel que juegan las instituciones museísticas en la relación arte-diseño. Según Infante del Rosal, los museos, como pieza clave del circuito artístico institucionalizado, se han convertido en firmes defensores del arte contemporáneo, pero a pesar de esto han querido implantar o acometer políticas inclusivas relativas al diseño y a las artes populares o de masas, algo loable pero que según el autor no hace más que demostrar que existe una segregación en el mundo del arte. Sin abandonar el tema de los museos, también se trata el tema de la *musealización* que se da con cualquier objeto que se expone en un museo, pues cualquier objeto es proclive a ser expuesto, y al serlo será percibido por el público bajo el halo de una experiencia estética y artística. Obviamente, el autor defiende que cualquiera de los objetos que proyectan los diseñadores podría ser expuesto en un museo y ser disfrutado por la gente, pero para ello debería existir una intención artística que le confiriera el goce estético.

A lo largo de esta primera parte, el autor sigue desgranando el tema de los objetos frutos del diseño y su *musealización*, y hace un repaso a algunos de los casos más famosos de la historia del arte, como por ejemplo los *ready mades* de Duchamp y algunas de las propuestas de Warhol. Además, con estos ejemplos el autor también trata los conceptos de utilidad y de goce estético, así como, una vez más, la relación arte-diseño, pues incide en la popularidad del arte de Warhol, quien cogía objetos de diseño y los entronaba como arte por el *simple* hecho de proyectar una conciencia sobre el objeto que hace que éste conecte con la gente y que considere el objeto como suyo. Haciendo gala de un profundo conocimiento del tema que nos ocupa, el autor hace hincapié en una obra que aúna las características de una obra de arte contemporánea y el carácter funcional propio de un objeto proyectado por un diseñador: la *Consumer's Rest*, una silla diseñada por Frank Schreiner. Con este ejemplo nos demuestra cómo el diseño puede ser perfectamente una categoría estética, a pesar de que el concepto de obra de arte pese más que su función.

A pesar del toque personal que le ha otorgado Infante del Rosal al presente estudio, no podían faltar en un libro de estas características menciones a William Morris, *Arts and Crafts*, Toulouse-Lautrec, Bauhaus, Werkbund, Adorno y Walter Benjamin, pues a pesar de no ser un libro de historia del diseño en sí mismo, son piedras angulares del tema en cuestión que, por si fuera poco, ayudan en la comprensión de ciertas premisas. De hecho, el autor utiliza el concepto de “aura” y de “sublime” propios de Benjamin para explicar la hegemonía actual del arte contemporáneo.

En la segunda parte del libro, titulada *El Diseño y las Vanguardias*, el autor realiza una revisión al tema del modernismo, y nos habla de la *paradoja de las vanguardias* (p. 79). Indica que las vanguardias no supusieron la ruptura que nos ha vendido la historia

del arte, sino que hubo más continuidad con el último arte decimonónico, el de los movimientos de artes decorativas, de la que pensamos, por lo que el autor aboga por una reescritura necesaria del período de las vanguardias. Esta idea de la reescritura de las vanguardias lleva a Infante del Rosal a hablar de la situación delicada del diseño en esa época. Movimientos como la Werkbund o la Bauhaus utilizarán el diseño de manera diferente a las *Arts and Crafts* o al *Art Nouveau*, a pesar de que la conexión entre todos esos movimientos es innegable.

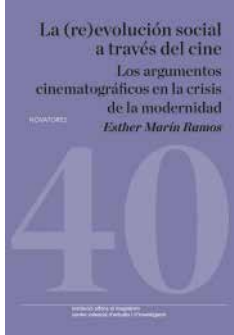
Este es precisamente el apartado en el que más hincapié hace Infante del Rosal al hablar del diseño, y donde explica al lector qué es el diseño y qué es aquello de lo que se ocupa. Para ello realiza una confrontación arte-diseño durante todo el apartado, en la cual está siempre presente, de un modo u otro, su faceta de diseñador. La concepción del acto de diseñar como proceso de instaurar reglas allí donde no hay, y como solución a necesidades prácticas es la que le hace defender que arte y diseño son dos categorías alternativas que perfectamente pueden ser concebidas de manera autónoma como categorías estéticas.

La Autonomía del Diseño es el título del tercer y último apartado del estudio. En él realiza una síntesis de las ideas expuestas a lo largo del estudio, utilizando el cine y el diseño gráfico (disciplinas que el autor domina a fondo) para realizar una serie de digresiones acerca de la libertad del diseño. La autonomía del diseño, entendida como un plus que añaden los diseñadores al objeto proyectado, al margen de la utilidad y la función, es la que permite al usuario o receptor del objeto en cuestión ampliar la experiencia estética.

Para explicar sus teorías, el autor recurre a ideas de Kant (como la del libre juego) y de Gadamer (la hermenéutica del juego). Para concluir, apunta algunas ideas interesantes, como por ejemplo el hecho de que hoy en día el arte, pero sobre todo el diseño, se enfrentan a una situación compleja, puesto que el público que consume sus obras está muy versado estéticamente y culturalmente, y sorprenderle se convierte en algo harto difícil. Aún así, para Infante del Rosal, a pesar de la *rivalidad* que mantiene el diseño con el arte, las perspectivas de futuro para el diseño son halagüeñas, aunque su nombramiento como categoría estética esté todavía un poco lejos de producirse.

De la ficción como método de conocimiento

Áurea Ortiz Villeta*



Esther Marín Ramos

La (re)evolución social a través del cine. Los argumentos cinematográficos en la crisis de la modernidad

Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i Investigació, València, 2018

Colección Novatore, nº 40

ISBN: 978-84-7822-746-4

Páginas: 278

No es habitual encontrar ensayos de enjundia sobre cine que se detengan a analizar las películas más vistas, las que ocupan los primeros puestos en los índices de audiencia. Normalmente porque esas obras, salvo rarísimas excepciones, no son las mejores y no cuentan con el aprecio de la crítica. Además, su llegada a esos primeros puestos en la recaudación responde al cálculo empresarial, a operaciones comerciales de gran calibre y al desarrollo de operaciones de marketing arrolladoras. Pero lo cierto es que movilizan a millones de personas en todo el mundo que consumen con deleite esas ficciones a las que colocan en un lugar preferente de sus gustos y su ocio. Así las cosas, su estudio resulta indispensable, aunque solo sea para entender qué dicen las ficciones sobre nuestro mundo y sobre nosotros mismos. A esta tarea se aplica el libro que reseñamos. A descifrar qué dicen esas películas y por qué reciben la atención de tanta gente. Por qué son tan relevantes para la audiencia, aunque artísticamente algunas no lo sean. O mejor, qué encuentran esas personas en tales filmes como para convertirlos en objeto de interés prioritario. En suma, se trata de analizar la sociedad a través de sus productos de ficción.

Se utilizan para ello los listados de datos de la Box Office Mojo, la más completa y rigurosa base de datos de la industria cinematográfica. De allí se han entresacado las cien películas de mayor recaudación de todos los tiempos a escala mundial, incluido el correspondiente ajuste por inflación monetaria que permite hacer un análisis comparativo entre los éxitos más antiguos y los actuales. Eso no impide que, a lo largo del libro, aparezcan algunas películas que no están en ese primer lugar, aunque sí en los inmediatamente posteriores, pero que son altamente significativas.

La autora deja bien clara su intención en las primeras páginas: “el análisis de la sociedad a través de las películas de mayor audiencia permite acercarnos a una interpretación de la realidad que ha sido tradicionalmente desdeñada al considerar al espectador bajo el control de poderes fácticos. (...) El cine de mayor recaudación, más que cualquier otro, garantiza operar tanto desde la dimensión individual como desde

* Universitat de València, España. aurea.ortiz@uv.es

la colectiva del propio sujeto. En él convergen todos los factores tanto cognitivos como sociales que determinan la presencia del público en la sala de cine” (pp. 16-17).

El ensayo ofrece un estudio de los cambios sociales a través del cine, un intento de comprensión de nuestra sociedad, entendiendo que el cine es un agente social de primer orden que no solo refleja la realidad, sino que también puede influir sobre ella, tal y como plantean Gilles Lipovetsky, Pablo Francescutti o Francesco Casetti, autores ampliamente citados en el ensayo. Marín parte de la certeza indudable de que la narración, el relato, ocupa un lugar central en nuestra sociedad: “Es la narración, sin la altanería objetiva de la noticia ni el escapismo novelesco, la que se desmelen a sus anchas por el panorama cinematográfico, televisivo, literario y periodístico de nuestra sociedad” (p. 11). Porque “la ficción audiovisual se convierte en el gran asidero del sujeto frente a una sociedad instituida vacía de significado, en el principal recipiente de la subjetividad, de lo humano, de la narración, de la emoción anteriormente denostada” (p. 25).

Es indudable que la ficción tiene una enorme importancia en nuestros días y no solo porque ocupe casi todo nuestro tiempo de ocio, sino porque se ha incorporado al periodismo, a la política, a la economía y prácticamente a todos los campos. Por ello, estudios como el que nos ocupa resultan imprescindibles. Naturalmente, un ensayo de tal ambición ha de sostenerse sobre bases firmes. Y ahí es donde aparecen, además de los ya citados, teóricos, sociólogos y pensadores como Walter Benjamin, Zygmunt Baumann, Gilles Deleuze, Gianni Vattimo, Slavoj Žižek, Max Weber, Michel Maffesoli o Umberto Eco, entre muchos otros, sobre los que Marín levanta su complejo análisis. Que esta complejidad no lleve a engaño, porque el libro resulta fluido y ameno, lo cual no es cuestión menor. También, tal vez, convenga dejar claro que la autora analiza los argumentos y no la forma, ni la imagen ni la estética, aunque puntualmente haya algunas referencias a ello.

Los análisis argumentales que Marín lleva a cabo, como los de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Toy Story* (John Lasseter, 1995), *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008) o *Buscando a Nemo* (*Finding Nemo*, Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003) son muy sugerentes y exploran aspectos inéditos de las películas además de establecer sorprendentes relaciones entre obras aparentemente alejadas entre sí. Y es que los estudios de las películas más taquilleras lleva a muchas conclusiones interesantes que permiten analizar nuestra época.

El libro se divide en cuatro bloques, bajo los títulos, respectivamente: “El cambio es posible”: neo-encantamiento post 90”, “La ficción como nueva religiosidad”, “El héroe vulnerable” y “La integración del villano y sus límites”. El primer apartado, el que se refiere al giro neo-encantado, enlaza claramente con el segundo, la ficción como nueva religiosidad y la presencia de lo sagrado. La abrumadora presencia de películas en las que lo sobrenatural y la magia reinan es lo que justifica ese llamativo concepto del giro neo-encantado, el re-encantamiento posmoderno del que Bauman ha hablado y en el que la autora se basa: “El hastío postmoderno inicia una tendencia neo-encantada que consiste en la reconciliación con otras formas de abordar la realidad que han sido despreciadas por la razón” (p. 23). Y ahí tenemos *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999), *Avatar* (James Cameron, 2009), las sagas de *Harry Potter*, *El señor de los anillos*, *Star Wars* o *Crepúsculo*, y un largo etcétera.

A ellas hay que añadir un buen número de films cuyo argumento principal responde al ámbito de lo sagrado (aunque en las anteriormente citadas también

existe), como *Hijos de los hombres* (*Children of men*, Alfonso Cuarón, 2006), gran parte del cine de Christopher Nolan, como *Interstellar* (2014), *Origen* (*Inception*, 2010) o *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, 2008), la saga *Matrix* o *La vida de Pi* (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012). Se trata de filmes donde se cuestiona o han desaparecido los límites entre las percepciones mentales y externas: “En las películas neo-encantadas la realidad se encuentra constituida por aquello que es significativo o de valor emocional para el personaje, aunque sea de naturaleza mental o fabulada” y en las que “los protagonistas no llegan a cumplir sus retos o deseo “por arte de magia” sino a partir de la transformación profunda de sus propias identidades, lo que conlleva sacrificios y un dolor que no se elude” (p. 109). Pero el neo-encantamiento y la presencia de lo sagrado afectan también al propio estatuto del cine, que ofrece visiones que liberan en lugar de subyugar, que contribuyen a que el sujeto se encuentre, en vez de evadirse de la realidad, “el cine ha asumido en la actualidad una responsabilidad que antes no tenía: la de intervenir en la realidad y ayudar en la superación del conflicto” (p.111)

Los otros dos bloques del libro, dedicados al héroe y al villano, analizan los muchos cambios sufridos por estas figuras en los relatos. El héroe ahora es claramente vulnerable y necesita de otros; de hecho, los héroes solitarios han desaparecido, a favor de la creación de comunidades emocionales (Harry Potter, El señor de los anillos, Los vengadores). Otro cambio significativo es la numerosa aparición de heroínas, cada vez mayor, y que tiene que ver, naturalmente, con el empuje del feminismo. “La protagonista femenina del cine de mayor consumo de estas últimas décadas se ha convertido en la personificación de una nueva heroicidad que se caracteriza por la reivindicación de lo marginal, del cuidado de los procesos, de lo intangible, de lo pequeño y humano, como nuevos valores sociales” (p.139).

Por lo que respecta al villano, el libro destaca la enorme importancia narrativa que ha adquirido, hasta el punto de eclipsar al héroe en no pocas ocasiones e, incluso, convertirse en protagonista. El análisis de los diversos tipos de villanos es, quizá, una de las partes más interesantes del libro, que incluye el hecho de que el antagonista está dentro del propio protagonista, como en *El caballero oscuro* y tantas otras ficciones. El análisis llega a un planteamiento notable, definido por Vattimo a partir de Heidegger, el de la libertad intersticial. “la integración de lo conflictivo como única forma de avanzar en la postmodernidad” (p. 244). La vida líquida de la que habla Bauman conlleva una autocrítica y una autocensura constantes y se nutre de la insatisfacción del yo consigo mismo. Eso que las ficciones cinematográficas expresan a través de la atractiva figura del villano y de la un héroe inseguro y vulnerable, incluso oscuro.

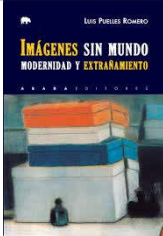
Tal vez uno de los análisis más arriesgados y controvertidos del libro sea el dedicado al amor romántico. Esther Marín responde a algunas cuestiones incómodas que no pueden dejar de plantearse ante obras como *Pretty woman* (Garry Marshall, 1990), la saga *Crepúsculo* o *Cincuenta sombras de Grey* (*Fifty Shades of Grey*, Sam Taylor-Johnson, 2015) y su visión del amor romántico y de los roles masculinos y femeninos: ¿por qué atraen a tantas mujeres? Su propuesta, siguiendo a la socióloga Eva Illouz, es que la Modernidad se olvidó del amor; entre sus objetivos (la libertad, la igualdad) no estaba el de contribuir a que la sociedad se amase. Incluso se llegó a apostar por la proscripción de la emocionalidad. De ahí la prevalencia actual de relatos de amor apasionado, más allá de cualquier límite, pero integradores de todo tipo de comportamientos y con finales felices. Además, en estas ficciones, “lo que verdaderamente está en juego es la mirada y el deseo de la mujer, convencionalmente marginado en la producción

erótica” (p. 177), por eso muchas adolescentes y jóvenes encuentran en ellas algo que tiene que ver con ellas y su deseo. Podemos estar de acuerdo o no con el análisis, pero lo cierto es que profundiza sin miedo, sin cortapisas ni clichés, para entender algunas de las muchas contradicciones que estas ficciones destapan.

El análisis culmina con una reflexión importante y necesaria, que, tal vez, puede resumir el espíritu del libro: “El análisis sociológico de la ficción preferida por el público expone la importancia de legitimar lo que el saber popular tiene que decir a este respecto. Porque lo que la crítica intelectual ideológica sobre estas ficciones suele olvidar, aun con toda su buena intención, es que, gracias a la faceta políticamente incorrecta de este tipo de producciones, es posible acercarse a una realidad vigente, no para justificar o apoyar sus desequilibrios, sino para reconducirla y aportar soluciones”. En suma, un ensayo arriesgado y atractivo, que nos obliga a pensar sobre las ficciones que consumimos y a buscar qué hay en ellas que nos atrapa y nos define en lo personal y en lo colectivo.

Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento

César Moreno-Márquez*



Luis Puelles

Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento

Madrid, Abada, 2017

ISBN: 978-84-16160-96-9

Páginas: 232

No deja de resultar interesante, cuanto menos, que tras habernos ofrecido un exhaustivo y extraordinario estudio sobre Daumier, Luis Puelles, Profesor Titular de Estética en la Universidad de Málaga nos ofrezca este ensayo sobre *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. El interés procede del hecho de que después de habernos introducido de lleno y con sabia maestría en la realidad de la vida cotidiana, completamente mundanizada, tal como supo retratarla Honoré Daumier como testigo excepcional y crítico de la misma (*Honoré Daumier. La risa republicana*, Madrid, Abada, 2014), Puelles retorna a lo que podríamos considerar como el originario impulso de su ya abundante producción filosófica, acercándose a la inmanencia y soberanía de la Imagen (que ya exploró con *La estética de Gaston Bachelard* (2002)) y a la experiencia de trascendencia “desordenada” respecto al mundo que la actitud natural considera real, estudiada en su ensayo sobre *El desorden necesario* (2005). En esta ocasión el pulso se torna, a mi juicio, más intenso y arriesgado, más radical y exigente, lo que, tratándose de la vida filosófica del pensar, es de agradecer por completo. Aquello que aquí se nombra como “sin mundo” no es ya –así tendemos a pensar sin pensarlo dos veces- ni lo meramente fantástico, ni lo surreal, ni lo abstracto; el “sin mundo” de la Imagen también se da en esos ámbitos, sin duda, pero cuando se trata de comprender en profundidad la plenitud de la inmanencia soberana de la Imagen es necesario probar ese “sin mundo” *a fortiori*, en las imágenes que sin más, retinianamente, tenemos por “realistas” –o aparente, o simulacralmente “realistas”. En efecto, podemos tener la tentación de considerar que “salimos del mundo real” simple y llanamente por medio de lo fantástico inverosímil (de hecho, así comienza el estudio), o por medio de la surrealidad o, en especial, por medio de la abstracción en el siglo XX, pero a Puelles le interesa mucho más el “Sin mundo” de la Imagen misma, concentrada en sí, lo que, desde luego, obliga a quien se acerque a la lectura de *Imágenes sin mundo* a una cierta (y que debe ser bienvenida) exigencia. Por otra parte, de cara a comprender la ubicación de este estudio en la trayectoria del autor, debemos atender a la perspectiva, decisiva, del vector fenomenológico-hermenéutico de la extrañeza y el extrañamiento, justo en la medida en que aquella inmanencia exige que nos extrañemos de las *tramas de mundo* desde las que acomodaticiamente solemos valorar la imagen (en este sentido, habrá

* Universidad de Sevilla, España. cesmm@us.es

que recordar que, aparte de otras incursiones en la temática, Puelles fue editor de un excelente monográfico sobre *Poéticas del extrañamiento* de la revista *Contrastes* de la Universidad de Málaga (vol. XXI, núm. 3 – 2016)). Aquí se trata de un extrañamiento más puro, sin ceder a psicologismo, aspaviento o exotismo *ad usum populi* algunos... para recuperar, si se me permite utilizar este término en su acepción más radical, el *exotismo* de la imagen.

El ensayo, de excelente factura expresiva –y con la indiscutible calidad habitual de presentación de Abada-, se compone de dos partes, según se trate (Parte I) de una “genealogía de la imagen (hasta hacerse) moderna” (pp. 29-103), o bien, y es esta segunda parte la más densamente filosófica, de la “soberanía y extrañamiento de la imagen artística” (pp. 107-213).

El estudio toma como uno de sus puntos de partida la tesis de Deleuze acerca de la relevancia del *simulacro* (pp. 14-17) y la idea orteguiana acerca del arte como *irrealización* (pp. 17-20), tal como se presenta en *Ensayo de estética a modo de prólogo* (1914), según la cual el arte tiene como condición previa la “abolición de lo real” y, por ello, ha de tornarse “desobediente” respecto a lo que solemos llamar “realidad” (me atrevo a recomendar, en este sentido, la relectura de algunos pasajes de *Ideas I*, de Husserl, en especial sobre la “modificación de neutralidad” (*Ideas I*, §§ 109-114)). Todo el ensayo de Puelles gira en torno a esta *irrealidad* de lo que, sin embargo, vemos en ocasiones (las más metodológicamente interesantes) como aparente *re-producción* o *re-presentación* (figurativa) de lo real. Se dejan recordar con facilidad, en tal sentido, los “islotos de inverosimilitud” a que se refería Ortega en su *Meditación del marco*. Puelles recurre también a Lévinas, Sartre o Blanchot, lo que le permite dejar pistas abundantes y más que provechosas para que un lector interesado pudiese desarrollar esta vía tan fructífera. De Blanchot nos recuerda Puelles que sostenía que “la imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ésta es su verdad” (p. 25).

En la primera parte (*Genealogía de la imagen (hasta hacerse) moderna*), Puelles nos propone un recorrido en torno, según sus propias palabras, a episodios, acontecimientos y umbrales “heterógeneos” que nos permitirían comprender la génesis del “Sin mundo” o de la soberanía y libertad de la imagen. En primer lugar, reivindica el pensamiento en torno a la singularidad/*haecceitas* de la Imagen (a través de lo “representado” en ella), a fin de cortar el hilo que vincula a la Imagen con aquello que eidéticamente representa. En la plenitud de su presencia en la imagen como imagen, una jarra no es meramente “una/la” jarra, sino *esa* jarra. Lo que platónicamente la devaluaría, en tanto imagen la ensalza o potencia precisamente en su presencia. De este modo, se revela que en el fondo del “Sin mundo” late un “Sin idea”, para lo que resulta de utilidad la crítica nominalista antiplatónica. A tal efecto, un primer hito es, en el recorrido que propone Puelles, la *Naturaleza muerta*, lo que por nuestros lares llamamos “bodegones”, en los que las cosas concretas ya no valen simplemente por lo que *significan*, sino en tanto *aquel* vaso o *esta* flor, etc. cosas no reducidas a o menguadas en su singularidad, sino al contrario, realizadas en ella y (como) aisladas del mundo. No se trata de que la jarra como imagen re-presente a una jarra; es la Imagen la que se torna soberana. De aquí la relevancia del hiperrealismo y la meticulosidad en el detalle (pp. 41-42), en tanto es la imagen misma la que debe convertirse en cosa; no la cosa en imagen. Parece que se tratara de ir de la imagen a la realidad, pero en verdad se trata de que la imagen ocupe

el lugar de la realidad, de modo que no nos impulse a convertirla en deudora de la cosa real. Ella, la imagen, es la realidad misma. Junto a la meticulosidad, el aislamiento será decisivo de cara a la soberanía de la imagen (pp. 47-51).

Amén de las “naturalezas muertas” (cap. 1 de la primera parte), Puelles toma como referencia de la “irrealización” de la imagen los *grutescos* (cap. 2, pp. 53-66) hallados en el *Domus Aurea*, en el subsuelo romano (siglo I), que con sus caprichos, extravagancias, inverosimilitud e irrealidad, se resisten, como *figurales* (no como *figurativos*) a la significación discursiva, llegando su influjo hasta comienzos del siglo XVI. El tercero de los capítulos de esta primera parte es de los de más difícil acceso. En palabras del autor, “demasiado expansivo” (p. 82). Parte Puelles de la sustitución de la cosa por la imagen, en la medida en que el ser humano se experimenta exilado de un mundo razonable y consistente. La *expulsión del paraíso* exige que debamos (*re*) *crearnos*. Dicho motivo de la expulsión prolifera entre los siglos XIV y XVII (p. 69 y ss.), suponiendo la rebelión de la fantasía contra la razón (para lo que Puelles se centra en la imagen de la manzana tentadora en el momento del pecado original, siguiendo algunas pistas sugeridas por Milton en *El paraíso perdido*). El objeto tentador es la Imagen (p. 71): una alteridad que se incuba en la mismidad (pp. 72-73). En el camino de esa expulsión del Paraíso que se refugia en el poder seductor, diabólico, de la Imagen por sí misma, Puelles, en desplazamientos atrevidos y tremendamente sugerentes, nos conduce a la melancolía provocada por la Imagen crecientemente recluida en la interioridad cartesiana (p. 75). De este modo la Imagen va perdiendo el mundo, difuminándose la separación entre mundo real y subjetividad. El camino conducirá a la Imagen iniciática tal como la descubre la fotografía en sus imágenes inmobilizadas de espacios vacíos...extrañantes. A modo de ejemplo paradigmático, Puelles toma guía el vínculo entre melancolía y ciudad en la fotografía incipiente o, por ejemplo, en Giorgio de Chirico. El cuarto y último de los capítulos de esta primera parte aborda el vínculo entre la soberanía de la imagen y su representación coherente y legible en la supresión de la narración. A juicio de Puelles, “el cuadro como unidad de efecto visual y, de acuerdo con ella, el valor de sorpresa y *appel* (...) nos sitúan en la pista de lo que más tarde, ya en el XIX, será la soberanía de la imagen en presencia, la cual concentra sus estrategias en no dejarse reducir a representación “legible”. La supremacía de la narración como un factor que pudiera creerse esencial a la pintura es un paso adelante en la conquista de la imagen moderna por sustraerse de cuanto no sea ella misma” (p. 89). Puelles propone una lectura en clave ontológica de lo sucedido a la imagen en el camino hacia su soberanía, cuando comienza a perder relevancia la sustancia y la idea en favor de la impresión, decisiva para la *potencia de presencia* de la Imagen (p. 93). Estamos a las puertas de la autonomía impresionista de la Imagen, pero ya sin compromiso con algo real/existente (p. 94); y asimismo, en la radicalización del fenomenismo (p. 97), a las puertas del ámbito inmenso que se abría a la fotografía en la microscopía, la imagen abstraída, el primer plano y, en general, las inmensas posibilidades de la *ultraevidencia* de la imagen gracias al dispositivo fotográfico (p. 97), lo que permitiría pensar en la categoría de *lo inmóvil* (p. 99), donde parece que la vida queda extrañamente paralizada. Puelles concluye la primera parte de su ensayo dejándonos en ascuas respecto a la posibilidad de que precisamente haya que ir a buscar el vínculo entre la potencia de presencia y los afueras de la representación. “Las imágenes *modernas* –nos dice- instauran exteriores al signo; y es para esto para lo que desplegarán las fuerzas y resistencias que (nos) las hacen irreconocibles y extrañantes.

Creatoras de disonancias en el interior de la identidad, resquebrajándola, incubando en ella los vértigos de los des-reconocimientos” (p. 103).

La segunda parte aspira, con acierto y muy sugerentemente, a conducirnos por el camino de la *querella de los signos y las imágenes* a fin de alcanzar a comprender la relevancia del extrañamiento, más no en imágenes que, digámoslo rápidamente, sugieran de inmediato lo extraño o lo extrañante, sino a través de las imágenes que se apartan de lo evidente (pp. 108-109) (yo quizás habría preferido decir “obvio”). Para ello le resultará decisivo acercarse a Manet (cap. 6), lo extraviado (cap. 7), Chirico (cap. 8) y el extrañamiento (surrealismo). El cap. 5 es de transición a efectos de recoger los logros alcanzados: crisis de la mimesis, progresiva autonomización de la imagen, relevancia de la imaginación en la creación, importancia de lo raro e imprevisto (por ejemplo, en el collage), realce de la vivencia, así como de lo raro y grotesco, lo feo o lo interesante... Todo ello contribuye a la disminución de la distancia protectora que antes parecía ser propia del arte.

El cap. 6 está dedicado a Ingres, Goya y Manet, y en él se vuelve sobre la querella de los signos y las imágenes, en la medida en que éstas ya no se dejan medir o calibrar por su referencia a relatos, historias, referentes reales o significados. La imagen atrae cada vez más la atención, se *absuelve*, se torna crecientemente *absoluta*, aumentando con ello su poder de fascinación. Así, todo va llenándose de fantasmas (p. 142), si bien no se los ha de entender al modo usual, y comienza la absolutización, que deja de contradecirse con el presunto “realismo” del retrato o de la escena representada, pasando a transcurrir “interiormente”, por lo que será difícil valorarla y estimarla adecuadamente si se carece de suficiente sensibilidad para con la obra de arte. Puelles lo resume muy bien: “Extraviadas del mundo de los signos continuos y complejos, estas imágenes fantasmales interrumpen el juego, lo paralizan, apareciéndose sin dejarse atrapar por la significación clausurante y estabilizante. La imagen-fantasma *figura en falso*: “Si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será una apariencia (*phantasma*)?””, se preguntaba el Extranjero del *Sofista*. El arte moderno, donde se acogen aquellas imágenes de dudoso crédito, es el destino de las apariciones vengándose, o mofándose de, las copias sumisas a lo real” (p. 147). Con ser extremadamente valiosa y eficaz esta referencia de la potencia *figural* de la presencia al poder del *simulacro*, no estoy seguro, en sentido fenomenológico, de si es esa referencia al simulacro el recurso más idóneo. En el caso del tránsito a la soberanía de la imagen en la abstracción, el modelo que propone la referencia al simulacro perdería validez. Y como indiqué, este modelo (el del simulacro) sigue aún siendo deudor de la realidad... si bien no en tanto afirmada directamente, sino en cuanto traicionada o engañada.

El cap. 7 (*La visión irreductible: extravío, fascinación e ilocalizabilidad*) aborda tres rasgos constitutivos de la imagen-fantasma en lo que sería su ontología. A saber: quedar en extravío respecto al mundo compartido; imponerse en términos de fascinación, y permanecer en estado de ilocalización (p. 149). No se trata ya del desenfreno de las imágenes, sino sobre todo de su “desarreglo” o “extravío”. Podemos comprenderlo recurriendo a lo que llamaba Caillois el *encantamiento* que se infiltra en lo real (más que a lo *fantástico*, que choca frontalmente con el mundo real). Con el extrañamiento, hacia finales del XIX, nos situamos en el corazón de la soberanía de la figuralidad de la imagen en tanto desvinculada –de aquí su carácter fascinante– de un mundo narrable/razonable. Finalmente, la *ilocalizabilidad* impide discriminar con certidumbre lo que permanece fuera, en la imagen misma, y lo que corresponde a quien la contempla y

se deja fascinar por su potencial de extrañamiento. Lord Chandos y Roquentin (*La náusea*) lo ejemplificarían bien.

Los caps. 8 y 9 se consagran a la *pérdida de la evidencia* (con especial referencia a Nietzsche y Chirico) y a lo *desacogedor* y *extrañable*. Ya he insistido en este pormenor. Si bien es cierto que hay que pensar en términos de crisis de la evidencia, ocurre aquí como con respecto a la observación que hacíamos respecto al simulacro. La obra como tal no va contra la evidencia, sino más bien contra lo obvio. Habría, pues, que hilar fino fenomenológicamente de cara a establecer algunas distinciones que sin duda enriquecerían el ya de por sí exquisitamente sugerente texto de Puelles. La potencia de presencia y la propia inmanencia portan, e incluso refuerzan, una *patencia* de la imagen o incluso una *evidencia* que no se contradice con su poder de extrañamiento. Por ello, tal vez tendría una mayor eficacia la noción de *obviedad*. El *Cadeau* de Man Ray posee una apabullante evidencia y a la vez se aparta por completo de lo obvio. Pero lo que Puelles quiere decir se deja entender en cualquier caso y parece ir en esta línea. En verdad, la *potencia de presencia*, ¿no queda mermada si no se asume una evidencia “distendida” y de amplias miras? En el modelo de enorme interés que se nos propone, la crisis de la evidencia deriva, como no podía ser de otro modo, a la categoría general de *enigma*, para cuya exploración se recurre a Chirico. En el cap. 9, sobre *Iluminaciones profanas*, Puelles despliega un conjunto enorme de sugerencias que abarcan el concepto de *ostranenie* (singularización, extrañamiento) de Schlovski, la *epojé* de Husserl, el *efecto-extrañamiento* de Brecht o lo *Unheimlich* de Freud y el surrealismo.

Habría comprobado el lector que quien hace esta reseña se siente filosóficamente fascinado por la problemática que con tanto buen hacer, maestría y enorme capacidad ha abordado Luis Puelles. Es el suyo un texto realmente *de agradecer*. Yo mismo, si se me permite, hice algunas modestas contribuciones a este tema en “Rostros sin mundo” (si bien me refería aquí a un tema diferente del de la obra de arte), “Logos/Collage” o “Neutralidad e infinito” (todos accesibles en “César Moreno”-Academia Edu).

En suma, estamos ante un ensayo consistente y, al mismo tiempo, atrevido en sus grandes movimientos y tremendamente sugerente, que brinda muchas pistas al lector interesado, introduciendo a la reflexión sobre el arte en los fondos fascinantes y extraños de la inmanencia de la Imagen, en su soberanía, pidiéndonos que hagamos el esfuerzo, como receptores, del verdadero desafío al que la obra de arte nos invita, en torno a ese “Sin mundo” que tan magistralmente nos ha invitado a pensar y sentir Luis Puelles. Se confirma, así, a mi entender, como una referencia imprescindible no sólo en el Área de Estética y Teoría de las Artes, sino en el ámbito global del pensamiento filosófico español más actual y vivo.

Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos

Guillermo Ramírez Torres*



Remedios Zafra

El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital

Barcelona, Anagrama, 2017

ISBN: 978-84-339-3855-8

Páginas: 264

No es difícil percatarse de los grandes cambios que se han sucedido en el modo de vida de la población mundial tras la irrupción de internet y la constitución de la famosa -y repetida hasta la saciedad- *Aldea global* de Manuel Castells. Sin embargo, muchos de esos cambios que se han dado no tienen una afectación tan visible como las pantallas entre las que nos rodeamos a diario o la rapidez de la mensajería instantánea. Estas sutiles modificaciones se infiltran como el agua entre las piedras dinamitando la estructura socio-cultural en la que nos movemos y afectando de una manera patente a nuestros propios biorritmos, lo que produce alteraciones sustanciales en los modos de relación con los otros, las horas de sueño, los procesos de subjetivación y las transacciones económicas. Afirmar que estamos viviendo el desarrollo de una etapa similar a la Revolución Industrial o a la invención de la imprenta no supone una sorpresa para ninguno, si bien la sincronía que da el presente hace que sea muy complejo poder analizar todos estos fenómenos y síntomas con cierta claridad. A esta operación hay que añadir la extraordinaria velocidad a la que se suceden los hechos, uno de los rasgos distintivos de nuestros tiempos, que impide una mirada pausada capaz de ejercer un mínimo ejercicio analítico. Así pues, estos dispositivos –tomando la noción de Foucault- nos *hacen hacer*, sin tan siquiera ser conscientes de su existencia y por consiguiente, resistirnos a sus estrategias fatales. ¿Quién tiene el poder en las redes? ¿Es posible un mundo conectado donde quede un espacio para la intimidad? ¿Cuáles son los mecanismos de exclusión de una sociedad que *aparenta* ser un magma de culturas y géneros? ¿Es la Red un arma emancipadora? ¿Es posible crear en la época de Internet?

Estos fantasmas de poder son los que ha perseguido Remedios Zafra en su obra *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (premio Anagrama de ensayo 2017). Este libro concita en su interior las historias de toda una generación que ha visto como el sueño de la red emancipadora y el desarrollo personal a través de la creación han sido consumidos por esa suerte de Gargantua que es el Neoliberalismo. Con un estilo que hibrida el ensayo con la narrativa, Zafra pone nombre a la precariedad

* Universidad de Sevilla, España. guirantor@gmail.com

laboral del siglo XXI, una mucho más voraz que la pobreza benjaminiana, y le da voz, cuerpo, dudas con el personaje de Sibila. Con esta maniobra atrevida planta cara a un academicismo burocratizado más preocupado por cuestiones formales que conceptuales, que ya ha sido digerido por el mercado cultural neoliberal de la época de Internet. En cuanto al personaje en sí, Sibila, podría ser Zafra, yo mismo o cualquiera que lea este texto. Se trata de un *carácter poético* en el sentido de Vico donde se reúnen las experiencias y vivencias de varias personas diferentes que sirven para construir una imagen especular de una generación al completo, lo que hace que sea como uno de esos retratos que, sin importar donde te ubiques, siempre parece mirarte fijamente.

El primer capítulo del libro (“los pobres crean”) es un prefacio quizás más académico a lo que la obra va a desglosar pormenorizadamente con posterioridad pero que actúa como una clara declaración de intenciones de la autora. Su foco está posicionado en cómo el auge en la era digital de las prácticas creativas (artísticas, educativas, académicas) han venido emparejadas con una creciente precarización del sector camuflada por el *entusiasmo* generacional. Este entusiasmo está disfrazado de motivación creadora, de esperanzas en un futuro estable que termina por posponerse *sine die* mientras la maquinaria entusiasta no deja de alimentarse proporcionando recompensas que a su vez proyecten ilusiones atractivas para generar nuevos usuarios. Este sistema de positividad extrema funciona como una máquina esquizofrénica, cargada de posibilidades sin freno, sin tiempo para el ocio, absorta en su incesante producción, sin el menor rastro de aspereza negativa. Zafra distingue así entre dos tipos de entusiasmos: la “exaltación derivada de una pasión intelectual y creadora” y la “apariencia alterada que alimenta la maquinaria y la velocidad productivas” que serán los polos entre los que navegará la autora durante este libro.

Otro de los asuntos que podemos encontrar es la relación triádica entre precariedad, femineidad y trabajos creativos. Esta interesante reflexión es ampliamente desarrollada en el capítulo VIII “La cultura feminizada y el valor del empleo”, aunque durante todo el libro podemos apreciar el enfoque feminista de la publicación donde cuestiona las infiltraciones de poder patriarcal en los propios orígenes de la *cultura-red* así como en las reivindicaciones de autogestión del poder simbólico sobre lo puramente femenino frente al control masculino heredado de la tradición. Zafra yuxtapone las características del trabajo creativo a las de la femineidad elaborando una analogía de gran interés donde se da una relación de *prosumo*, la unión de producción y consumo que quedaría satisfecha por pagos de corte simbólico-afectivo. Este paralelo conecta la creación con el hogar y el rol de ama de casa, en el que lo producido no adquiere valor material que repercute en el productor. Así pues, la relación desigual de capital pone sobre la mesa la perversión del sistema que se nutre del potencial creativo basado en un entusiasmo real -Zafra lo denomina “entusiasmo íntimo”- que indefectiblemente acaba en una impostura del mismo -“entusiasmo inducido”- para poder seguir formando parte de la maquinaria una vez que el hastío y la frustración llegan:

La razón de su incentivo puede encontrarse en que este entusiasmo inducido se ha convertido en herramienta capitalista que permite mantener la velocidad productiva, esconder el conflicto bajo una máscara de motivación capaz de mantener las exigencias de la producción a menor coste.¹

1 Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona: Anagrama, 2017, pp. 32-33.

En este sentido cabe recordar las apreciaciones del escritor Byung Chul Han sobre el *burnout*, el trastorno psico-físico producto de la *sociedad del rendimiento*². El sujeto de rendimiento de Han comparte con el entusiasta de Zafra el desplazamiento de rol de esclavo al de amo-esclavo, donde la presión anteriormente ejercida por el amo queda asimilada por el sujeto, quien acaba por reproducir los modelos de explotación aprendidos en la sociedad sobre sí mismo. Ante un sistema excedentario e hiperproductivo, el sujeto entusiasta se ve inmerso en una rueda infernal donde cada logro de visibilización, mérito académico e impacto en redes es visto como un éxito necesario para alcanzar el próximo, mientras se reproduce de manera exponencial el sistema minimizando las pérdidas y los gastos al tiempo que aumenta sus beneficios. De manera similar a un Sísifo contemporáneo, el entusiasta acumula líneas de currículum en busca de un ideal y estable trabajo que le permita desarrollar al tiempo sus tareas creativas, convertido en una utopía futura.

La democratización de la creación es una de las consecuencias de la *cultura-red* pero también plantea cuestiones de gran calado estético sobre esta nueva relación entre usuarios e imágenes. Por un lado nos encontramos con un continuo trabajo de mutación de las imágenes fruto de una relación de *prosumo* en el que el usuario es terminal y punto de partida para éstas, lo que abre un interesante debate sobre la autoría y lo híbrido en la contemporaneidad³. Por otro lado, nos encontramos con una progresiva *amateurización* del proceso creativo que nos deja imágenes de apariencia pobre o de escasa calidad formal, acercándolo al ámbito de lo doméstico y al *hobbie*. De esta lógica se sirve el sistema para pasarlas por un doble filtro de la precariedad: el del proceso de creación y el de la recepción, enajenándolas de la categoría laboral y desterrándolas hacia el campo de lo inmaterial/lo femenino carente de posibilidad de un pago que no sea afectivo.

Zafra conecta todos estos aspectos reformulando antiguos principios presentes en obras como *Un cuarto propio conectado: (Ciber) espacio y (auto)gestión del yo* (2010), *(h)adas: mujeres que crean, prosumen, teclean* (2016), u *Ojos y capital* (2015) y vuelve a analizar nociones tan relevantes como la velocidad, la gestión de información en las sociedades actuales, el espacio en blanco como lugar para la crítica o el cuerpo en la era digital. El marco contextual que hace posible todo lo anterior es la tiranía del régimen escópico a través de las pantallas donde la mercancía ha sido desmaterializada -seguida del cuerpo- y la apariencia es el valor de mercado que prima sobre todos los demás. A pesar de las posibilidades emancipadoras que tanto la creación como la imagen en la cultura digital poseen, se ven inmersas en un proceso de fagocitación por el sistema, que hace de ellas el heraldo de un nuevo tipo de relación entre los sujetos basado en la visibilidad efímera en la red, la acumulación de datos y la pretendida objetivación de los valores que arroje algo de luz ante el tsunami de datos disponibles. Entre sus muchas consecuencias, Zafra observa la expansión de la *posverdad* y sus efectos para la epistemología que asiste atónita al deslizamiento de la categoría de *verdad* por *aparente de verdad*. Igualmente, la autora confirma la deriva emocional de una sociedad *afectada* por titulares, imágenes de alto impacto, *tweets* populares y eslóganes publicitarios

2 Byung Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder, 2012.

3 Podemos hablar entonces de una estética de la remezcla o del *Dj* en palabras de Nicolas Bourriaud. Cfr. Nicolas Bourriaud, *postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014.

motivadores donde la velocidad impide la infiltración de lugares vacíos para fomentar la crítica como por ejemplo ocurre con las prácticas creativas dando lugar a una sociedad carente de visión, ciega, a pesar de estar envueltos en imágenes.

El entusiasmo no solo es una radiografía precisa del nuevo milenio sino que se enfrenta a este pesimismo con las esperanzas de una red emancipadora basada en la solidaridad, capaz de crear resortes para nuevas subjetividades despolitizadas y en las que la creación ocupa un lugar preeminente como vehículo para la crítica. Navegando entre la estética, lo político, la antropología y la narrativa, Zafra trenza una cuerda con la que agarrarnos ante el aluvión que supone la sociedad actual apostando por la transversalidad en el pensamiento académico al tiempo que mira a otros autores como Foucault, Borges, Hito Steyerl, el Net-Art, Laura Bey, o Deleuze y Guattari, sin perder de vista el futuro, al igual que las sibilas de la antigüedad.

Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz

Raquel Baixauli*



Ernst Friedrich
¡Guerra a la Guerra!
 Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2018
 ISBN: 978-84-948396-2-7
 Páginas: 298

“La barbarie no es mejor que la cultura que se ha ganado a pulso tal barbarie como retribución de sus bárbaros usos”.

Theodor Adorno, *Teoría estética*, 1970.

“Cuando hay fotografías la guerra se vuelve “real””.

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 2003.

En 1924, cuando *¡Guerra a la Guerra!* salió a la luz, Ernst Friedrich quiso incorporar en su apertura una cordial dedicatoria a los entusiastas de la guerra de todos los países. Tan sólo unos meses más tarde, fundó en Berlín el primer *Anti-Kriegs-Museum*, destrozado inminentemente por los nazis tras agenciarse el poder. De esta forma, mientras Europa sollozaba por haberse destrozado a sí misma, Friedrich desarrolló firmemente una postura antimilitarista que estaba en relación con su afinidad por los ideales del movimiento obrero.

Parece increíble que, a pesar de la urgencia que existe todavía al comprobar que las guerras y la barbarie siguen definiendo nuestra condición de civilización, ésta sea la primera vez que podamos acceder a *¡Guerra a la Guerra!* en castellano. Dada la voluntad antibelicista y, por tanto, internacionalista de la obra, la publicación de 2018 que lleva la firma de Sans Soleil Ediciones, incluye los textos en cuatro idiomas distintos –castellano, francés, inglés y alemán–. Cabe señalar, además, la integridad de la editorial al querer respetar, casi de manera facsimilar, la edición original ideada por Friedrich.

En este ejemplar, el texto original dialoga con el prólogo a cargo del editor y traductor Ander Gondra Aguirre, así como con el ensayo introductorio de Erica Grossi que lleva por título “La anti-retórica de las imágenes contra el olvido de la catástrofe moderna”. De forma preambular, Grossi argumenta cómo Friedrich elaboró

* Universitat de València, España. Raquel.Baixauli@uv.es

un pensado corpus de imágenes y textos que consolidó su postura antimilitarista y pacifista, utilizando de manera contraria la retórica antes utilizada por la propaganda patriótica europea. En suma, siendo fiel a la línea editorial, la autora incorpora una reflexión sobre el montaje de imágenes, poniendo en relación ¡Guerra a la Guerra! con otros *Atlas* coetáneos. Se establecen, de este modo, líneas importantes para la reflexión como es la hipervisibilidad actual de la muerte que brindan las guerras desde el *boom* mediático.

Estas aportaciones participan, de alguna manera, del sentido de la obra de Friedrich, entendida como un ejercicio visual que toma la forma de libro ilustrado para desmontar el carácter heroico de la guerra que los discursos militaristas habían transmitido, y no como un ensayo, ni como texto crítico, ni panfleto de propaganda u obra literaria de carácter narrativo.

En ¡Guerra a la Guerra!, Ernst Friedrich usa las imágenes como vestigios antropológicos. Por un lado, anunciando la madurez que el fotoperiodismo adquiriría en paralelo al desarrollo de la otra *Gran Guerra*, la selección de fotografías trata de indagar en la cara ajena al combate, la cara real nunca mostrada, alejada de los intereses nacionalistas y patrióticos de la Europa del momento. En este sentido, siguiendo a Bertolt Brecht, ¡Guerra a la Guerra! “son documentos fotográficos que muestran un retrato consumado de la humanidad”. Por otro lado, y tras la selección de imágenes, su disposición y montaje remiten al objetivo de concienciación, haciendo de la fotografía, tal como apuntó Susan Sontag, un instrumento para la terapia de choque.

Este libro es una suerte de álbum con casi dos centenares de imágenes, la mayoría de ellas compiladas de archivos médicos y militares alemanes, así como dibujos e ilustraciones que poblaban la prensa popular del momento. Las fotografías se acompañan de textos, sentencias o frases que poseen un fuerte carácter crítico e irónico, colocadas voluntariamente para ridiculizar e incriminar a los gobiernos militaristas y a las agencias propagandísticas de ocultar dichas imágenes a la población para mostrar su versión heroica del conflicto armado.

Con el fin de buscar respuestas al debate ontológico de por qué se origina una guerra, el particular álbum de Friedrich inicia su andadura vinculando los intereses de una contienda a la idea capitalista de la obtención de riquezas. Desde el principio se aprecia, por tanto, que su realización fue tomada como una actuación para la concienciación y el compromiso social, sin ser ajeno a reafirmar su militancia.

Como si de una secuencia vital se tratara, ¡Guerra a la guerra! muestra las fases por las que un hombre de guerra *real* atraviesa, empezando por la infancia. Especialmente interesante es el análisis del discurso militarista aplicado al juego, así como el papel fundamental que la Iglesia desempeñó al influir en la educación familiar durante la infancia. Y, culminando el ciclo de la vida, el libro termina mostrando el panorama impasible de algunos cementerios militares. Sin embargo, el trauma se produce cuando, entre ambos puntos, la vida y la muerte, Friedrich incorpora y monta fotografías de distintas trincheras y frentes de guerra, ejecuciones y fusilamientos, niños consumiéndose, el panorama desolador de bosques, pueblos, barcos y arquitecturas singulares derruidas y, evidentemente, los nuevos y verdaderos rostros de la guerra: primeros planos de soldados heridos, mutilados, deformados.

En conjunto, la intención de la obra es exponer, sin censura, las crueldades del militarismo alemán, aunque debe tenerse en cuenta que, dado el propósito antibelicista del libro, su punto de vista es bastante universal. Y, para conseguirlo, el artífice apela a

las atrocidades cometidas y lo potencia visualmente a través de la forma de secuencia y del montaje de imágenes. Merece la pena destacar uno de los recursos que resulta más efectivo, el de la contraposición, apelando a la idea de anti-retórica que ya apuntó Grossi. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando empiezan a aparecer las imágenes de proletarios desmembrados. Junto a estas *patéticas* imágenes que remiten al dolor, intencionadamente Friedrich sitúa otras de carácter oficial, como la del príncipe heredero alemán jugando al tenis tras haber finalizado la guerra o la del rey Jorge de Inglaterra navegando, mientras los obreros mutilados siguen trabajando. La potencia del efecto del montaje se ve, a su vez, reforzada por las cortas sentencias que, en los cuatro idiomas, enmarcan las imágenes y ayudan a avivar el fin antimilitarista de la obra, provocando sentimientos como la rabia a través de la mezcla de imagen e ironía.

Como apunta el editor, este fotolibro tuvo un alcance significativo en su momento de publicación dada la importancia que las imágenes tuvieron durante la República de Weimar, tiempo en que se explotó el potencial comunicativo de las mismas. La Primera Guerra Mundial se convirtió en uno de los grandes eventos en los que abundó la producción y captación de imágenes, siendo una de las primeras veces que los medios actuaban de manera masiva, mostrando, de forma irreal, la oficialidad y la cara heroica de la guerra a la vez que se ocultaba el talante real del desastre. Por ello, no es de extrañar la reacción que el Gobierno y las organizaciones patrióticas europeas tuvieron, denunciando el carácter de ¡Guerra a la Guerra! y llevándose las manos a la cabeza por exhibirse tales fotografías.

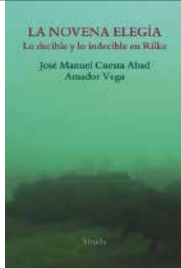
Es por esto por lo que, durante la preparación de la publicación original de la obra en 1924, muchas imágenes y otros materiales utilizados en el libro fueron robados por fiscales alemanes, pues los censores del Gobierno consideraron que semejante exposición de imágenes podía suponer un peligro mientras la guerra siguiese en marcha. A pesar de ello, dentro del círculo antimilitarista y del ambiente intelectual de izquierdas, el libro tuvo un gran éxito y se utilizó como instrumento para la educación y la concienciación, y tan sólo seis años después de su publicación ya se habían alcanzado las diez ediciones en Alemania, siendo posteriormente traducido a decenas de idiomas.

¡Guerra a la Guerra! de Ernst Friedrich supone un paso importante para la consolidación de Sans Soleil, una editorial activa desde 2013 que forma parte de una cooperativa que presenta múltiples casos de estudio para analizar la cultura visual actual. Dedicada a los estudios de la imagen, existen distintas líneas editoriales que apuestan por la traducción de libros hasta ahora no accesibles en nuestra lengua. Es el caso, por ejemplo, del libro que nos compete, que se enmarca dentro de la vía sobre compromiso y análisis crítico de la cultura visual. Así, esta obra presenta analogías con otros títulos de su joven, pero extenso, catálogo como *El efecto Abu Ghraib* de Stephen F. Eisenman (2014), *Mi Guerra* de István Szegedi Szüts (2016) o *Mein Kampf Ilustrado* de Clément Moreau (2018).

No se puede negar lo evidente: la barbarie está inserta en nuestra cultura, y siendo consciente de ello, Friedrich nos muestra en ¡Guerra a la Guerra! las brechas de la humanidad a través de las crueldades cometidas en un momento concreto. Sin embargo, a día de hoy seguimos siendo cómplices de muchos de los conflictos armados que asedian el mundo. Disponer de una edición en castellano casi cien años después de que se publicase la versión original es un acto valiente ante su efectividad pues, dentro de la cultura universal, sigue actuando como un arma de concienciación masiva cuya necesidad es apremiante.

La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke

Javier Castellote*



José Manuel Cuesta Abad y Amador Vega
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke
 Siruela, Madrid, 2018
 ISBN: 978-84-17151-99-7
 Páginas: 220

Por casualidad encontré el libro *La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke* de Amador Vega y José Manuel Cuesta Abad, fue en la calle Mallorca de Barcelona, en su estupenda librería La Central. Cuando ya me dirigía a la salida, lo encontré entre las novedades literarias. Dudé muy poco en si esperar a comprarlo o no, y fue en parte porque hacía ya mucho tiempo que en lengua española no veía un esfuerzo en conjugar el trabajo poético de Rainer Maria Rilke con la filosofía. Si bien es verdad que fuera de la península nos encontramos los escritos conocidos de Romano Guardini¹, Martin Heidegger, Maurice Blanchot o Peter Szondi sobre la obra de Rilke en términos filosóficos, también es cierto que en español encontramos pocos ensayos que hayan trabajado al poeta desde ese prisma. Si bien las traducciones y las notas previas en nuestra península son abundantes y de indudable calidad, carecemos de ese territorio más abstracto que conjugue esos dos lados.

Ambos autores del libro no son, ni mucho menos, desconocidos. Amador Vega se doctoró en Filosofía en la Albert-Ludwigs Universität, en Friburgo, y actualmente es catedrático en la Universidad Pompeu Fabra. Tiene importantes libros como *Ramon Llull y el secreto de la vida; Sacrificio y creación en la pintura de Rothko* y *El fruto de la nada*, entre otros. Por otro lado, José Manuel Cuesta Abad es doctor en Letras Modernas por la Universidad de Bolonia, es profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Madrid y entre sus libros recientes se cuentan títulos como *Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche, Demoliciones. Ensayos sobre literatura y destrucción* y *La transparencia informe*. Actualmente escribe asiduamente en la editorial Abada. Reconocí a estos dos autores cuando vi el libro en La Central de Barcelona y me dije, para mis adentros, que por fin iba a leer un estudio largo de lo que podría decir la filosofía sobre Rilke. Ya el título nos interpela, ¿por qué la Novena Elegía?, ¿dónde se sitúa eso de lo decible y lo indecible en Rilke? Es de lo que trata el libro, de abrirnos paso a esa concreta Elegía y pensar lo decible y lo indecible desde

1 Su conocido estudio sobre las Elegías de Duino, publicado en 1953: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duiniser Elegien*.

* Universitat de València, España. jacasli@alumni.uv.es

ella, pero no reduciéndonos sólo a ella.

La estructura del libro consta de dos ensayos interpretativos que mantienen entre sí sus evidentes o implícitas correspondencias. Pero si por algo se escoge la Novena Elegía es porque en ella leemos la elaboración de Rilke sobre la vocación poética y el destino de lo humano. La primera parte, “Lógica del silencio” (Amador Vega), se centrará en el problema de lo indecible, del *lenguaje de la ausencia*. En la segunda parte, “La palabra más efímera” (José Manuel Cuesta Abad), nos ofrecerá una lectura de la poética de la finitud, de ese acceso a las cosas a través de un lenguaje que señala, justamente, la naturaleza efímera de las mismas. Los dos ensayos tienen sus propios referentes filosóficos y literarios, que arman y entrelazan con la poética de Rilke de un modo portentoso. No buscan la asociación por la asociación, no se trata de juntar a Rilke con un filósofo porque encuentran “parecidos semejantes” para construir una –de tantas– reflexiones filosóficas. Más bien, lo que encontramos en este libro son “comuniones de sentido”, que tras una elaboración y una experiencia del pensar dan cuenta de la emergencia de algo no buscado forzosamente, sino de una constelación que permite iluminar algo que permanecía oculto. Amador Vega empieza su ensayo y lo acaba repitiendo unos versos bien conocidos del poeta, que funcionan como el hilo invisible de su escrito:

*Glücklich, die wissen, daß hinter allen
Sprachen das Unsägliche steht*

Dichosos los que saben,
que detrás de todos los lenguajes
está lo indecible

Para Amador Vega, Robert Musil da en el clavo cuando habla del “[...] *die Bewegtheit des Sinnes im Rilkeschen Vers.*”, es decir, “el desplazamiento de sentido en el verso rilkeano”, porque señala la estrategia principal de la producción poética de Rilke, a saber: la ambigüedad del alma humana (cosa que ya hizo, aunque de otra manera, en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*). Ese desplazamiento del sentido es el síntoma del ocaso de los viejos ídolos, es la ausencia de referencia en el que los significantes se nos desbordan. En este sentido, la poesía de Rilke daría cuenta de que ya no es posible atrapar el lado misterioso de la vida humana en conceptos o categorías, sino a través de un reiterado deslizamiento del sentido, de ser conscientes de que el *Sinn* (sentido, o significante para Saussure) ya no puede encajar a la perfección con el *Bedeutung* (significado), sino de que hay un dislocamiento, algo que queda desbordado y que no puede ser tematizado. Rilke habla de la *andere Bezug* [otra percepción] que se abre paso a lo “puramente indecible”, lo que en el silencio no calla, como reza uno de los capítulos dentro del ensayo de Amador Vega. No es de extrañar que vea una comunidad de sentido entre Rilke y Wittgenstein, entre lo que el primero llama como lo indecible y el segundo como lo inexpresable: ambos son conscientes de los muros del lenguaje. Se trata en Rilke de un ir ganando conciencia a través de lo negativo, y eso lo vemos en el continuo empleo del prefijo “in-” [un-] en todas sus Elegías. Sólo a través de la conciencia de los límites del mundo, de recogerlos e interiorizarlos, es como nos damos cuenta de que la mística de Rilke no tiene nada que ver con “estar en el otro lado”, sino con reconocer ese sentimiento del límite y, así, tener conciencia tanto de un lado como

del otro. El *Un-* de Rilke es el que trabaja Amador Vega en su “Lenguaje del silencio”, en el que hay que entenderlo como un proceso de lo decible a lo indecible, como un camino en el que se desciende primero a un estado de silencio, que se corresponde con lo visible, y un movimiento posterior de ascenso hacia lo invisible, en el que tal vez algo pueda ser dicho. Es el camino del sufrimiento, el de los abandonos y las despedidas, pero el que, al mismo tiempo, nos permite ir ganando conciencia de la *andere Bezug* [“la otra percepción”].

Muestra de la dificultad de adentrarse en Rilke desde la filosofía es el ensayo de José Manuel Cuesta Abad, “La palabra más efímera”. Ahí encontramos un espinoso y complicado ejercicio filosófico que va desde Dante hasta Heidegger, pasando por Hegel, Hölderlin, Mallarmé y algunos otros más. Este ensayo muestra el esfuerzo que tiene que hacer la filosofía cuando se acerca a una poesía que no se deja atrapar en categorías, y si bien José Manuel Cuesta Abad hace amplia gama de referencias y asociaciones, también se echa de menos cierta continuidad en su escrito. Pero no hay que dejar de subrayar que justamente ahí se hace ver el esfuerzo y la “pelea” del filósofo, el que intenta adentrarse en terrenos esquivos que le obligan a ser un “artesano saltimbanqui” de la palabra. En cierto modo, también en “La palabra más efímera” acaba por concluirse que las *Elegías de Duino* describen un largo proceso que conduce a lo toma de conciencia de lo que es verdaderamente la vocación del poeta: satisfacer el mandato de su vocación. Más que una *Berufung* [“profesión], es un *rühmen*, o un celebrar. Lo que se celebra es lo efímero, la finitud, el saberse destinado a desaparecer. El logro de la vocación poética es, al fin, celebrar la transformación del *aquí* transitorio en el *aquí* que ha interiorizado su finitud y se ha hecho poema.

Uno de los momentos más sugerentes del texto de Abad es cuando señala que la poética de Rilke sigue a su modo la estela del idealismo absoluto, cuando el espíritu absoluto reúne dentro de sí todas las contradicciones que se movilizan entre el mundo interno y el externo. El término que emplea Hegel es *Insichgehen*, que, si lo desmigajamos, sería *In-sich-gehen*, es decir: “ir-dentro-de-sí”. La tarea del espíritu sería esa misma, la del saber de sí en un movimiento de interiorización-rememoración. La palabra alemana es *Er-innerung*, y hace referencia a esa interioridad que sabe de sí a través de su proyección en figuras externas que han sido previamente interiorizadas y recordadas. Todo se juega en ese exterior-interior, subjetivo-objetivo, en una dialéctica que, en su interiorización, no trasciende meramente la contradicción, sino que hace *Aufhebung*: suprimir, conservar y elevar. En este sentido, la misión del poeta para Rilke dependerá del lenguaje de la interioridad, de un lenguaje que transforme lo visible en lo invisible, en esa dialéctica de descenso y ascenso de la que Amador Vega nos hablaba antes.

Rilke, como muestra José Manuel Cuesta Abad, también ve en Dante una figura en la que mirarse. En su discurso pronunciado en Praga el 5 de marzo de 1898, en “Moderne Lyrik”, Rilke afirma sorprendentemente (avisando antes: “bitte erschrecken Sie nicht”, “por favor, no se espanten”) que la moderna lírica nace en 1292, cuando Dante cuenta la simple historia de su primer amor juvenil en la *Vita nuova*. ¿Qué ve Rilke en Dante? Representa al individuo que quiere encontrarse a sí mismo en la medida que escucha en la soledad de su ser lo que le va pasando en su cotidianidad. Solo esta forma de adentrarse en uno mismo puede darnos el *Nochniegesachte*, lo “nunca-dicho-todavía”, lo que sólo nuestra interioridad, en altas horas de la noche, nos dice. El adverbio *noch* [“todavía”] es la huella de la esperanza de que algún día ese *todavía* deje paso a eso que

está por decir. Cuando Rilke se fija en Dante sabe muy bien que éste no deja de lado el contacto con las cosas, sino que, como dijimos antes, el comercio con las cosas es una condición necesaria para que emerja un poema interior todavía no dicho. Como dice en *Diario de Florencia*², toda materia puede ser un pretexto para lanzarnos a nuestro interior y darnos cuenta de una interioridad de la que antes no éramos conscientes. Son las cosas las que nos señalan el deseo de conocer nuestra interioridad a partir de ellas mismas, de las huellas que dejan en nosotros. Y es por esa necesidad de las cosas por lo que Rilke *rühme*, o celebra, porque es un alabarlas y proclamarlas sin ninguna razón, sin ningún fundamento. Explicar el fundamento de esa celebración sería atentar contra la vocación poética, es decir, contra la interiorización de la finitud que se hace poema. Pura y simple gratuidad, o sea, ningún interés práctico ni científico. Es el *Herzwerk* [“la obra del corazón”], aquello que revela la palabra poética: el ser íntimo de las cosas, su finitud.

En definitiva, *La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke* es un libro trabajado desde una mirada filosófica que percibe, en el mismo transcurso de la tarea de su escritura, lo complicado que es decir algo de Rilke cuando se lee desde cierto horizonte concreto. La hermenéutica para leer Rilke tiene que ser en espiral, como señala Amador Vega, empezar desde el centro hacia fuera para volver otra vez al comienzo, pero habiendo recorrido un camino que abre nuevas maneras de entender al poeta. José Manuel Cuesta Abad y Amador Vega nos regalan un libro que abre mundo para acercarnos a las diferentes posibilidades de leer, o investigar, a Rilke.

2 Recientemente ha salido una nueva y excelente traducción de Helena Cortés Gabaudán en LaOficina.

Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze

Raimon Ribera*



Julien Canavera.

Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze

Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Valencia, 2018

Colección Novatore, nº 39

ISBN: 978-84-7822-742-6

Páginas: 376

Foucault dijo que quizás un día el siglo sería deleuziano. Esta advertencia, a tenor del camino que nuestras sociedades están tomando, nos vuelve con toda su carga premonitória, ya que cada vez estamos más cerca de las sociedades que desde la década de los 70 Deleuze anticipaba con Guattari. En esta medida parece que el siglo se está volviendo deleuziano, no tanto porque la filosofía de Deleuze vaya a ser la filosofía hegemónica de este porvenir, sino porque se nos hace imposible comprender nuestras sociedades sin hacernos cargo de toda una serie de problemas que podríamos llamar “deleuzianos”: la relación entre el poder y el deseo, el papel de la información en las sociedades digitales o el hundimiento de parte de las instituciones que habían sido cruciales para la administración de la vida durante la Modernidad (la familia nuclear y el matrimonio heterosexual, la fábrica como centro de trabajo y la fuerza de trabajo como principal fuente de valor), al mismo tiempo que aparecían otras nuevas que han transformado la forma como existimos y nos relacionamos (la aparición de las redes sociales, la transformación y deslocalización del trabajo fabril, la hiperconectividad a la que estamos sometidos, etc.)

Ahora bien, la filosofía política de Deleuze, como alternativa bien alejada de la tradición ilustrada, no se comprende desde las teorías que la Modernidad produjo acerca del sujeto y la acción, sino que pasa necesariamente por aquello que Deleuze llamó “Empirismo trascendental”: un empirismo (pues parte de la experiencia) en el que no es ya el sujeto sino la experiencia real misma la que impone el orden y el sentido.

Este texto, que ha publicado recientemente la Institució Alfons el Magnànim, nos sirve para acceder al pensamiento de uno de los filósofos del siglo xx que más vigencia conserva y que se presenta fundamental –junto con Foucault– cuando tratamos de comprender el pensamiento político que se desarrolla a partir del Mayo del 68. *Pensar problemáticamente. Ensayo sobre Gilles Deleuze*, firmado por Julien Canavera, se presenta

* Universitat de València, España. raimonribera@gmx.com

como una introducción a la obra del filósofo francés que aspira a dar una imagen general de su pensamiento, recorriendo sus “múltiples entradas y galerías”, y articulando los distintos problemas que encontramos en el pensamiento deleuziano.

El trabajo de Canavera, ampliamente documentado, consiste en desplegar el plano de inmanencia del autor a partir del concepto de “vida”, presente en Nietzsche y Bergson, tal y como lo retoma Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968), una inmanencia de sí, nunca cerrada, que se encuentra en permanente devenir, y la expone a partir de cuatro temas principales. En primer lugar la vida como plano de inmanencia es la instancia última a partir de la que interpretar y valorar, ya que incluye la totalidad del sentido, lejos de las teorías esencialistas herederas de un modo u otro del platonismo; en segundo término una exposición de la imagen del pensamiento deleuziano, haciendo hincapié en la crítica al pensamiento natural y la intencionalidad, tratando de mostrar el carácter triple del pensamiento: exterior, relacional y presubjetivo. Desde aquí, un paso es el que hay para presentar el sujeto como interpretación y como proceso productivo; es lo que Canavera lleva a cabo en el tercer capítulo, dónde muestra un sujeto a la deriva, constantemente arrastrado de un lado a otro, por las fuerzas que lo sitúan y lo producen como resultado: un punto de vista que surge del Afuera como interpretación. Finalmente, se exploran las tentativas de Bergson y Nietzsche para trazar un nuevo concepto de acontecimiento y las consecuencias directas para la ontología de estas tesis que se oponen a cualquier tentativa de pensar el Ser como lo ya dado, completo y cerrado e idéntico a sí mismo para así sacar a la filosofía de un quehacer normativo y llevándola hacia lugares muy cercanos a los que proponía Nietzsche para convertir la vida misma en una obra de arte.

Esta presencia de Nietzsche y Bergson, por otra parte, es una constante a la que vuelve el ensayo para remarcar precisamente esta concepción temporal del Ser de la que de algún modo Deleuze es deudor. Con ellos Deleuze se habría librado de ir tras una concepción representativa del Ser y habría advertido la incapacidad de estas para dar cuenta de la vida, dado que la vida es el mismo devenir. Este vitalismo deleuziano que presenta Canavera, sin dioses ni esencias, convierte la vida –subrepresentativa y presubjetiva– en la instancia que valora y en relación a la que se valora.

Así Canavera consigue hacerse cargo de la mayor parte de los problemas que aborda la obra de Deleuze: la trascendencia que instaura en la filosofía el platonismo y su inversión, la imagen dogmática del pensamiento, la muerte del sujeto –o su crisis permanente–, la relación del deseo con la vida y el pensamiento, etc. Canavera presenta y propone recorridos por la madriguera del pensamiento deleuziano con acierto y siendo fiel a la actitud transformadora de la filosofía del autor para tratar de poner a funcionar los afectos que traigan al mundo este por-venir del que viene cargado el futuro.

También, con estrecha relación con lo expuesto, sería interesante ver cómo se tratan en el ensayo algunos aspectos acerca del problema de la subjetividad en el pensamiento de Deleuze. La detallada exposición de la imagen del pensamiento que nos propone nos permite ir de una obra a otra y reconstruir, des de las herramientas de los primeros textos, tesis como la de la muerte del sujeto, que pese a que se encontrará muy a las claras en *El Anti Edipo* (1972) y en *Mil Mesetas* (1980), ya encuentras sus primeros lineamientos en esta primera época. En lo que refiere a la aproximación de Canavera al problema cabría tener en cuenta la reevaluación a la que somete a la institucionalidad, pues pese a que el sujeto juega un rol de terminal en el proceso de

producción de subjetividad, como subproducto de la interpretación, éste siempre se presenta como instancia activa para el pensamiento, por lo que se vuelve una tarea necesaria la transformación de los dispositivos de producción de subjetividad y las técnicas de gobierno.

En lo referente a la subjetividad y sus procesos de producción, Canavera se sirve de las lecturas que Deleuze realiza de Hume, Kant, Spinoza, Nietzsche y Simondon, principalmente, para mostrar los procesos de individuación que se dan bajo la máscara del sujeto y lo hace con la solvencia que predomina en el ensayo. Por otro lado, la escasa presencia del psicoanálisis, que queda relegado a un lugar periférico, queda subsanada por la amplia exposición de la ontología, que nos permite preguntarnos si, como el propio Deleuze dice junto con Guattari al respecto de Kafka, el psicoanálisis es una influencia determinante para su pensamiento o si bien sólo lo usa como algo que tiene a la mano, que circula en los entornos intelectuales de la época y que le sirve para expresar lo que quiere decir, sin verse obligado a rendir cuentas.

Además de estas cuestiones de primer orden el texto de Canavera aborda con exhaustividad otras cuestiones que pese a parecer tangenciales sirven para elaborar una cartografía del pensamiento deleuziano que lejos de mostrar una solución fácil y autocomplaciente de los problemas que plantea ahonda en la complejidad y la profundidad que presentan. Esta voluntad de huir de tesis simplistas y reduccionistas del pensamiento de Deleuze convierten el estudio de Canavera en un material sin duda a tener en cuenta para tareas de investigación mediante el cual acceder con paso firme al pensamiento del primer Deleuze –aquel de los monográficos y de sus dos obras anteriores a la colaboración con Guattari–.

Para finalizar, destacar también el genial dominio de la lengua castellana que muestra Canavera en este ensayo de prosa barroca que, valga decir, en ocasiones se convierte en una hoja de doble filo para el lector no especializado, ya que no siempre es sencillo seguir el ritmo propuesto. Pese a eso –y gracias, en parte, a eso– y a la atención que requiere la lectura, el texto está sólidamente articulado: de hecho, entre las principales virtudes del texto resalta la armonía que encuentran los temas dentro del ensayo entrelazados con rigor y precisión, como el rizoma que hace el pensamiento de Deleuze, recogiendo además los principales comentarios que se han hecho al respecto hasta fechas recientes. Sin duda se trata de un material interesante que puede ser útil en distintos registros: por un lado como introducción general al pensamiento de Deleuze, pero por otro, y no en menor medida, como una referencia para estudios especializados gracias a la solvencia con la que presenta el pensamiento de Deleuze y el dominio de las fuentes del que hace gala.

Y tú, ¿Por qué eres negro?

Carlos García Martínez*



Rubén Bermúdez
Y tú, ¿por qué eres negro?
 PHREE, Madrid, 2018
 ISBN 978-84-943635-9-8
 Páginas: 240

“*Y tú, ¿por qué eres negro?*” es la sencilla pregunta que activa el viaje íntimo de Rubén a través de su propia identidad. La pregunta la recibe de un compañero de clase en el colegio, imaginamos que con esa ingenuidad perversa propia de los niños que dicen sin tapujos exactamente lo que todo el mundo piensa: “Soy consciente de mi negritud cuando voy al colegio y los otros me lo dicen. Cuando me cantan la canción de los conguitos y la del Cola-Cao. Niños y niñas en corro. Nocilla, Chocokrispis. Toda la clase me miró. Don Ramón nos había dicho que este curso habría otro chico de mi raza. Dijo que era “negro puro”. También me miraban cada vez que salía una persona negra en nuestros materiales escolares. Me incomodaba” (p. 18).

Tanto en el plano racial como en el plano puramente subjetivo, la identidad solo se construye mediante la diferencia y la comparación en términos dialécticos. Es por eso que Rubén toma conciencia de su propia negritud (muy leve, a decir verdad, más bien “mulatez”, ser moreno y español de padres blancos, tener el pelo rizado y apellidarte Bermúdez), no reconociéndose a sí mismo en el espejo si no a través de los juicios emitidos por los demás, y especialmente desvelando gradualmente el racismo crónico sobre el que está cimentado la cultura occidental y en concreto la española.

Pero esta brecha inicial, este tomar conciencia de la propia diferencia que un principio solo se presenta como una simple “incomodidad” para Rubén (acompañada de alguna manera de su “silencio”, del pudor de ser él), se va ensanchando progresivamente durante su adolescencia hasta convertirse en todo un abismo de confusión identitaria de una violencia implícita que cada vez más requiere de una respuesta concreta por su parte. Lo que caracteriza este periodo es la dificultad que encuentra Rubén por identificarse con los referentes que la cultura le ofrece, es decir, la dificultad del adolescente por construirse a sí mismo a través de los mitos: “En las competiciones de fútbol nunca iba con España. Gullit era fuerte y poderoso. Mejor que Maradona. Su pelo era mi pelo. Su color era mi color. Quería ser como él. En el 88 ganamos la Eurocopa. Aún tengo su cromó. Fue increíble” (p. 24).

A modo de diario visual vemos un compendio de imágenes de la cultura popular mezcladas con fotografías del álbum familiar de Rubén que establecen entre sí nuevas

* Universitat de València, España. cargar31@alumni.uv.es

y significativas relaciones. Anuncios de los Conguitos o del ColaCao, un blanco opaco pintado de Rey Baltasar, portadas de *Érase una vez el mundo* con negritos (el eufemismo complaciente que el blanco usa para sentirse menos racista) andando en fila descalzos ante el poder absolutista de la civilización colonial, todo con un matiz de una repulsiva inocencia pactada, como si el negrito estuviese contento de su posición de mero decorado en el dibujo, agradecido de ser parte del fondo de la historia y nunca el protagonista. Y también vemos los referentes acartonados de negritud que esta propia cultura del pop le ofrece a Rubén tales como Michael Jackson (que tristemente pasará a la historia como el negro que quiso ser blanco) o Steve Urkel de quien el propio Rubén se disfrazó: “Había algo en Steve Urkel que me desagradaba, pero no podía dejar de verlo. Los capítulos donde Steve se convertía en Stephen, se transformaba en bello, eran emocionantes. (...) Una vez me disfracé de Steve Urkel. No sé por qué acepté” (p. 32).

Queda claro que Rubén tendrá que buscar los referentes de su propia negritud al margen de esta cultura popular que por un lado le denigra y por el otro le exige complacencia y silencio (ser el buen negrito, el negrito educado, el negrito gracioso, el buen bailarín, el negro-blanco, el que desfila en cola sin zapatos en el fondo del decorado de un libro de historia escolar). Estos referentes propios tendrá que desvelarlos por su cuenta, a veces de forma accidental, como quien se acerca a algo oculto y clandestino; por lo tanto cada uno de ellos significará una gran victoria personal para el adolescente que siempre vendrá acompañada de una toma de conciencia progresiva de la violencia racial que le rodea y le incumbe: “El príncipe de Bel-Air me descubrió que existía Malcolm X y el orgullo de ser negro. Lloré cuando Carlton y Will discutían sobre por qué les había detenido la policía. El capítulo se llamaba identidad errónea” (p. 45).

A la derecha de esta cita vemos un brazo de un boxeador negro alzado hacia el cielo que es también el final del primer capítulo. Podría ser Cassius Clay o Ali. En realidad no importa. Es el brazo eterno del negro que se levanta y dice “no”. A partir de este puño en alto la violencia que hasta ahora se había mantenido más bien latente en forma de una condescendencia cultural y estética desde la ideología hegemónica se vuelve ahora absolutamente explícita: “Mataron a Lucrecia. Yo tenía 11 años. El impacto fue tremendo. Ese día entendí que era negro. No había distancia, tuve miedo. Tienes que estar alerta. Pueden asaltar tu cuerpo. Puede ser en cualquier momento de tu vida.

Mi madre hacía la compra, yo la esperaba. “Documentación”. “Abre el maletero”. “No tienes pinta de apellidarte Bermúdez. ¿Cómo te ganas la vida? ¿Eh? ¿Cómo te ganas la vida? Me dejaron en paz antes de que viniese mi madre. No le conté nada” (p. 69).

Al pasar la siguiente página las narices de Rubén y de Lucrecia Pérez coinciden. A decir verdad son bastante parecidas. Una vez se ha tomado conciencia verdaderamente de algo ya no se puede volver atrás, el mundo cambia alrededor de los nuevos conceptos adquiridos. Curiosamente el retrato de Rubén también coincide en una doble página con un retrato robot de un sospechoso afroamericano bastante genérico: el retrato genérico del mal. Ya estaba claro en qué bando estaba Rubén. “A los 16 quería cortarme el pelo como los negros que salían por la tele. “Eso es un peinado marginal, ¿lo sabes, no?”. “Aquí no sabemos cortar ese pelo”. Cogí un bus. Vi a gente con mi pelo, entré. Me hicieron trenzas. Me dieron arroz con pollo” (p. 83).

Como Steve Urkel, Rubén también sufre su propia metamorfosis, se transmuta

en Stephen, dejando atrás cualquier rasgo de patetismo y de pudor. La figura de la autoconfirmación se manifiesta aquí a través del peinado *afro* como apología del negro *cool* que no se avergüenza de la manera en la que crece su pelo y de que hecho crea cultura alrededor de esta. Este ritual se convierte entonces en iniciático casi en el sentido de un bautismo: “Wennie me peinó. No nos conocíamos. Tardó 3 días en desenredarme. Aceite de coco. Manteca de Karité. Vimos vídeos de Michael Jackson. Aprendí lo que eran los *twist*. Hablamos de Juan de Pareja. Hablamos de cimarrones. Hablamos de Haití. Fue bello. Me regaló un peine rosa con el puño del poder. Es *ndowé*. Se llama Ruru. “No dejas que me toquen el pelo, hermano”. Yo no me atreví a decir hermana” (p. 136).

Significaba por un lado estar definitivamente en el bando de los malos genéricos de la cultura, pero por el otro también tomar conciencia de esta situación para poder enfrentarla con un discurso crítico y, por qué no, con la acción directa. ¿Y por qué no con violencia? ¿No es lícito devolver violencia allí dónde se recibe? ¿Especialmente si esta además es aplicada de una forma tan injusta y arbitraria, tan gratuita como por ejemplo lo fueron las leyes raciales nacional-socialistas?

No tardamos mucho en ver las primeras esvásticas y simbología fascista en el libro por parte de los ultras de Real Madrid en su grada junto con anuncios de partidos de extrema derecha. Para ellos Rubén es su enemigo genérico y su tipo de lucha es perpetua y espontánea, es una amenaza que está siempre latente en cualquier sitio, en el metro, tomando una copa por la noche... Probablemente Rubén sepa por qué bares de Madrid no tiene que pasarse nunca si no quiere meterse en problemas. Pero pese a este racismo crónico y a la vista de los más extremos, lo más preocupante por la dificultad de combatirlo sigue siendo el racismo que se oculta ante los ojos, el que se disimula hasta borrarse a sí mismo de manera que el que lo practica ni siquiera toma conciencia de ello: “En España lo negro se esconde, se niega y se ignora. Les da vergüenza. “En España no somos racistas”. “¿Qué? ¿Hombre blanco malo, no?” “Rubén es un nazi de negros”. Hablar de racismo es violento. Me vuelven a pedir la documentación. La enseño. Veo a otras personas retenidas. Son negras. A mí no me llevarán a una cárcel, a ellas sí. Pienso en Samba Martine. Qué fácil es mi vida” (p. 176).

Y justamente eso de sentirse amenazado de forma genérica, no por ningún rasgo concreto de tu personalidad (ni si quiera por tus convicciones políticas), eso de saberse en el bando de los perdedores de la historia lo que fomenta es una muy fuerte, casi total conciencia de grupo a un nivel espiritual y empático, incluso entre clases y situaciones alejadas en un principio, que hace que la mera crítica de la ideología dominante deje paso a la acción subversiva constante, a tomar parte activa dentro de esta lucha perpetua; una confrontación directa tanto con a nivel estético como ideológico contra uno de los fenómenos culturales más complejos que conocemos, en el sentido de los múltiples niveles por los cuales se diluye: el racismo.

Irónicamente y quizá en contra de su propia productividad, el racismo une a la gente contra sus injusticias inherentes, activa de antemano la lucha democrática que debe aspirar a sacarlo a luz y en última instancia erradicarlo. En esta parte del libro Rubén ya no es un simplemente un narrador ni un crítico, si no que *como un negro más* toma partida en la lucha (democrática), sale a las calle, protesta, se queja, se deja ver, se vuelve incómodo; deja de ser el negro bueno porque pide justicia. Pero esta lucha perpetua no solo se encuentra en las calles si no sobretodo en el campo de los

significados. Y es precisamente en ese campo que mezcla lo íntimo con lo político desde dónde nos habla este libro de forma intempestiva.

Vemos una foto hecha con un móvil dónde unos policías piden la documentación a los subsaharianos de Lavapies. Es pura rutina, cualquiera que haya pasado por allí sabe que lo hacen unas 7 u 8 veces al día. Hace como un año que vimos los disturbios en el barrio que parecen el resultado de la impotencia de intentar vivir en un mundo en el que estás prohibido *de forma institucional*. Todo el mundo sabe que cuando vuelan los adoquines por los aires es signo de cierto agotamiento.

Justo después de esta imagen la campaña publicitaria de *United Colours of Benetton* que une la mano de un bebe negro con la de una madre blanca nos parece una broma pesada, si no parte misma del sistema ideológico que intenta borrarse, edulcorarse a los ojos a través del filtro de la moral publicitaria de lo políticamente correcto. Pero la cuestión es cómo hemos llegado hasta aquí desde los anuncios en el periódico de “se vende una negra”.

En estas significaciones múltiples y fragmentarias a modo de collage que repasan por encima el imaginario de la historia esclavista colonial española, esta *constelación de sentido* como diría Benjamin, “*Y tú, ¿por qué eres negro?*” es un arma de doble filo. La pregunta se dirige directamente a Rubén de forma íntima y personal, pero también a todos los negros en forma de apelación colectiva a la construcción de sentido de su propia “racialidad”. *¿Por qué?*

No buscamos aquí las explicaciones biológicas si no las culturales. ¿Qué es lo que en esta cultura hace que seas negro, *lo malo, lo oscuro, lo sin alma, lo alejado de la luz?* ¿Cuál es la historia de esta concepción? ¿Qué relación de fuerzas esconde? ¿De qué formas ocultas se manifiestan estas fuerzas? ¿De qué forma afectan estas a la propia subjetividad? ¿En definitiva que tienen en común el negro de WhatsApp y Martin Luther King? Y otra pregunta aún más siniestra: ¿Porque el racismo se agarra siempre dentro del ámbito de lo cómico, del chiste, de la broma? ¿Es simplemente porque se escapa del campo de lo políticamente correcto? ¿Es ética esta banalización?

Todas estas preguntas buscan alcanzar un punto de conversación en cierta manera pedagógico con el colectivo negro, dotarlo de referencias críticas y de una cosmovisión propia, pero también cumplen la simple e imprescindible función de crear comunidad, crear cultura, que en definitiva es la mayor forma de resistencia. En este sentido, este es un libro político como pocos, se podría decir que es casi un libro de guerrilla, un continuo acontecimiento que se escapa a los terrenos pasivos de lo comúnmente establecido por el arte de galería. Y un esfuerzo definitivo por sacar al negro de una vez por todas del fondo del decorado y ponerlo en el centro de la historia para que el mismo la reescriba a su antojo, para que la ponga en evidencia, en este caso en imágenes. Imágenes de la cultura que se vuelven armas arrojadas contra la cultura que las creó, imágenes que se lanzan por los aires como adoquines.

La colonización que se ha elevado al nivel de condición espiritual, una condición fundacional de un mito trágico equiparable al exilio judío. En la última imagen del libro volvemos a ver el puño en alto hacia el cielo, el negro malo que no se calla y dice “no”. Pero ya no es un solo puño si no muchos, ya no estamos en la esfera de lo íntimo si no en la lucha colectiva. Es aquí dónde termina el viaje de Rubén y es aquí también dónde este inmediatamente nos devuelve la mirada sobre las políticas de lo cotidiano en nuestra cultura. ¿De qué manera nos afecta este discurso a “nosotros los blancos”, los niños mimados de la colonización, los bien parados? Es de suponer que, a una

mayor o menor escala, todos somos culpables relativos, aunque sea simplemente como meros beneficiarios. Y el *colectivo blanco* necesita también de las herramientas críticas para reconocer su propia culpabilidad, y reconocerla en forma de un apoyo político y empático inquebrantable en esta lucha que nunca acaba. Un tipo de compromiso muy alejado de la superficialidad de los anuncios de *Benetton*, que anuncian una situación de integración cargada de ñoñería que no se da en la realidad, por lo tanto acaban resultando improductivos en el sentido en el que ocultan y disimulan la lucha real que *sí se da*, desplazando estéticamente la cuestión del racismo del campo de lo político al campo de la subjetividad moral.

En otro sentido, “*Y tú, ¿por qué eres negro?*” no solo lucha contra prejuicios raciales, sino también contra muchos propios de la fotografía. El más importante de ellos es que el fotógrafo es aquel que toma fotografías. Si bien algunas están hechas por el propio Rubén la mayoría son cogidas de Internet y de libros de forma bastante ecléctica, *imágenes pobres* según Hito Steyerl, muchas de ellas pixeladas, imágenes que no nos aportan ningún inciso sobre “la belleza” de este mundo (aunque sea la belleza en la fealdad), sino más bien su mero valor como documento (a veces mucho más contundente y certero en el nivel de los significados). El resultado es un complejo intertexto que nunca es del todo definitivo, siempre deja hueco a cierta plasticidad en la recepción del contenido conceptual que es guiado por los breves textos que acompañan la lectura a modo de diario.

El método de Rubén de “gran contenedor de cultura” no es nuevo ciertamente, nos podríamos remontar a Aby Warburg y al *Atlas Mnemosyne* hace casi un siglo, pero la riqueza de este radica en estar contando en primera persona a través de la emoción y en reconciliar de manera tan natural la propia subjetividad de su experiencia familiar con las contradicciones de carácter político que emanan de las imágenes. Es un libro que refleja sobretodo un proceso de búsqueda sincera, y en definitiva es así como logra la identificación que por otro lado necesita todo discurso político efectivo en tanto contraria a la indiferencia. La re-edición en formato “popular” por solo diez euros, que lo intenta sacar aún más si cabe del pequeño nicho del fotolibro artístico hasta la calle y el público general, volverlo un objeto vivo de uso y no de contemplación, es una excusa genial para hacerse con uno.





Los daguerrotipos
mienten su falsa cercanía
de tiempo detenido en un espejo
y ante nuestro examen se pierden
como fechas inútiles
de borrosos aniversarios.

Jorge Luis Borges, *Sala vacía* (1923)

El contenido de verdad del original permanece en su historia; la fotografía
contiene el resto que la historia ha segregado.

Siegfried Kracauer, *La fotografía* (1927)

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VICENT
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ
INVESTIGACIÓ I EDICIÓ

VICENT
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ
Departament de Filosofia

VICENT
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ
Unitat Docent de Didàctica
de l'Expressió Plàstica,
Facultat de Magisteri


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona