



NÚMERO ESPECIAL 2017
Número 12

Communication Papers

Media Literacy & Gender Studies

Imágenes y contra-imágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas

Carme Echazarreta (editora); Xavier Antich (coordinación científica), Ana María Guerra (adjunta coordinación científica); Núria Puig Borràs (coordinación editorial); Gemma Reixach (coordinación editorial de este monográfico); Roger Ferrer; Neus Crous; Cristina Ribot; Paulo H. Duarte-Feitoza; Maria-Josep Balsach; Isabel Fontbona; Ariadna Lorenzo; M. Lluïsa Faxedas; Maria Recasens; Anna Bayó; Brenda Vega; Imma Merino; Sílvia Aulet; Dolors Vidal-Casellas; Carme Pardo

VOLUMEN VI · Número 12 · Año 2017 ·
ISSN 2014-6752 Revista bianual
www.communicationpapers.com

EDITORA: Dra. Carmen Echazarreta Soler

COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE ESTE MONOGRÁFICO: Dr. Xavier Antich

ADJUNTA COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE ESTE MONOGRÁFICO: Ana María Guerra

COORD. EDITORIAL: Dra. Núria Puig Borràs

COORD. EDITORIAL DE ESTE MONOGRÁFICO: Gemma Reixach

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Agustín Gómez
Dr. Alejandro Álvarez Nobell
Dra. Amparo Huertas Bailén
Dra. Amparo Moreno Sardà
Dra. Ana Teresa Fernandes Peixinho
Dra. Begoña Gutiérrez San Miguel
Dra. Belén Puebla Martínez
Dra. Caridad Hernández Martínez
Dr. Carlos Alberto Scolari
Dr. Carlos Camponez
Dra. Carme Ferré Pàvia
Dra. Celia Andreu Sánchez
Dra. Celia Romea Castro
Dra. Charo de Mateo Pérez
Dra. Concha Mateos Martín
Dr. Elías Machado Gonçalves
Dra. Eva Pujadas Capdevila
Dr. Felip Vidal Auladell
Dr. Hugo Méndez Fierros
Dra. Isabel de Salas Nestares
Dr. Josep Àngel Guimerà
Dr. Jorge Gallardo Camacho
Dr. Jorge Gabriel Henriques
Dr. José Carlos Costa Santos Camponez
Dr. José Luis Terron
Dr. Jorge Gallardo Camacho
Dr. Jorge Gabriel Henriques
Dr. Jorge Lozano Hernández

Dr. José Antonio García del Castillo Rodríguez
Dr. José Antonio del Castillo Rodríguez
Dr. José Antonio González Esteban
Dr. José Ignacio Aguaded-Gómez
Dr. José Luis Piñuel Raigada
Dr. José Manuel de Pablos
Dr. Joan Sabatè Picasó
Dr. Juan Benavides Delgado
Dra. Laura Bergés Saura
Dra. Lucía Benítez Eyzaguirre
Dra. Ma Carmen Fonseca Mora
Dra. Ma Luisa Humanes Humanes
Dra. Ma Luisa Pérez Cabani
Dra. María Gabino Campos
Mtra. Maricela López Ornelas
Dr. Mateu Sbert Casasayas
Dr. Moisés de Lemos Martins
Dra. Nekane Parejo
Dra. Núria Puig Borràs
Dra. Núria Simelio Sola
Dr. Pedro Manuel Molina Rodríguez-Navas
Dr. Peter Phillips
Ddo. Sergio Cruz Hernández
Dra. Sílvia Espinosa Mirabet
Dra. Tatiana Hidalgo Marí
Dra. Teresa Gema Martín Casado
Dra. Victoria Camps Cervera
Dra. Victoria Tur Viñes
Dr. Xosé Soengas Fernández

Carme Echazarreta (editora); Xavier Antich (coordinación científica), Ana María Guerra (adjunta coordinación científica); Núria Puig Borràs (coordinación editorial); Gemma Reixach (coordinación editorial de este monográfico); Roger Ferrer; Neus Crous; Cristina Ribot; Paulo H. Duarte; Maria-Josep Balsach; Isabel Fontbona; Ariadna Lorenzo; M. Lluïsa Faxedas; Maria Recasens; Anna Bayó; Brenda Vega; Imma Merino; Sílvia Aulet; Dolors Vidal-Casellas; Carme Pardo

Communication Papers. Media Literacy and Gender Studies.



ISSN 2014 – 6752 Girona. Edición I Octubre 2017. **Universitat de Girona**

Palabras clave: fotografía; vanguardia; arte y naturaleza; pictoralismo; colonialismo; fotomontaje; primitivismo; dadaísmo; culturismo; bodybuilding; fotografía contemporánea; post-fotografía; archivo; memoria; identidad; autorretrato; selfie; redes sociales; performance; cine; turismo religioso; fonografía; guerra; paisaje sonoro

Proyecto de investigación: *Imágenes y contra-imágenes.*
Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas.
MINECO HAR2014-55271-P



Ref. HAR2014-55271-P

ÍNDICE

EDITORIAL. Carmen Echazarreta	5
PRESENTACIÓN. Xavier Antich	7-8
PRESENTACIÓN. SOBRE EL CARÁCTER CAMALEÓNICO DE LA FOTOGRAFÍA Ana María Guerra	9-10
ARTÍCULOS. Imágenes y contra-imágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas	
Fantasmas que no hacen temblar. La fotografía de espectros como influjo creativo Roger Ferrer Ventosa	11-27
Las imágenes para John Ruskin. Una aproximación Neus Crous Costa	29-51
Una aproximación al pictorialismo en Cataluña. Cuerpo, alegoría y paisaje en la fotografía de Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Ariet Cristina Ribot Bayé	53-78
Los dispositivos de la modernidad como problema. <i>A Negra</i> de Tarsila do Amaral y la fotografía del siglo XIX Paulo H. Duarte-Feitoza	79-91
Hannah Höch: el fotomuntatge com a cartografia de la violència Maria-Josep Balsach Peig	93-103
Leni Riefenstahl y Robert Mapplethorpe. Dos visiones distintas de objetivación del cuerpo de la mujer deportista Isabel Fontbona Mola	105-129
Construir y deconstruir: Las prácticas de comisariado en la obra de Joan Fontcuberta Ariadna Lorenzo Sunyer	131-152
Allò que no es veu en una fotografia. Entre Tacita Dean i W.G. Sebald M. Lluïsa Faxedas Brujats	153-169
Del archivo físico al archivo virtual: reflexiones sobre la desmaterialización de la fotografía Ana María Guerra	171-184

Del taller mecánico al mundo complementario. Los fotomontajes de Art Ringger Maria Recasens Vert	185-199
La construcción y simulación de la identidad en la fotografía de autorretrato del siglo xx Anna Bayó Duran	201-212
La performance fotográfica digital y su condición repetitiva Brenda Vega Mora	213-223
Presència de la fotografia i reflexió sobre la imatge en el cinema d'Agnès Varda Imma Merino Serrat	225-238
Las imágenes en la promoción de los destinos de turismo religioso: el caso de Montserrat Sílvia Aulet Serrallonga y Dolors Vidal-Casellas	239-265
Voces de la memoria: fonografía y sonidos de guerra Carme Pardo Salgado	267-282

EDITORIAL

Con el sugerente título *Imágenes y contra-imágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas*, Communication Papers publica un número especial por cuanto su contenido no es el resultado de la llamada a contribuciones, el procedimiento habitual de conseguir el feedback de la comunidad científica, que ha confiado en la revista para ver publicadas sus investigaciones. Los artículos que lo integran son la culminación de un proyecto de I+D cuyo Investigador principal es el Dr. Xavier Antich, en el que según reza el abstract de la solicitud que presentó al Ministerio “pretende investigar un aspecto central de las prácticas artísticas y museísticas contemporáneas, todavía desatendido en su alcance y sus efectos como es el papel que ha jugado la imagen fotográfica en dichas prácticas durante los últimos cincuenta años, con una atención especial a los nuevos usos de la fotografía y a las mutaciones de la cultura visual”.

Este es el contexto en el que enmarcan la mayor parte de investigaciones que componen este número, la reflexión historiográfica, teórica y conceptual y el análisis sobre el alcance de la imagen fotográfica y sus nuevos usos en el ámbito de la producción artística y la cultura visual.

Desde esta perspectiva, el proyecto ha aglutinado un equipo interdisciplinar de investigación con profesorado científico proveniente de diversas áreas lo que ha supuesto dotar al monográfico de una riqueza conceptual sin igual, en el abordaje de este paradigma. En este sentido, es justo destacar el otro núcleo temático transversal a una buena parte de los dieciséis artículos de este volumen como es “la importancia de la imagen fotográfica como dispositivo de especial significación para operar nuevas formas de vinculación de las prácticas artísticas en la realidad contextual y para contribuir a la reapertura de algunas cuestiones vinculadas al cuerpo y la identidad, la memoria y la historia, o la esfera pública y la política, entre otras”.

Finalmente, quiero agradecer al Dr. Xavier Antich su confianza en *Communication Papers* por haberla elegido como vehículo comunicativo hacia la comunidad científica, de todas las experiencias investigadoras, desde prismas distintos, que concluyen su proyecto de I+D acerca del nuevo paradigma de la Fotografía en el siglo XXI.

Carmen Echazarreta

Universitat de Girona

PRESENTACIÓN

Xavier Antich

Departamento de Historia del Arte
Universitat de Girona

Con la presentación de este número especial monográfico en *Communication Papers*, titulado “Imágenes y contra-imágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas”, el grupo de investigación del proyecto I+D del grupo de investigación Teorías del Arte Contemporáneo de la Universitat de Girona (HAR2014-55271-P) da cumplimiento al objetivo principal de tres años de trabajo: compartir con la comunidad científica algunos de los resultados frutos de la investigación en torno al papel, la importancia y los usos de la imagen fotográfica en las prácticas artísticas de nuestro tiempo. Para ello, se propone una cartografía que, arrancando de ciertos planteamientos vinculados al nacimiento de la fotografía, en el siglo XIX, alcanza hasta la cultura visual bajo la postmodernidad, prestando especial atención, para ello, al arte de las vanguardias históricas y a las prácticas de relevancia histórica a partir de la década de 1960.

El marco conceptual de investigación se refiere, en primer lugar, a la reaparición, en el ámbito de las discusiones teóricas, de la imagen fotográfica como dispositivo de especial significación para operar nuevas formas de arraigo de las prácticas artísticas en la realidad contextual. En este sentido, los usos de la fotografía en las prácticas artísticas de los últimos cincuenta años han contribuido a la reapertura de algunas cuestiones propiamente artísticas como las vinculadas al cuerpo y la identidad, la memoria y la historia, o la esfera pública y política, entre muchas otras. En segundo lugar, esta reaparición de la imagen fotográfica en el seno de las prácticas artísticas ha modificado el estatuto y el papel de la imagen fotográfica en los discursos y prácticas museísticas en los centros dedicados al arte contemporáneo, otorgándole una centralidad desconocida hasta ahora. Y, finalmente, en tercer lugar, las dos últimas décadas han visto la mutación esencial de las dos últimas décadas operada, en el ámbito de la cultura visual y la imagen fotográfica, por la emergencia de la fotografía digital y sus diferentes usos y prácticas vinculadas a internet, la telefonía móvil y las redes sociales, y que han dado lugar, entre otros fenómenos, a lo que, en determinados ámbitos, se ha denominado post-fotografía.

Y es que uno de los rasgos más significativos de las últimas décadas en el mundo del arte, de forma paralela al abandono progresivo de una cierta lectura del proyecto postmoderno que marcó la orientación general de las prácticas artísticas a partir de los años sesenta, es la emergencia, con una fuerza extraordinaria, en el ámbito de la cultura visual y la teoría del arte, de nuevas prácticas vinculadas fundamentalmente a nuevos usos de la imagen fotográfica, especialmente en las décadas finales de hegemonía de la imagen analógica y, después, en la década que marca la emergencia de la imagen digital y el cruce, en el horizonte de la circulación de las imágenes, con la aparición de la telefonía móvil, la globalización de internet como espacio de comunicación y la multiplicación de las redes sociales. Todo ello, además, en el nuevo marco surgido por la reinterpretación del ámbito de lo político en el arte y por la aparición de nuevos dispositivos de producción artística.

Esta emergencia de nuevos usos de la fotografía en las prácticas artísticas coincide, temporalmente, en primer lugar, con las décadas de cuestionamiento e impugnación del paradigma de la autonomía absoluta del arte que, desde las primeras vanguardias del siglo xx hasta el expresionismo abstracto y los informalismos internacionales, había disfrutado de hegemonía casi indiscutida en el panorama global del arte contemporáneo.

De este modo, el número de Communication Papers aborda algunos momentos fundacionales de la problemática (la imagen fantasmática y la fotografía de espectros; el uso de la fotografía en John Ruskin; y el surgimiento del pictorialismo en Cataluña); desarrolla ciertos episodios claves de la modernidad artística (Tarsila do Amaral y la imagen fotográfica en un contexto post-colonial; Hannah Höch y las vanguardias; el tránsito en la imagen deportiva del cuerpo femenino en Riefenstahl y Mapplethorpe); el papel de la fotografía en la post-modernidad (en los casos de Joan Fontcuberta, Tacita Dean, Art Ringger o Agnès Varda, y en las problemáticas del archivo virtual, el autorretrato fotográfico y la performance); y dos derivadas de la misma problemática en el ámbito del Turismo musical y la Fonografía.

PRESENTACIÓN

Ana María Guerra
Universitat de Girona

SOBRE EL CARÁCTER CAMALEÓNICO DE LA FOTOGRAFÍA

El 11 de mayo del 2011, Joan Fontcuberta pública en la Vanguardia “Por un Manifiesto post-fotográfico”, dónde propone un decálogo para el nacimiento de una nueva fotografía como fruto de los avances tecnológicos. La principal característica de la postfotografía es la llegada del ciudadano - fotógrafo, quien gracias al teléfono móvil e internet ha sustituido al fotógrafo profesional tal y como lo conocíamos en el pasado. Para ilustrar la situación, Fontcuberta toma como ejemplo el caso de uno de los principales periódicos de Hong Kong, cuyos directivos decidieron reemplazar a sus fotógrafos de plantilla por repartidores de pizzas, ya que actualmente es mucho más sencillo aprender a sacar una foto que cumpla con estándares profesionales que aprender a sortear el tráfico de las grandes urbes.

La historia de la fotografía muestra que desde su llegada ha generado polémicos debates sobre sus usos y sus funciones. La primera gran contienda del medio fotográfico fue con la pintura. La llegada de la cámara fotográfica permitió a la pujante burguesía de la época industrial emular a la nobleza con retratos fotográficos que hasta ese momento estaban fuera de su alcance por los altos honorarios de los pintores de renombre de la época, el nuevo medio trajo consigo una democratización de las imágenes familiares. Sin embargo, el estatus de ser reconocida como arte le fue vetado varios años debido a su naturaleza tecnológica, la cual era contraria al plasticidad que definía al género artístico en el siglo XIX.

El pictorialismo fotográfico fue el primer movimiento que abogó por el carácter artístico del nuevo medio. Su argumento se basaba en renunciar a la copia fotográfica de la realidad, poniendo énfasis en las decisiones que toma el fotógrafo para expresar estéticamente lo que ve el público. El género surgió a la par con la pintura simbolista europea de la segunda mitad del siglo XIX, cuyo objetivo era la representación de símbolos en detrimento de la realidad, la fascinación con la muerte y el mundo inconsciente. El contexto geopolítico de este periodo que ocasionó miles de muertos como consecuencia de las guerras de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX explican la sensibilidad de los artistas/fotógrafos por lo invisible y misterioso, aquello que presuntamente no se ve, pero se percibe. En la fotografía, nace el género de retratos mortuorios y algunas prácticas derivadas. Fotógrafos comerciales comienzan a usar técnicas experimentales, cuyo resultado se traduce en el subgénero de las llamadas imágenes de espectros o fantasmas. Estos tipos de montaje intentaban servir tanto para rememorar al muerto como para fortalecer las creencias en la pervivencia del ser en el más allá. El movimiento surrealista adoptó varios de estos procesos para sus prácticas visuales, ellos vieron en la cámara fotográfica un instrumento de experimentación. El interés de las vanguardias artísticas de la época por la fotografía fue el argumento final para incluirla en la historia del arte.

El segundo conflicto que surgió con el asentamiento de la fotografía fue su supuesta cualidad intrínseca de capturar la realidad objetivamente. En 1844, Henry Fox Talbot publica

su libro *El lápiz de la naturaleza* donde recoge sus ideas sobre el nuevo medio. En sus inicios la cámara fotográfica fue concebida como un instrumento que captaba la naturaleza por sí misma, su verdad y realidad sin la distorsión humana. Su presunta objetividad en la representación de la realidad le hizo rápidamente penetrar el ámbito científico y el ámbito periodístico. La fotografía se convierte en constructora de la memoria histórica y la identidad, almacenando recuerdos de generaciones en archivos que forman parte del imaginario colectivo. Los artistas otorgan valor a la edición de las imágenes y a la importancia de su contexto, lo que hace que hayan surgido prácticas como el collage o los Atlas de Gerhard Richter. Las guerras mundiales ponen de manifiesto el valor de las imágenes como instrumentos de manipulación política y económica, aprovechando la bandera de veracidad que le fue otorgado al medio. Las fotografías muestran y esconden aquello que interesa para la obtención de fines subjetivos.

El postmodernismo se caracteriza por el escepticismo hacia las verdades absolutas del pasado y por plantear preguntas desafiantes para deconstruir lo establecido. En fotografía se cuestiona los valores y las funciones que se le había asignado al medio hasta ese momento. Trabajos como los de Joan Fontcuberta o Jeff Wall mueven los cimientos donde se asentó la fotografía en la modernidad. Fontcuberta afirma rotundamente que la imagen fotográfica miente siempre, y Jeff Wall celebra la escenificación en la fotografía utilizando composiciones estéticas minuciosas, similares a la creación de platós cinematográficos. Ambos artistas vivieron en el período de la Guerra Fría donde se consolida la sociedad del espectáculo para mostrar al mundo occidental la superioridad sobre el bloque comunista y viceversa.

La fotografía ha evolucionado a lo que Fontcuberta define como postfotografía. La presente edición especial de *Communication Papers* muestra el recorrido del medio fotográfico desde sus inicios hasta el presente, actualmente la fotografía es más fuerte que nunca. Su naturaleza tecnológica la convierte en una gran metáfora para entender los cambios que se han producido desde finales de la revolución industrial hasta nuestros días. La llegada de la cámara fotográfica implicó una democratización del retrato y ahora este vive su apogeo con el teléfono móvil e internet donde todos nos hemos convertido en actores de nuestras propias vidas, las imágenes fotográficas digitales son las células de cómo nos presentamos en las redes sociales.

Al parecer la línea que ha separado a la fotografía de la pintura es cada vez más borrosa. Con la llegada de las imágenes generadas por ordenador (CGI), la nueva polémica que la fotografía plantea es cómo definirla en el contexto de los mundos íntegramente virtuales, es decir entornos diseñados completamente por ordenador. Plataformas como Playstation Home o Second Life han dado lugar a la fotografía virtual donde términos como realidad, identidad y verdad nos obligan a ser redefinidos. Lo único certero que podemos afirmar sobre la fotografía es su carácter camaleónico y la dificultad de definir sus usos y sus funciones, quizás la lectura de estos artículos sobre el medio nos ayuden a predecir qué forma adoptará el medio en el futuro. Esta edición es un homenaje a la fotografía como la reina del camuflaje.

Fantasmas que no hacen temblar. La fotografía de espectros como influjo creativo

Ghosts that don't give you the shivers. Photography of spectres as a creative influence

AUTOR:

Roger Ferrer Ventosa
Universitat de Girona
ORCID: 0000-0003-2568-1271

RESUMEN

La denominada fotografía de fantasmas, en la que supuestamente queda fijado en el negativo o en la placa la aparición de un ser que proviene de otro mundo, otra dimensión, del reino de los muertos u otras variantes similares, constituye uno de los subgéneros de mayor éxito de público y de tradición más longeva en el medio fotográfico. Se encuentra prácticamente en el punto cero de su creación y se extiende hasta el presente. Al mismo tiempo, y pese a causar tan perdurable atracción, apenas ha merecido el estudio académico, quizá por un prejuicio respecto a su valor, teniendo en cuenta su origen en las creencias mágicas populares. Sin embargo, resulta un ejemplo paradigmático de la idiosincrasia de la propia fotografía, considerada a menudo como huella de un suceso y, en consecuencia, imagen fantasmática; igualmente, el subgénero espectral ha servido para investigar la ontología del medio fotográfico o para llevarlo a su límite, con desmaterializaciones de los objetos pre-

ABSTRACT

So-called ghost photography, in which the appearance of a being from a different world or dimension (from the realm of the dead or other variations) is supposedly captured in the negative or on the plate, is one of the most successful subgenres and has one of the longest traditions in photography. We can trace it back to almost the birth of the medium and it has survived until the present day. However, despite its enduring appeal, it has not been the object of much academic study, perhaps due to prejudice related to its origins in popular beliefs related to magic. Nonetheless, it is a paradigmatic example of the idiosyncrasy of photography itself, often regarded as a trace and, consequently, as a ghost image. On the other hand, the spectral subgenre has been instrumental in investigating the ontology of photography and stretching it to its limits, with dematerializations of the objects presented. In this article I will defend how this visual motif, related to spectres in some of its variations, ended up

sentados. Además, en el artículo se defiende que ese motivo visual, relacionado con los espectros en algunas de sus variantes, acabó trasladándose al ámbito artístico. Las fotografías trucadas con material ectoplasmático fecundaron a muchos artistas, en especial a los pertenecientes a las vanguardias, como al surrealismo, que programáticamente ya se manifestaba interesado por lo sobrenatural, así como a artistas posteriores inspirados por la corriente.

moving into the artistic domain. Photography manipulated with ectoplasmic material has seduced many artists, especially those belonging to avant-garde movements such as surrealism, which was already by its very nature interested in the supernatural, as well as later artists who were also inspired by this artistic movement.

Palabras clave: fotografía; fantasmas; motivo visual; Vanguardia; desmaterialización

Keywords: photography; ghost; visual motive; Avant-garde; dematerialization

EL FANTASMA COMO MOTIVO IDIOSINCRÁSICO DE LA FOTOGRAFÍA

“Hemos visto a fantasmas y no hemos temblado”,
D.P. columnista de *Once a week*
(Sontag, 2011: 179).

Una de las secuencias de *Sacrificio* (*Offret*, Andrei Tarkovski) retrata una conversación entre un cartero de pensamiento hermético y los familiares del neurótico protagonista Alexander: la esposa y su hijo doctor. El cartero les confiesa que le gusta recopilar historias marcadas por lo extraño, como una que les cuenta, en la que una madre y su hijo van a un fotógrafo ya que el hijo debe partir al frente, del que desafortunadamente no retornará, ya que muere durante uno de los combates. Años después, la madre va a hacerse unas fotos. En ellas aparece su hijo fallecido en forma espectral (enlace aquí)¹. Esta historia sirve como ejemplo de todo un subgénero muy importante en la historia de la fotografía pero al que no se le ha prestado la debida atención.

La tesis del presente artículo es que existe un hilo de continuidad entre, por un lado, las sombras apenas atrapadas por la placa de Daguerre, por otro lado, los ectoplasmas comerciales de Mumler —entre tantos otros fotógrafos de fantasmas—, las fotografías de médiums y otras obras de un registro desdeñado, y finalmente, los hallazgos dadaístas o surrealistas y el trabajo creativo de fotógrafos posteriores del prestigio de Laughlin o Michals que remiten a esas soluciones formales. Desde un punto de vista de fenomenología del arte, al menos existen analogías y semejanzas.

En el estudio nos ceñiremos al medio fotográfico en varios de sus registros, desde la exploración vanguardista, la fotografía comercial o el documento. La existencia de una herencia

formal entre lo popular y lo vanguardista de un mismo motivo avala la referida tesis principal: por diversas razones pueden hallarse obras con motivos equivalentes tanto en el subgénero comercial y popular de la fotografía de fantasmas (enlace aquí)² como en un registro de exploración vanguardista.

Los espectros fotográficos pueden serlo en sentido amplio, involuntario y secundario: algunos fantasmas retratados parten de un accidente técnico, otros se generan por el truco o la estafa, unos terceros deseamos que sean reales, pero todos ellos, más el resto de la producción fotográfica entera, no dejan de ser sombras de un instante fijadas sobre el papel, como mariposas clavadas por un alfiler en el álbum de un entomólogo. Captar el instante será atrapar y fijar la presencia, según apunta Krauss (Krauss, 2002: 118-119), quien en ello sigue la teoría de la fotografía como huella.

Pero también lo son en sentido fuerte según nuestra hipótesis: la estética de la fotografía de fantasmas influyó en las creaciones surrealistas y dadaístas, así como en muchos de los fotógrafos posteriores con más talento. Compartir invenciones formales une a muy variados registros de lo fotográfico.

Y si algo demuestra la pervivencia de dicho motivo —y casi diríamos de la ontología del medio— durante más de ciento cincuenta años y circunstancias e intereses divergentes es que el motivo apela a algo profundamente humano, pese a la impugnación racionalista escéptica. En ese sentido, el motivo formaría parte de la teoría de las *Pathosformeln* referidas por Aby Warburg.

En la concepción warburgiana se produce la supervivencia de ciertas imágenes-tipo —la paradigmática sería la ninfa con un drapeado del vestido—, en las que se concentra una intensidad emocional (Checa, 2010: 145-148), imágenes que constituyen heridas abiertas en el imaginario colectivo que retornan una y otra vez, dispuestas a ejercer su poder de seducción sobre las sucesivas generaciones³; en esa forma de entender ya no el arte sino el imaginario y su despliegue visual, se detecta un fuerte componente obsesivo, que explica tanto el encanto que suscitan ciertas imágenes como su capacidad para afectar a las personas.

Warburg estimaba que esas formas de lo pasional se prolongan en el tiempo, revisadas a su manera por las sucesivas generaciones, y reveladoras de la atmósfera psíquica del artífice y de la época. Como teoría, las *Pathosformeln* warburgianas se contraponían a los presupuestos positivistas. Según dijo Ernst Cassirer en su elogio funerario de Aby Warburg: “Allá donde otros habían visto formas delimitadas, formas que descansaban en sí mismas, él veía fuerzas en movimiento, veía lo que llamaba las grandes ‘formas del pathos’” (Recogido en Didi-Huberman 2009: 180).

La representación de estas figuras primordiales que revelan mundos invisibles actúa simultáneamente bajo dos tensiones, las del surgimiento, definida por Didi-Huberman como “aparición de un rasgo inesperado, impensable, en la trama de lo representado”, y la del disimulo, según el francés, interpretando a Warburg, “desaparición del mundo donde ese mismo rasgo sería pensable” (Didi-Huberman, 2005: 41).

Otro polo de tensión existente en el sistema de Warburg se establece entre la supervivencia de ciertas imágenes y su metamorfosis; tan sintomáticas resultan la repetición de modelos visuales siglo tras siglo, la continuidad o restauración del motivo, como mostrar las maneras de cambiar en el tiempo; un buen análisis ha de remarcar las diferencias en cada repetición. Ese juego de polaridades puede aplicarse de manera pertinente a la fotografía de formas fantasmáticas; aparece además desde los orígenes del medio. Igual que en el ejemplo de la ninfa propuesto por Warburg para mostrar la supervivencia de ciertos modelos de imágenes, también el fantasma fotográfico puede servir como quintaesencia de la imagen de su medio artístico y documental, expresión simultánea y no sintetizada de surgimiento y disimulo, presencia y ausencia revelada y fijada por la luz; si vamos a la etimología, fantasma es directamente imagen en griego (*phantasma*), refiriéndose especialmente a las imágenes mentales, y comparte raíz con *phantasia* en la luz, *phôs*⁴.

La fotografía como medio representa en sí misma potencias contradictorias, expresiones polarizadas, la luz y la oscuridad, el cuerpo y su desaparición, el tiempo tan transitorio como eterno, el modelo y la sombra... antagonismos bipolares que comparten desgarradoramente un espacio y cuyo enigma, su aire misterioso, es también su manifestación de belleza.

Lo que se inició por accidente y por carencias técnicas en realidad puede concebirse como el emblema máximo de un subgénero que primero fue comercial, luego artístico. El accidente se adecuó perfectamente al medio, provocó una imagen consustancial de la condición fotográfica, que habla de su condición ontológica. La presencia y la ausencia se convierten en plano fotográfico en esos retratos en que se exhiben juntos el vivo y el muerto, una tensión entre mostrar y ocultar que rizando el rizo, puede llegar a hacer invisible lo visible, fórmula opuesta a la habitual —el hacer visible lo invisible de Paul Klee—, con el aparente espectro ocultando al vivo.

Si Chantal Maillard expone que la propiedad metafísica del arte consiste en revelar presencias (Maillard, 1992: 139), la fotografía incorpora un nuevo nivel de complejidad al hacer simultáneamente ello y su opuesto en tales fotografías de fantasmas que llegan a ocultar a quien aún está vivo (enlace aquí)⁵, dicho en términos irónicos.

No sólo de la naturaleza de lo material: además toda fotografía deviene representación congelada, fantasma en ella misma, instantánea de un tiempo pasado transportado al rectángulo del papel, por tanto fantasma por constitución, una de aquellas apariciones no como la canterburiana de Oscar Wilde, vivaz, cambiante, ingeniosa, que interactúa con los vivos, sino de aquel otro tipo, que repite siempre la misma acción, como se dice de esos reyes decapitados que se hacen presentes el día en que se conmemora su fatal desenlace para advertir a sus sucesores, y esfumarse una vez visto. La fotografía fantasmática, huella o calco de lo real (Krauss, 2002: 120).

Pero, ¿de qué advierte la súbita aparición del rey muerto? Las formas espectrales hablan silenciosa pero elocuentemente de lo esencial de la existencia en la dimensión material: el cuerpo, el tiempo, su efecto en la carne, el indicio enigmático de un misterio. El tiempo se escurrió entre los dedos del rey sin que este pudiera hacer otra cosa que posar.

LA ERA DE LOS VIVOS FANTASMALES

El primer vínculo entre el medio fotográfico y lo ectoplasmático relevante para este estudio se halla en el momento cosmogónico del medio: las célebres vistas disparadas por Daguerre del Boulevard du Temple, en París, en concreto aquélla en la que aparecen dos sombras originariamente un limpiabotas y su cliente (enlace aquí)⁶. Las sombras ponen en tela de juicio la condición ontológica de huella de lo fotografiado; la pregunta de Ferragut sobre la fotografía es todavía más adecuada en ellas: ¿cualquier fotografía debe insistir en mostrar, en la aparición, en convertir en visible? (Ferragut [D], 2015).

El primer estadio, pues, está marcada por las limitaciones técnicas. La exigencia de permanecer varios minutos ante el objetivo convirtió a los modelos animados en poco menos que manchas con figura humana, si había suerte y paciencia; cuando no, el ser humano pasaba a desaparecer. Una imagen inaugural como esa ya incluía el nacimiento del motivo fantasmático, aunque por razones técnicas, por lo que la relación se mantenía en la forma, no en el contenido.

Esos daguerrotipos iniciales que crean fantasmas de los vivos son asimismo los fósiles de la historia de la fotografía, que sobrevivirán en la fuerza del motivo recurrente, estratos visuales como renos en el arte pleistocénico cavernario. Como estos, los retratos de los tiempos de los orígenes ya contienen un fuerte componente de vista al Otro Mundo⁷.

En ellos se manifiesta la condición de evanescencia de lo orgánico, movable, y de preeminencia de lo pétreo. El medio constituye un eco visual de lo que ha sido, de lo que pasó ante la lente y quedó como una especie de sombra iluminada sobre el soporte, con el añadido de que cuanto más antigua es la fotografía, más posibilidades existen de que lo contemplado sea lo poco que queda del modelo físico original, un mundo que se ha desvanecido, del que tan solo quedan tales recuerdos en ese soporte. Por tanto, una materia espectral en cierta medida.

Los primeros retratos se produjeron entre grandes penurias para los modelos; resultaba todavía más complicado que las vistas de Daguerre, puesto que al equiparable tiempo de exposición de ocho minutos había que añadir la necesidad de atraer la luz del sol que cegaba a los pobres que posaban. Pese a los intentos por evitarlo, muchos de aquellos daguerrotipos muestran personas según un código visual que acentúa su aire misterioso, como si fueran aparecidos, por ejemplo en el *Autorretrato de Robert Cornelius* del año 1839, casi como si Cornelius emergiera del Más Allá, con un fondo ultramundano (enlace aquí)⁸.

Robert Cornelius fue uno de los talentos fundadores de la técnica fotográfica. La ontología de la imagen registrada lleva a Cornelius, si no a la eternidad absoluta, sí a potencialmente estar capacitado para reproducir su imagen. En la foto, la figura de Cornelius se difumina, los bordes se desdibujan, como si la niebla se apoderara del medio; ello se debe no a una metafísica de los espectros sino al ya mencionado tiempo de exposición que requerían. Así, una razón tan prosaica o de tipo técnico tenía como consecuencia la creación de una imagen misteriosa, un enigma que confluye en una estética de resonancias metafísicas, que entronca por ejemplo con los retratos de El Fayum, en el Egipto alejandrino. La metafísica involuntaria.

IRRUMPEN LOS FANTASMAS

Con todo, la fotografía fantasmal propiamente dicha empezó unos cuantos años más adelante y sin excusas en el azar o las limitaciones del medio. Al contrario, los profesionales que se dedicaron —así como los aficionados— aprovecharon muy bien los diversos trucos ofrecidos por la nueva técnica y se los enseñaron a otros profesionales más racionalistas pero menos inventivos.

La carencia técnica subsanada con mejores máquinas dio paso a otro uso del medio que pretendía captar una realidad oculta, en teoría retratando a entidades de otro mundo atrapadas por el objetivo o fijadas en la placa. “*Selon un processus fréquent dans l’histoire de la photographie, l’accident engendra une application*” (Chéroux, 2004: 46). Y no sólo en el medio: los accidentes respecto a lo proyectado son uno de los grandes motores creativos de la humanidad. Las nuevas prácticas estaban relacionadas con los fenómenos pujantes por entonces del espiritismo, la teosofía y otros grupos esotéricos.

Incluso los dos ámbitos del espiritismo y de la fotografía tienen un punto en común en lo anecdótico, ya que Rochester, ciudad cuna del espiritismo, fue el lugar donde se creó la empresa Kodak. La Edad de Oro de la fotografía de espíritus se extendió del 1870 al 1930. Sus apogeos coinciden y no por casualidad con algunas de las guerras de finales del siglo XIX y principios del XX (Darley, 2012: online): de la de Secesión norteamericana, importantísima para la primera floración del subgénero en los Estados Unidos, a la Primera Guerra Mundial, en que los fallecimientos de tantos obligaron a mucha gente a plantearse cuestiones metafísicas y a anhelar un contacto con sus seres queridos, caídos en combate sin ningún tipo de despedida.

El paso previo al objeto de interés de este estudio fue el retrato mortuorio y algunas prácticas derivadas. De hecho, ciertos fotógrafos comerciales ya habían apuntado hacia las posibilidades de la fotografía de espectros, reuniendo en la placa o el negativo a los vivos con una superposición del finado a la manera de un aparecido (Harvey, 2010: 71).

Ese tipo de montajes intentaban servir tanto para rememorar al muerto como para fortalecer las creencias en la pervivencia del ser en el Más Allá. A diferencia del género del retrato mortuorio, estas eran, según matiza Harvey, “pruebas no tanto de que los muertos habían existido como de que seguían existiendo; y recordatorios para los vivos no de su mortalidad (como ocurría en la tradición de la *vanitas* o del *memento mori*), sino de su inmortalidad” (Harvey, 2010: 68).

Mediante técnicas como el positivado combinado o doble, el negativo compuesto o el retrato compuesto obtenido mediante exposiciones múltiples, una gran variedad de posibilidades de crear artificios existían en el plano fotográfico. A partir de estas técnicas surgió en buena medida todo el subgénero riquísimo de la fotografía de espectros, de gran variedad interna. Se considera como el pionero más importante al profesional William Mumler, de los primeros en especializarse en este género, ganar dinero (Darley, 2012), y que podría ser el primero en desarrollar un modelo visual que partía de los retratos de vivos. Una de sus obras más célebres consiste en un retrato de la esposa de Abraham Lincoln junto a su esposo ya finado y en cuerpo traslúcido (enlace aquí)⁹.

La práctica constituyó un negocio muy lucrativo para muchos de estos fotógrafos comerciales, e incluso se crearon diversos estilos de retratos de espectros. A veces se los presenta como aparecidos translúcidos —que son los que más nos interesan para nuestro estudio—, en otras ocasiones como formas antropomórficas de luz, o en un tercer tipo como vaga forma de vapor ectoplasmático, como en una foto del especialista en este tipo de material, W. Hope, que retrataba a la señora Longcake y al espíritu de su cuñada (enlace aquí)¹⁰.

El fenómeno funcionó a la inversa de lo que acontece normalmente: comenzó como una práctica efectuada por fotógrafos comerciales pero su interés se decantó progresivamente hacia lo experimental, incluso hasta influir en creadores artísticos de vanguardia, como quedará apuntado en los siguientes apartados.

DE CÓMO UN SUBGÉNERO MENOSPRECIADO PASÓ A FORMAR PARTE DEL MÁS VALORADO ARTE

Del ámbito de las llamadas ciencias ocultas el motivo visual pasó a la esfera artística. Sus motivos visuales —no así los conceptuales— fueron tomados por dadaísmo o surrealismo, algunos de sus hallazgos visuales deudores de ese origen popular.

Aunque es cierto que las vanguardias adaptaron los resultados de la investigación espiritista en su faceta formal, no es menos cierto que varios de los surrealistas y de los dadaístas tenían interés en el ocultismo y que investigaron en la alquimia o en la astrología¹¹, lo que se reflejó en su idea del arte; varios de aquellos artistas estaban interesados en lo paranormal, por lo que se puede conjeturar que existió un conocimiento del subgénero de los espectros; muchos otros, tomaron las formas aunque omitiendo en parte el contenido esotérico.

En los textos programáticos surrealistas se apunta sobre esa intersección de deseo, lenguaje e imaginación que metamorfosea la realidad. André Breton, gran admirador de la tradición hermética, cabalística y del supremo valor de lo maravilloso¹², dedica algunos de los primeros párrafos del *Primer manifiesto surrealista* a reflexionar sobre la elogiada imaginación (Breton, 2002: 16-17).

En cuanto al *Segundo manifiesto surrealista*, Breton propone analogías entre la Piedra filosofal y la imaginación; la facultad permite una liberación poética de lo que la razón constriñe; tanto alquimistas como surrealistas cabalgan a lomos de la imaginación, en una liberación de la mente condicionada por siglos de domesticación racionalista (Breton, 2002: 150-153; Lepetit, 2014: 221-222).

Tessel Bauduin, que ha investigado el influjo del esoterismo en el surrealismo en general, pero sobre todo en Breton y su grupo, explica que dicho interés puede rastrearse hasta los orígenes de la corriente, con las sesiones de escritura automática y de sonambulismo-espiritismo, que dieron comienzo en una fecha tan inicial como el 25 de septiembre del 22. Pero dicho interés de Breton se circunscribió únicamente a algunos de los aspectos del esoterismo y casi siempre se basó en fuentes secundarias (Bauduin, 2014: 35 y 155-156).

Entre las ideas básicas para definir el surrealismo formuladas por Choucha, se encuentran muchas compartidas por lo esotérico: entender el universo como una sustancia viva y unitaria, la mente y materia como dos modalidades de ese uno, el universo como una serie de oposiciones relacionadas entre ellas, las correspondencias entre el cosmos y cada ser humano, la autorrealización a través de poderes ocultos (intuición, escritura automática, sueños... o la imaginación como fuerza primordial (Choucha, 1991, 2015: 11-12).

El efecto de la fotografía de fantasmas o de lo sobrenatural en términos generales resulta bastante patente en las vanguardias de entreguerras. En las obras dadaístas o surrealistas se detecta una huella de la fragmentación o la unión de diversos fragmentos de fotografías en una, la idea del collage, los fotomontajes, la sobreexposición, los efectos similares a la solarización, la superposición de elementos externos y especialmente de rostros, el estudio de cuerpos que se desvanecen en la luz o la creación de atmósferas misteriosas: varias pasarelas enlazan las soluciones formales de espiritistas fotográficos y dadaístas o surrealistas, las suficientes como para pensar en un influjo, por involuntario que fuera, de esa forma tan popular en su momento.

De esta manera, algunos de los hallazgos artísticos de la fotografía dadaísta y surrealista, con su imaginativa utilización de los recursos, empleados sin cortapisas, ya se encuentran de manera literal o aproximada en esa menospreciada hermanastra (enlace Hannah Höch aquí)¹³. En algunas de las obras surrealistas los referidos efectos técnicos subvierten la percepción de la realidad cotidiana, la imaginación ataca la idea de un realismo plano, ingenuo.

Ambos espacios compartieron un marco conceptual con puntos de conexión. Tanto el género sobrenatural como el artístico pueden acomodarse al apunte de Moholy-Nagy: “Lo que resulta peculiar es el hecho de que la fotografía, que originalmente fue creada para el registro exacto de la realidad inmediata, pueda convertirse en instrumento de lo fantástico, de lo onírico, de lo suprarreal y de lo imaginario” (Moholy-Nagy, 2005: 222-223). El gusto hacia lo fantasmático de la corriente fue apuntado, entre otros, por Rosalind Krauss: la rayografía era un método especialmente querido por sus artistas ya que permitía crear fantasmas de objetos o también objetos de sueños (Krauss, 2002: 115).

Tradicionalmente en la Academia se sitúa el inicio de esos recursos en Dada: “El comienzo del fotomontaje como medio de expresión artística hay que situarlo en el grupo Dada de pintores modernos” (Newhall, 1983: 210), lo cual no es incorrecto, claro, debido a la especificación de que ese uso se llevó al reino artístico; sin embargo, en la fotografía de espíritus ya venía dándose con varias décadas de antelación, pese a les impulsara un objetivo muy diferente. Obviamente ello no implica afirmar que existe el mismo valor estético ni complejidad conceptual en unas que en otras, sino que uno de los elementos visuales previos que establecieron el marco de la vanguardia ya lo había anticipado dicho género, y que probablemente ese género popular influyó.

Por prejuicios de herencia positivista, en los manuales del medio se enfatiza la importancia de las fotografías científicas para facilitar nuevas formas de contemplar la realidad (por ejemplo, en Newhall, 1983: 119-126), lo cual marcó a la esfera creativa de las vanguardias, pero a menudo se silencia el de este otro ámbito, tanto o más influyente en grupos estéticos no

precisamente defensores del racionalismo o de la sensatez en el sentido burgués. Por poner un ejemplo, Newhall ni siquiera lo menciona en su *Historia de la fotografía*. Pero en esa subordinación del arte a una manera de entender la ciencia se pretende que el medio goce de una *respetabilidad*, un *rigor*, como si al arte le hiciera falta, aún menos al de las vanguardias.

Man Ray, el gran fotógrafo del surrealismo también adaptó el motivo visual y muchos de los recursos de la fotografía de espíritus, aunque con un cambio notorio de significado. *Demain* (enlace aquí)¹⁴ forma parte de las obras con contenido erótico del fotógrafo estadounidense, uno de sus temas predilectos; su modelo habitual y pareja, Kiki, posó desnuda en un plano entero, ofrecida a la mirada del espectador y su pulsión escópica, complaciente, los brazos alzados y entrelazados, en una postura con alusiones sádicas muy del gusto de Man Ray.

Con todo, la idea principal que radica en esta serie fotográfica no es tanto el erotismo del cuerpo femenino a disposición del espectador voyeur como la progresiva desmaterialización del cuerpo retratado, en un proceso que va de la carnalidad explícita hacia las formas vagas que comporta una esencialización de la figura, la imagen progresivamente borrosa para dotarla de una abstracción que se plasma en un gesto de sencillez extrema, la línea vertical marcada en el eje del plano, el cuerpo hecho línea geométrica con dos puntos focales negros: el rostro y el sexo.

El marcadísimo claroscuro de la primera fotografía, en que el primer plano de lo corporal y el fondo quedan bien delimitados, ven sus líneas de contorno difuminadas en la cuarta instantánea de la serie, con los rasgos que se borran y la sustancia llevada a sus ejes fundamentales, la vertical de las piernas y el tronco, el entrecruzamiento de los brazos alzados y los dos puntos que sirven de foco del resto. El cuerpo se torna espectro.

Uno de los compañeros y herederos de la investigación formal de Man Ray o de Moholy-Nagy, Floris Neusüss, siguió experimentando con la estética de las sombras y las transparencias que remite a los seres etéricos, tanto en su trabajo más famoso, el libro *Fotogramme*, fotogramas que seguían la tradición de los fotógrafos surrealistas citados, o en otras imágenes, como *Stuhlpaar* (enlace aquí)¹⁵.

EL TRIUNFO DE LOS ESPECTROS

Entre los artistas que continuaron el legado surrealista dentro de la fotografía artística el modelo visual de la fotografía de fantasmas gozó de una prolongada fama. Fueron muchos los que retrataron cuerpos humanos entre ruinas, en una atmósfera cargada de señales, la carnalidad a medias evaporada; los fotógrafos artísticos de influjo surrealista aprovecharon recursos ya citados o las nuevas posibilidades de una técnica en progreso constante hasta llegar al universo fluido de lo digital.

Uno de los primeros en reiterar el motivo fue Clarence John Laughlin. Desde muy joven estuvo muy marcado por la conciencia de la finitud de los cuerpos, el efecto del paso del tiempo en la dimensión física, puesto que su padre murió cuando él tenía trece años, lo que le obligó a dejar los estudios y ponerse a trabajar para mantener a la familia. Su formación fue autodidacta.

El fotógrafo de Louisiana pretendía operar dentro de la categoría de lo misterioso mediante un trabajo de composición que exigía gran reflexión previa, buscando estrategias que hicieran visibles niveles etéreos de realidad sugeridos por la creación de atmósferas o por alusiones simbólicas, en un estilo deudor de toda la corriente que eclosiona con el Romanticismo, pasa por el Simbolismo, sigue por el Decadentismo, prosigue por el Surrealismo.

Además, Laughlin fue uno de los estadounidenses que conectó al Surrealismo con la contracultura de los sesenta; formuló críticas a la alienación a la que somete el mundo moderno a la humanidad y promovió una reintegración de los diversos niveles de existencia, sanar la herida original provocada por el maquinismo, el trabajo esclavizador o un sistema opresivo. El fotógrafo actuaba desde una esfera íntima, con un tipo de obras que apelan más a lo subjetivo que al registro documentalista.

Las series presentan en su mayoría un fuerte contenido conceptual, densas de referencias y con ecos de otras fotografías del grupo, en lo que terminan resultando poemas visuales (Lawrence, 1990: 30-31), como en "The Search of identity #2" ([enlace aquí](#))¹⁶, perteneciente a *Poems of the Interior World*. Cada elemento registrado por la cámara remite a una idea que conforma una obra de compleja lectura si se atiende a la intención autoral.

De fuerte contenido teórico y simbólico, la imagen basa su fuerza en la puesta en escena de unos símbolos muy meditados por el autor. De pose rígida y claramente estática en la composición, la figura central se concentra en su verticalidad, con un eje vertical enfatizado por las dos estatuas sobre pedestales que la flanquean, los brazos pegados al cuerpo; tanto estatismo resulta el apropiado para el camposanto en que se escenifica la imagen.

Las líneas de la imagen convergen hacia un punto de fuga ideal y todo en ella se sustenta en un equilibrio de la composición, jugando con las simetrías. El único elemento de discordancia respecto al estatismo clasicista de un espacio urbanizado y muy geometrizado lo constituye el árbol, en cuyo follaje se produce un juego de la luz, y que simboliza los revoltijos de energía en el tiempo dentro de los cuales cada persona ha de buscar su ser real, según el propio autor (Laughlin, 1990: 161).

Además del contenido simbólico la imagen de Laughlin remite a la fotografía de médiums en que una sustancia ectoplasmática envuelve a la persona colocada en trance; la sustancia constituye una materia no física proveniente en teoría del Otro Mundo, y que en muchas de las fotografías que documentan el espiritismo de las primeras décadas del siglo xx adoptan la forma de una especie de tela o velo ([enlace aquí](#))¹⁷. Esa especie de tela alude asimismo a los sudarios tan vinculados al ámbito de lo mortuario.

Otro de los temas favoritos de Laughlin fue el retrato de las arquitecturas, con especial atención a las ruinas de los edificios del siglo xix y a cementerios, captados a medias entre ánimo poético y documentalista. Como buen heredero del Romanticismo, las ruinas emblemizan un estado de ánimo y una reflexión sobre la existencia y lo temporal vinculada a lo fantasmático. No por nada su libro más famoso estaba ocupado por esas construcciones y se titulaba *Ghosts Along the Mississippi*.

En la fotografía que abrió el proyecto y lo emblematicaba, “Elegy for Moss Land” (enlace aquí)¹⁸, además del regusto romántico ponía de manifiesto su querencia por las vanguardias, con tres superposiciones, dos de una plantación, en su posición e invertida, más otra imagen superpuesta de un paisaje con cipreses (Barrett, 1990: 41).

Las tres forman una única imagen, técnicamente deudora del surrealismo en su búsqueda del punto de vista original o la geometrización de lo existente incluso cuando recoge elementos de la naturaleza. La figura espectral que se retrata pretende remitir a esas personas atrapadas mentalmente por la fascinación hacia el pasado, al menos según su autor (Laughlin, 1990: 163). Formalmente, de nuevo se asoma a la imagen una figura fantasmal.

La valoración de la estética de Laughlin fue ambivalente, juzgado desde las nuevas corrientes estéticas; se le apreciaba su poder de sugestión como pocos, con la creación de imágenes que gozaban de una atmósfera misteriosa, pero también desde las teorías estéticas del arte contemporáneo fue criticado por su exceso compositivo con el consiguiente efecto de artificio: la vida no pasaba ante la cámara.

Eva Rubinstein brilla como una de las fotógrafas más talentosas de la siguiente generación; en varias de sus instantáneas evocó el subgénero fantasmal. En alguno de sus trabajos operó con unos efectos o atmósferas que generan extrañeza con la que subvertir la idea de lo familiar. Lo cotidiano pasa a ser enigmático, rasgo idiosincrásico del estilo de las vanguardias que Rubinstein utilizó en los años sesenta.

Los lugares cotidianos, casi no lugares, se llenan de una atmósfera ominosa, la normalidad del espacio habitual transformada en algo amenazante. En *La escalera del tribunal* incluso se dibuja una borrosa figura en el tramo superior, como un “extra” ultramundano de la fotografía de espectros o como uno de esos humanos convertidos en manchas de luz por su movimiento corporal en la fotografía de los orígenes. ¿Hacia dónde se dirige la sombra?

Por su parte, el *Autorretrato detrás de una silla blanca* remite todavía más al motivo estudiado (enlace aquí)¹⁹. El juego con la luz difumina la carnalidad de Rubinstein, quien pasa a ser poco más que un aparecido traslúcido que se agazapa en la esquina de la habitación. Otra estrategia usada por Rubinstein consiste en elegir un objetivo de cámara que exagera la perspectiva. Curiosamente, esa foto no fue revelada por la autora, quien la había descartado, sino por una alumna (Giannini, 1990: 60).

Los grandes nombres de la historia del medio fotográfico desde los años cincuenta sigue resaltando todavía la huella espectral, como Duane Michals²⁰, quien en cierta medida seguía la tradición culta y preñada de referencias de Laughlin. Como este, de quien en cierta medida continuó el interés por las cuestiones espirituales, disponía los objetos retratados con fines simbólicos, en ocasiones elementos visibles de algo invisible, en otras convertidos en referencias cultas a artistas como Blake, Balthus o Magritte, a quien retrató en diversas ocasiones, una de ellas remitiendo a lo fantasmático.

El motivo fantasmal constituye uno de los puntos cardinales de la estética de Michals, uno de los fotógrafos con una sensibilidad más cercana a las cuestiones metafísicas, como en

un motivo ya aparecido en diversas ocasiones, la persona en la silla, en “Man as Spirit”, de la serie *The True identity of man* (enlace aquí)²¹. Sobre esa querencia por la reflexión metafísica apunta Joppien: “De entre las diferentes categorías de secuencias de Michals, son mayoría las dedicadas a los fenómenos sobrenaturales y las de contenido mitológico y bíblico” (Joppien, 1993: 17).

En su producción se multiplican las instantáneas que podríamos utilizar como ejemplos, con variantes en que se desmaterializan los cuerpos, se transforman en luz, se desvanecen, se convierten en éter... en fotos únicas o en secuencias, ya que a Michals se lo considera el creador de las secuencias con valor narrativo, material que permitía al fotógrafo construir un relato, o exponer una idea poética a desarrollar en sucesivas fotos. En un artista tan marcado por otras artes resulta comprensible que además de la gran fuerza visual también aporte potencia estética en lo narrativo, la escenificación o un simbolismo casi icónico.

Sea en una instantánea única o en un conjunto, el elemento espectral revolotea por buena parte de su producción, en ocasiones con hondo sentido, en otras como elemento más superficial. Por citar algunos ejemplos, además de la ya mencionada *The true identity of man*, que es más una serie que una secuencia, el retrato del *Marchante sin galería*, con el fantasma logrado por el reflejo en un cristal, un recurso igualmente utilizado en la secuencia del *Retrato de Harry Torazyner*, *The young girl's dream*, *The Spirit leaves the Body*.

En la secuencia *Death comes to the Old Lady* (enlace aquí)²² se observa un proceso de desmaterialización del personaje principal. Empleó el recurso narrativo de la secuencia para explicar como una personificación de la muerte cambiaba de condición a una anciana por su contacto funesto, llevándola así al Otro Mundo. Como en otros trabajos, Michals logró el efecto visual mediante algo tan simple como una doble exposición al tiempo que sacudía la cámara al disparar.

Con *Death comes the Old Lady* pretendía mostrar “la trascendencia de la vida” (Joppien, 1993: 14), en una serie en la que se reduce el ser humano a su esencialidad, una especie de fuerza que late bajo esos rasgos personales, corriente de energía que parece ser ilimitada. Paradójicamente la muerte se presenta bajo esas mismas formas borrosas.

Finalmente, otro de los grandes autores de las últimas décadas, Jeff Wall también jugó con lo fantasmático en *Dead Troops Talk* (enlace aquí)²³, con trece figurantes que hacían de espectros de soldados rusos en un escenario que representa Afganistán.

No visualmente, pero sí conceptualmente, esta imagen tiene un paralelo en una imagen en que “extras” fallecidos en la I Guerra Mundial ocupaban la serie *Armistice Day* (enlace aquí)²⁴, producto de dejar las placas frente al cenotafio de Whitehall en honor de los soldados británicos caídos durante la Gran Guerra. Además de rendirles honor, la serie servía como celebración de la supervivencia tras la muerte para un público formado en buena medida por proletariado de religión protestante que había perdido a sus hijos de manera abrupta. Como ya se indicó, las guerras supusieron un pico en el número de fotografía de espíritus.

UNA HISTORIA DE FANTASMAS QUE NO HACE TEMBLAR. O QUIZÁ SÍ

Tras tal repetición del motivo visual en el tiempo, la pregunta resulta obligada: ¿a qué se debe tal proliferación? Si tanto se utiliza es que debe de activar algún resorte emocional e intelectual en el espectador. Si de algo hablan estas imágenes al espectador es de un modo singular de supervivencia *post mortem*; no de la personal de los retratados, debate metafísico que excede las posibilidades de este artículo, sino de la propia persistencia de este tipo de forma que se extiende durante toda la historia de la fotografía, con modos de llegar a él muy diversos: el azar, la pretensión mágica, la voluntad artística.

Una tendencia que se prolonga hasta el presente. Es más, la fotografía de fantasmas vive en la actualidad una nueva edad de oro, su fuerza se ha renovado gracias al medio digital tanto para registrar imágenes como para difundirlas, gracias a webcams y otros medios y soportes digitales, que llenan la Red de hipotéticas evidencias (Apraxine; Schmit, 2004: 15).

Ellas apelan a algo profundamente humano. Que el motivo sea tan longevo se debe a que en esos retratos se constatan algunas de las cuestiones más centrales de la naturaleza humana; su forma de señalar el tiempo, lo efímero y lo eterno, lo mortal junto a lo inmortal, lo individual más lo comunitario, la presencia pero también la ausencia, el cuerpo como alma y esta como aquel y, por encima de todo ello, la comunión de todos esos factores, se dirige hacia el espectador y le transmite su mensaje con una enorme capacidad de conmoción, puesto que se reconocen condiciones nucleicas de la identidad humana y cósmica.

Este tipo de imágenes de fantasmas resultan por su configuración y sentido una de las quintaesencias de lo fotográfico, imágenes constituidas de nuevo por muchos aspectos contradictorios aunados: la supervivencia y la muerte, la superficie plana y la representación de lo tridimensional, el simulacro de persona y los personajes que aparecen en ella. Los fantasmas comunican conocimiento al espectador con su elocuente silencio: el tiempo pasa, queda fijado en el soporte, y en ese umbral de la realidad que es la fotografía, playa tan soleada como lúgubre, lo fugaz y lo eterno se dan la mano. En la playa los espectros nos hablan. ¿Queremos escuchar lo que nos revelan o nos acobardamos?

Como aconseja Rainer Maria Rilke debemos tener ánimo ante “las cosas más extrañas, más portentosas y más inexplicables” (Rilke, 1990: 64-65). Los muertos están allí, en trance de ser engullidos por el magma de la historia. Pero todavía resisten. Y como el fotógrafo citado en este trabajo Duane Michals, el ser humano no debería de perder esa capacidad de asombrarse por lo insondable y por el misterio de la vida (y de la muerte, añadiríamos). El asombro tiene que ser infinito y arrollador (Scully, 1993: 35).

Del motivo espectral en la historia de la fotografía puede apuntarse lo mismo que dijo Rilke de los seres humanos del pasado: “en nosotros fluye sin cesar la sangre de nuestros antepasados, mezclándose con nuestra propia sangre para formar el ser único, singular e irreproducible que somos” (Rilke, 1990: 75). Los motivos visuales de la fotografía de espectros todavía se asoman a los más contemporáneos autores. Los vivos y los muertos posamos para el ojo de la cámara. No caerá más nieve ni para los vivos ni para los muertos retratados para toda la eternidad en el rectángulo fotográfico. Ha llegado la eternidad.

“Sonrían, por favor.”

NOTAS

1. Enlace con la escena aquí. ivan kireev (2007). *Andrei Tarkovsky – Offret (1986)*. [Enlace vídeo]. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=ahxujJIYwZU> [última consulta, 5-4-17].
2. Imagen Edouard Buguet y el supuesto espíritu del escritor Gerard de Nerval (1873), enlace aquí. Aisha (sin datos del año), *Edouard Buguet, Ghost of poet Gerard de Nerval with mister Dumont*. [Fotografía]. Recuperado de <https://es.pinterest.com/pin/42221315229938645/>. [Última consulta, 5/04/17].
3. Y no circunscritas únicamente a la tradición visual europea, sino que su búsqueda de pautas estructurales se extendió a otras culturas (Baixauli, 2016: 12).
4. Sobre la raíz *phôs* de *phantasia*, Aristóteles, *Acerca del alma*, III, 427a-429a. (Aristóteles, 1978: 222-229). Sobre la etimología de fantasma, <http://etimologias.dechile.net/?-fantasma> [última consulta, 5-4-17].
5. Fotografía de William Hope (hacia 1920), enlace aquí. Mark Duell for MailOnline (2017), *Figures: Mr Hope was part of the infamous Crewe Circle, a spiritualist photography group in the Cheshire town* [Fotografía]. Recuperado de <http://dawdle.com/wp-content/uploads/2015/11/spirit-photo-hope-family.jpg>. [Última consulta, 5/4/17].
6. Imagen Daguerre, *Boulevard du temple* (1838), enlace aquí. MichaelMaggs (2008). *Boulevard du Temple, Paris*. [Fotografía]. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/d/d3/20111118132524%21Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg [Última consulta, 5/4/17].
7. Véanse las teorías chamánicas sobre el arte plástico de los orígenes de Clottes y Lewis-Williams en *Los chamanes de la prehistoria*.
8. *Autorretrato* de Robert Cornelius (1839), enlace aquí. Earthsound (2009). Robert Cornelius. [Fotografía]. Recuperado en <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/9/90/20090602174631%21RobertCornelius.jpg> [Última consulta 5/4/17].
9. Fotografía de W. Mumler de la mujer de Abraham Lincoln con el supuesto fantasma del marido (1869), enlace aquí. Sneha Girap (2017). *William H. Mumler*. [Fotografía]. Recuperado en http://www.forensicgenealogy.info/images/ghost_pic.jpg [Última consulta 5/4/17].
10. Fotografía de W. Hope con la señora Longcake y al espíritu de su cuñada (década de 1930), enlace aquí. Troy Taylor (2008). *A fairly standard spirit photograph of days past. This was taken by William Hope of a Mrs. Longcake and what was alleged to be her deceased sister in law*. [Fotografía]. Recuperado en http://www.prairieghosts.com/ph_history1.jpg [Última consulta 5/4/17].
11. A esos vínculos entre esoterismo y surrealismo se dedican estudios como *Surrealism and the Occult*, de Tessel Bauduin, *The Esoteric Secrets of Surrealism*, de Patrick Lepetit, *Surrealism & the Occult*, de Nadia Choucha, entre los citados en el artículo.
12. Entre otros ejemplos de influjo de la tradición ocultista, para Lepetit la lectura de obras cabalistas aportó a Breton un dominio de lo mágico útil para reactivar los grandes mitos humanos (Lepetit, 2014: 436).
13. Como por ejemplo, en *Da Dandy*, de Hannah Höch (1919), enlace aquí, con esos varios rostros recortados de otras imágenes y que flotan alrededor del cuerpo principal. Grade 3 (2016). *Hoch-Da-Dandy*. [Collage fotografía]. Recuperado en <https://menloparkart.files.wordpress.com/2013/08/hoch-da-dandy.jpg> [Última consulta 5/4/17].

14. Man Ray, *Demain* (1923). Imagen de la obra, enlace aquí. Archivos-arte (2014). RAY, Man *Demain (Nude Kiki) 1923*. [Secuencia 4 fotografías]. Recuperado en <https://image.sli-desharecdn.com/aula-duchamp-140926184950-phpapp01/95/aula-duchamp-62-638.jpg?cb=1411757513> [última consulta 5-4-17].
15. Floris Neusüss, *Stuhlpaar* (1962), enlace aquí. Schupmann Collection (sin datos). *Stuhlpaar, 1962*. [Fotografía]. Recuperado en: <http://ms-collection.de/artists/large/b514.htm> [última consulta 5-4-17].
16. Clarence John Laughlin, "The Search of identity #2", *Poems of the Interior World*, (1940), enlace aquí. Michel Koven (2014). *The Search of identity #2*. [Fotografía]. Recuperado en <https://michelkoven.files.wordpress.com/2014/02/the-search-of-identity-2.jpg> [última consulta, 5-4-17].
17. Fotografía de Albert von Schrenck-Notzing de la médium Stanislawa P., (25 enero 1913), enlace aquí. Catherine Darley (2012). *Sin título*. [Fotografía]. Recuperado en <http://www.studiolum.com/wang/french/fantomes/018.jpg>. [Última consulta 5/4/17].
18. Clarence John Laughlin, "Elegy for Moss Land", *Ghosts Along the Mississippi* (1940), enlace aquí. Michel Koven (2013). *Ghosts Along the Mississippi*. [Fotografía]. Recuperado en <https://michelkoven.files.wordpress.com/2013/05/ghosts-along-the-mississippi.jpg> [última consulta, 5-4-17].
19. Eva Rubinstein, *Autorretrato detrás de una silla blanca* (1972), enlace aquí. Shakira Duarte (2017). *Autorretrato*. [Fotografía]. Recuperado en <http://clubdefotografia.net/wp-content/uploads/2013/10/02-Eva-Rubinstein.jpg> [Última consulta 5/4/17].
20. Como anécdota, Michals retrató a *Eva Rubinstein soñando con sus hijos*.
21. Duane Michals, *Man as Spirit* (1972), enlace aquí. Kinneret (2015). *Duane Michals, Man as Spirit... love this. So metaphysical and beautiful* [Fotografía]. Recuperado de <https://kinneretstern.files.wordpress.com/2015/03/d86733f1b83d14f7b4429a4fe6d74f42.jpg> [última consulta 5-4-17].
22. Duane Michals, *Death comes to the Old Lady* (1969), enlace aquí. The GROUND Editors (2016). *Death comes to the Old Lady* [Secuencia fotográfica]. Recuperado de <http://www.thegroundmag.com/wp-content/uploads/Death-Comes-to-the-Old-Lady.jpg> [última consulta 5-4-17].
23. Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (1992), enlace aquí. Don Bullock (2011), *Dead Troops Talk by Jeff Wall* [Fotografía]. Recuperado de http://1.bp.blogspot.com/_lbYKYNoFiK0/SwoorJFk-FI/AAAAAAAAACE/U6Cn2WAWBnc/s1600/rm8_dead_troops_lrg.jpg [última consulta 20-3-17].
24. A. Deane, *Armistice Day* (1924), enlace aquí. The Paranormal Guide (2013). *The 1924 Armistice Day Photo* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.theparanormalguide.com/uploads/1/7/3/8/17382059/7664498.jpg?380> [última consulta 5/4/17].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Apraxine P. et Schmit S. (2004). La photographie et l'occulte. En Clément Chéroux, Andreas Fischer et Pierre Apraxine et al., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte* (pp. 12-19). Paris : Gallimard.
- [2] Aristóteles (1978). *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.
- [3] Baixauli, R. (2016). Aby Warburg: ninfa superviviente en el Atlas Mnemosyne, *Revista Sans Soleil*, 8, 6-16.

- [4] Bauduin, T. M. (2014). *Surrealism and the Occult*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- [5] Barrett, N. C. (1990). Brick and Wood and Spirit. En Keith F. Davis et al.; *Clarence John Laughlin, Visionary Photographer* (pp. 35-44). Kansas City : Hallmark Cards.
- [6] Breton, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor libros.
- [7] Checa, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg : el Atlas Mnemosyne (1924-1929). En Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (pp. 135-154). Madrid : Akal.
- [8] Chéroux, C. (2004). La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction. En Clément Chéroux, Andreas Fischer et Pierre Apraxine et alt., *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte* (pp. 45-71). Paris : Gallimard.
- [9] Choucha, N. (2015). *Surrealism & the Occult*. Oxford: Mandrake.
- [10] Darley, C. (2012). Ghosts (2) — Spirits. Recuperado en <http://riowang.blogspot.com.es/2012/10/ghosts-2-spirits.html> [última consulta 5/4/17].
- [11] Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada, desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada.
- [12] Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, Madrid.
- [13] Ferragut, D. [Firmado como D.] (2015). La mirada hueca: fotografía y desaparición del individuo. Recuperado en <http://www.pliegosuelto.com/?p=15246> [última consulta 5/4/17].
- [14] Giannini, V. (1990). La búsqueda de la verdad. En E. Rubinstein, *Eva Rubinstein*. (57-62). Barcelona: Orbis-Fabbri
- [15] Harvey, J. (2010). *Fotografía y espíritu*. Madrid: Alianza.
- [16] Joppien, R. (1993). Duane Michals, la fotografía como idea. En Michals, D., *Duane Michals: fotografías 1958-1990* (pp. 14-26). València: Ed. Alfons el Magnànim/Ivei DL.
- [17] Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [18] Laughlin, C. J. (1990). Captions and Subject Data. En Keith F. Davis et alt., *Clarence John Laughlin, Visionary Photographer* (pp. 156-166). Kansas City : Hallmark Cards.
- [19] Lawrence, J. H. (1990). Clarence John Laughlin's *Poems of the Interior World*. En Keith F. Davis et alt., *Clarence John Laughlin, Visionary Photographer* (pp. 23-33). Kansas City : Hallmark Cards.
- [20] Lepetit, P. (2014). *The Esoteric Secrets of Surrealism. Origins, Magic and Secret Societies*. Rochester / Toronto: Inner Traditions.
- [21] Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos.
- [22] Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [23] Newhall, B. (1983). *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [24] Rilke, R. M. (1990). *Cartas a un joven poeta*. Barranquilla: Ediciones del instituto de lenguas modernas.
- [25] Rubinstein, E. (1990). *Eva Rubinstein*. Barcelona: Orbis-Fabbri.
- [26] Scully, J. (1993). Entrevista con Duane Michals, abril de 1992. En Michals, D., *Duane Michals: fotografías 1958-1990* (pp. 33-36). València: Ed. Alfons el Magnànim/Ivei DL.
- [27] Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

CURRÍCULUM VITAE. ROGER FERRER VENTOSA

Doctorando con contrato FPU en la Universidad de Girona. Licenciado en Historia del arte y grado propio de la Universidad de Girona en Comunicación audiovisual. En la tesis doctoral está estudiando la relación entre el pensamiento mágico y la teoría del arte, con especial atención al papel de la imaginación y su lengua por imágenes. Ha ganado algunos premios literarios y publicado la novela de género fantástico *La cabalgadora de sueños*.

Las imágenes para John Ruskin. Una aproximación

Images under John Ruskin's gaze. An approach

AUTORA:

NEUS CROUS COSTA

Universitat de Girona

ORCID: 00000-0002-5143-7443

RESUMEN

El objetivo de este artículo es proponer una visión del valor que el británico John Ruskin otorgaba al arte y a las imágenes. Para ello, además de su faceta de crítico, se considerará la de artista aficionado y profesor de arte, a fin de presentar los valores intrínsecos que presentaban las obras producidas por las artes clásicas (para los propósitos de este texto: pintura y dibujo). Se hablará también del valor y el uso que atribuye a la fotografía, un medio propiamente hijo del siglo XIX. Para ello se expondrán brevemente algunos de los pilares de su teoría estética y crítica, indiscerniblemente ligados a sus objetivos vitales, su faceta de profesor de dibujo, y también sus consideraciones sobre la fotografía.

ABSTRACT

The aim of this article is to propose a vision of the value that John Ruskin attributed to art and images. To this end, more than his facet as an art critic, I will consider his work as an amateur artist and art teacher in order to present the intrinsic values of the works produced by the classic arts (for the purposes of this text: painting and drawing). I will also discuss the value and use that Ruskin attributed to photography, a medium that was a child of the 19th century and was widely discussed as belonging to the arts. In doing this, I will briefly outline some of the pillars of his aesthetic and critical theory, indiscernibly woven into his life goals and his work as a drawing teacher, together with his considerations of photography.

Palabras clave: arte y naturaleza; fotografía; ilustración; imaginación; John Ruskin; Romanticismo

Keywords: art and nature; illustration; imaginati3n; John Ruskin; photography; Romanticism

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo se focaliza en el uso que el polifacético personaje británico John Ruskin hizo de las imágenes, tanto aquellas producidas “a mano” como las primeras fotografías, en sus obras. Se hablará de los medios utilizados, y sus finalidades, así como las ventajas e inconvenientes que el crítico les otorgaba. A modo introductorio, se hablará del siglo diecinueve como última etapa del Romanticismo y época de nacimiento de la fotografía. Un momento en que las artes gráficas atravesaron cambios profundos, en técnica y el contenido, lo cual puede haber jugado su propio papel en el cíclico proceso de formación de las ideas de Ruskin, y viceversa.

El texto tiene el formato de una revisión bibliográfica, con la particularidad de contraponer en un mismo documento la exposición de los fundamentos de su teoría crítica, su uso de las imágenes (dibujos y pinturas) y su uso de las fotografías, que generalmente se han tratado en profundidad en obras separadas. Dada la cantidad y tipología de bibliografía existente, nos basaremos en fuentes secundarias, con la voluntad de que este texto pueda servir como punto de partida de futuros estudios. Aun así, se ha incluido un buen número de citas literales con el objetivo de ayudar al lector a formarse una idea no solamente del espíritu de la época, sino del estilo narrativo de Ruskin y pueda vislumbrar la formación de sus ideas de primera mano. Otra particularidad es el uso de análisis recientes con otros contemporáneos a Ruskin, o poco después de su muerte, con la creencia que aportan perspectivas distintas, todavía hoy válidas y algunas consideraciones desatendidas, ya que los investigadores han tendido a focalizarse en otros aspectos.

2. EL CONTEXTO HISTÓRICO: EL ROMANTICISMO Y LA APARICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

Desarrollándose principalmente entre la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX, el romanticismo apareció inicialmente en Inglaterra y Alemania, aunque no tardaría en extenderse por el resto de Europa y, especialmente Francia y España.

Surgido como reacción al Siglo de las Luces y a la Ilustración, glorificaba los sentimientos, la naturaleza, el genio, el heroísmo (del individuo o colectivo), los sueños, la noción de lo sublime y la imaginación, la capacidad creadora. En este sentido, son especialmente evocadoras las palabras que Lord Byron utiliza para describir sus intereses para escribir poesía: “*For what is Poesy but to create / From overfeeling, Good and Ill, and aim / At an external life beyond our fate, / And be the new Prometheus of new man*” (Hunt, 2003: 731). Otra de las grandes figuras vinculadas a los inicios del Romanticismo es Johan Wolfgang von Goethe, sobre quien Lazarou (2015) recoge que la obra de arte es una creación del espíritu humano, que no imita sino que crea un mundo organizado por normas propias que, en algunos sentidos también es obra de la naturaleza.

Cabe recordar que esta búsqueda de la expansión interior y exterior de los románticos llevará también a la puesta en valor y relectura de las ruinas, por sí mismas, y como testimonios de épocas pasadas que se incorporarán en los imaginarios: no ya sólo los clásicos (Grecia y Roma), sino también la Edad Media, e incluso culturas alejadas geográfica o cronológicamente

(el Orientalismo es probablemente el ejemplo más conocido). La recuperación, o la creación, de los mitos y leyendas se convertirá también en una empresa fundamental, y así mismo este es el momento en el cual se forja el sentido contemporáneo del término “nación”.

En su *Historia del Arte*, Gombrich (1950: 2002) atribuye al período romántico la libertad del artista para plasmar en sus obras sus visiones personales, algo que hasta el momento solamente les había estado concedido a los poetas. Si bien esto generó algunas problemáticas a los creadores, especialmente por lo que respecta a su valoración y a la parte comercial, algunos géneros de la pintura se vieron ampliamente favorecidos. Es el caso del paisajismo, considerado hasta entonces un tema menor. Siguiendo el ideario de Gombrich, el romanticismo de mediados del siglo XIX ofrecía dos caminos claros a seguir: Constable (plasmación de la naturaleza que sería, ante todo, veraz) y Turner (elevado a la categoría de pintor-poeta).

Todos estos intereses se materializaron a través de las distintas artes que algunas veces se cruzaban entre sí: fue Richard Wagner quien acuñó el término de “la obra de arte total”. Con la invención de la fotografía en 1839, el papel de las artes tradicionales (pintura, dibujo...) fue cambiando e incorporando nuevas facetas hasta aquel momento inexploradas. Quedaría, pues, para la fotografía la capacidad de captar literalmente la realidad. Esta percepción quedará condensada en la frase de William M. Ivins, Jr, antiguo conservador del MoMa, (Szarkowski, 1966: s.p.): “*the nineteenth century began by believing that what was reasonable was true and it would end up by believing that what it saw a photograph of as true*”.

Otros autores considerarían la conexión entre aquello que aparece en una imagen fotográfica y la realidad del mundo desde otras perspectivas. Mucho más tarde (en 1988), J.R.R. Tolkien (considerado por Reilly, 2006 como un autor preocupado por la experiencia romántica como una forma de acceso a Dios) resumiría de una forma muy poética la continuidad fotografía-mundo en uno de sus ensayos sobre los cuentos de hadas. Según él, a diferencia de las ilustraciones de libros, las fotografías pueden prescindir de los márgenes y ocupar todo el papel. Esto es inadecuado para los dibujos, que necesitan un margen o una orla, que los separe de lo que hay más allá del papel.

Siguiendo con las novelas ilustradas, Hofkosh (2011) presenta la obra *The Pencil of Nature* de Talbot (publicado en 1844 y 1846) como una obra no solamente transicional, sino, de hecho, híbrido del final del período romántico. Conocido como el primer libro comercial ilustrado con fotografías, pasó a la historia como una de las innovaciones más significativas y debería considerarse, según la autora, no solamente como un libro ilustrado con fotografías, sino como un libro sobre fotografía que plantea cuestiones sobre representación y referencialidad.

En el texto, la autora señala diversas innovaciones del libro como artefacto, y también desde la dimensión de la percepción y la representación. En primer lugar, menciona la creación de nuevas experiencias estéticas y nuevas formas de lectura a través de la novela ilustrada. Otra de las cuestiones que se presenta es la percepción de la fotografía como un medio que capta la naturaleza por sí misma, su verdad y realidad sin la distorsión humana. Esta visión entronca con la percepción inicial de la fotografía como un medio que plasma la realidad objetiva. Con todo, Talbot no se quedará en esta visión inocente del medio, sino que desarrollará una teoría sobre su lectura e interpretación basándose en las partes oscuras.

Volviendo a los pintores, después de que Daguerre presentara su invento al mundo, se empezaría a discutir su valor artístico —los primeros grandes damnificados de este invento serían los retratistas miniaturistas, y la pintura de paisaje. Las corrientes artísticas que nacerán en las últimas décadas del siglo XIX se ocuparán de perseguir otras metas creativas y personales a través del impresionismo, el arte abstracto y el surrealismo, menciona únicamente tres ejemplos. Benjamin (Muñoz, 2008) sentenciaba que los intentos de hacer enfrentar el arte y la fotografía estaban destinados al fracaso, ya que se trataba de una fase de enfrentamiento entre el arte y la técnica.

Paralelamente, el valor científico-técnico de aquel invento, que parecía indiscutible, no tardó en ser mostrado en una feria universal (1855) (Muñoz, 2008). La frontera entre las bellas artes y la práctica fotográfica se iría tornando poco a poco más borrosa, y ésta última acabaría por elevarse también a la categoría de arte. Las composiciones; los mensajes políticos, sociales y de otra índole; la poesía visual; las miradas que denotan; los sujetos escogidos o elididos; las narrativas..., todos estos elementos, y otros, tendrán un componente de temperamento profundamente artístico en algunos autores.

Surgido en la década de 1880 en Inglaterra, el pictorialismo sería uno de los primeros movimientos internacionales que abogarían por el carácter artístico de la fotografía, para la cual, en ocasiones, el haber liberado a la pintura de la necesidad de representar perfectamente la realidad se había convertido en su propio yugo. No sólo eso, sería también una reacción a una cierta banalización del medio, especialmente a partir de 1888 (cuando Kodak lanza la primera cámara fácil de utilizar por los *amateurs*). Inicialmente, estuvo compuesto por un pequeño grupo de personas que se inclinaba por procesos mucho más largos de tratamiento de las imágenes, de modo que debería considerarse al fotógrafo en la categoría de los artesanos (Hostetler, 2004).

Así el pictorialismo, inicialmente, estuvo ligado a los grandes temas de la pintura: el paisaje y la figura humana, las referencias mitológicas, las escenas bucólicas, los paraísos perdidos... (Real Sociedad Fotográfica, 2017). Si bien la composición era a menudo muy parecida a la pictórica (muchos de los primeros fotógrafos habían recibido formación de pintor, o se habían dedicado profesionalmente a la pintura; el mismo Daguerre era discípulo del pintor Prévost), aportaron técnicas novedosas que le eran propias: veladuras, desenfoces, procesos para obtener tonos más sutiles en las imágenes. Dentro de este movimiento pueden distinguirse dos grandes formas de entenderlo. Por un lado, la fotografía entendida como un medio que imita la pintura y el grabado. Por el otro, propone una versión naturalista de la fotografía, considerando que sus temas están profundamente anclados en la realidad y que el carácter artístico viene dado por la mirada del técnico (Musée d'Orsay, 2017).

Alfred Stieglitz (1864 – 1946) será uno de los exponentes que evidenciará el cambio. En la década de 1880 se unió a esta segunda rama. Inicialmente sus temas estarían profundamente anclados en la realidad, considerando que el carácter artístico reside en la mirada del técnico al mundo. Con el paso de los años esta visión se transformó: la transparencia en los medios y el respeto por los materiales se habían convertido en principios fundamentales del arte moderno, y la fotografía era el medio óptimo para captar la el carácter efímero de la vida contemporánea (Hostetler, 2004).

La colección de fotografía de finales del período romántico expuesta en la Tate Modern, parece contrastar con lo que el alma romántica pretendía plasmar en sus lienzos, cuestionando y satirizando las captaciones del mundo de los pintores. En vez de reflejar sentimientos profundos, momentos elevados y reflexiones sobre la antigüedad y la ruina, se muestra un énfasis en lo mundano, lo que normalmente no se muestra, aquello que cualquier artista romántico habría desechado por vulgar y por portador de la fealdad del mundo (Alfrey, 2011).

Pasada la Primera Guerra Mundial, el Manifiesto Amarillo (publicado en 1928) habla de esta nueva técnica como uno de los hechos felices de aquellos tiempos. En su análisis sobre esta declaración de principios, Minguet Batllori (2004) recoge impresiones de Salvador Dalí sobre la fotografía, en las cuales elogia al medio como una nueva forma de mirada vinculada al espíritu y a la inventiva.

Conocido, entre muchas otras cosas, por su gran interés en los avances técnicos, artísticos y científicos, Dalí se sintió atraído también por la fotografía, de la que afirmó “*Res no ve a donar tanta raó al superrealisme com la fotografia*” (Minguet, 2004: 94). En un artículo publicado en 1929, también recogido por Minguet, expone cómo la fotografía necesita de una capacidad nueva para la transposición, la captación de una realidad inédita.

En esta misma época, pero en una corriente distinta, Benjamin (Muñoz, 2008), citando conversaciones con y bibliografía de Gisèle Freund, planteaba que la fotografía de las obras de arte, especialmente la escultura y la arquitectura, permitía un nuevo disfrute a través de los macros y las nuevas perspectivas. Equiparando las formas primordiales de arte a las formas primordiales de la naturaleza, la ampliación de partes de los vegetales abre un nuevo mundo a la percepción que apela a la sensibilidad de cualquier persona “*Y si llegáramos a la conclusión de que nuevos pintores como Klee (y aún más Kandinsky) desde hace tiempo se vienen dedicando a familiarizarnos con el reino al que el microscopio pretende arrebatarnos [...]*” (Muñoz, 2008: 13).

3. APROXIMACIÓN A LA IMAGINERÍA DE JOHN RUSKIN

3.1. Vida pública e ideales

John Ruskin (Londres, 1819 – Conniston, 1900) fue una figura polifacética y controvertida, emmarcada en el movimiento romántico y la época Victoriana británica. Hijo de un destacado importador de cherry y de una devota evangelista, se interesó en muchos campos de las ciencias naturales y aplicó los conocimientos a las disciplinas artísticas: Publicó su primer poema a los diez años y en 1834 la revista “Magazine of Natural Hisotry” incluyó tres artículos suyos (Cook y Wedderburn, 1903-1912).

Fue patrón y crítico de arte, conocido, a partir de 1840 como el más acérrimo defensor de la obra de J.M.W. Turner, hasta el punto que muchas de las teorías estéticas de Ruskin parecen crecer alrededor de él (o al menos, encontrar su justa ilustración en sus obras) e induciendo al pintor a pronunciar que “*He [Ruskin] knows a great deal more about my pictures than I do. He puts things into my head, and points out meanings that I never intended*” (Sargent, 1916:

388). A finales de la década de 1850 catalogó y redactó una propuesta expositiva para las obras que el pintor había legado a la National Gallery (Brown, 2012).

En su faceta de escritor, compiló guías de viaje como *The Bible of Amiens* y *Mornings in Florence*, y en ocasiones fue crítico no solamente con los contenidos, sino también con las propuestas de viajes “rápidos”, de las guías del tipo Murray y Baedeker (Hanley y Walton, 2010). A pesar de que actualmente se reconoce la calidad de sus obras, el propio Ruskin nunca se consideró un verdadero artista. Walton (1972) explica que siempre se vio como un *amateur* (supeditado al verdadero artista) y se dio cuenta de la necesidad de renunciar a la copia fotográfica de la realidad: el verdadero artista debe hacer elecciones para expresar correcta y estéticamente lo que ve.

A lo largo de su vida dio una gran importancia a la educación, especialmente de las clases populares y las mujeres. Pronunció un gran número de conferencias públicas por buena parte de la geografía de las Islas Británicas, incluyendo diversas instituciones educativas femeninas. En 1869 fue nombrado primer “Slade Professor” de bellas artes en Oxford, posición que mantuvo de forma no continuada hasta 1884, cuando se introdujo la vivisección. Durante este tiempo fundó en la zona universitaria un museo y una escuela de dibujo. Aunque en esos años Oxford vetaba el acceso a las clases trabajadoras, promovió la creación del Working Men’s College (1854), donde impartió clases de dibujo, a menudo aprovisionando materiales de referencia y regalando útiles para el dibujo y la pintura a sus estudiantes (Collingwood, 1911).

A partir de la publicación de *The Stones of Venice* (entre 1851 y 1853) su estilo de redacción se transformó para hacerse más sencillo, a la vez que sus discursos se tornaron hacia los movimientos sociales y la reforma política. Probablemente el libro más conocido en este sentido sea *Unto this Last* (1860), seguido por las epístolas dirigidas al proletariado agrupadas en *Fors Clavigera* (1871-1884).

Su visión trascendió la dimensión teórica. Llevó a cabo algunos de los llamados experimentos sociales, entre los cuales actualmente todavía sobreviven el Guild of Saint George, son sus ramificaciones en la educación en artesanía de los obreros y la actual Millenium Gallery (Guild of St George, 2017), y algunos autores señalan su influencia en la creación de lo que se convertiría en el estado del bienestar (The Ruskin Society, s.f.).

Sus esfuerzos en todos los campos apuntaron siempre a ideales más elevados. Sus viajes, tanto por Inglaterra como por el continente, le produjeron una profunda sensación de epifanía estética que a lo largo de toda su vida trató de concretar y transmitir al resto de la sociedad (Hanley y Walton, 2010). No siendo posible que todas las capas de la sociedad se desplazaran a conocer de primera mano las grandes obras, así como para la mejor comprensión por parte de todos sus lectores y oyentes, fueron dos de las razones por las cuales ilustró sus publicaciones: aquellas específicamente concebidas como compañeras de viaje (*Mornings in Florence*, *The Bible of Amiens*) y obras de capital importancia como *Modern Painters* y *The Stones of Venice*.

En sus discursos de carácter más social y educativo invocaba frecuentemente su preocupación por el intelecto humano y el alma, a los cuales apela “*motive power of men*” (Atwood,

2011). Conducir al alma a aquello mejor (en el arte, en la educación y en todas las dimensiones de la vida) conducirá a una mejora del ser humano. Así, en cuanto a la educación, en *Sesame and Lilies* (1886), una compilación de tres de sus ponencias públicas dirigidas a las clases obreras, recoge la idea de que es otra de las vías que conduce a un “*advancement of life*” o bien “*there may be an education which, in itself, is advancement in life*” (p.7). En la segunda de las conferencias se refiere a la educación, la lectura bien seleccionada y la capacitación moral como la medida para la verdadera realeza.

Atwood (2011: 2) recoge una frase, en parte del mismo Ruskin, que condensa a la vez su rechazo a la pujante era industrial y el papel que en el nuevo contexto le concedía a la educación: “[La educación como un] *remedy to the evils of a ‘dissolutely reforming and vulgarly manufacturing age’ and to restore justice, reverence, and human fellowship*”.

3.2. La importancia de la mirada

La belleza sería el primer gran catalizador de lo elevado en el alma humana, primero asociada con el mundo natural, pero muy pronto, también a las creaciones de las bellas artes. En esto, empero, la capacidad de escoger *solamente* las obras de gran calidad y la capacidad de *ver* del observador serían vitales:

I had then perfect faith in the power of every great truth or beauty to prevail ultimately, and take its right place in usefulness and honour; and I strove to bring the painter's work into this due place, while the painter was yet alive. But he knew, better than I the uselessness of talking about what people could not see for themselves. (Ruskin, 1886: 137)

Siguiendo la tesis de Atwood (2011), pueden identificarse los dos pilares principales en el progreso del alma humana: el alma y el conocimiento. En primer lugar, por lo que al alma respecta debe hablarse aquí de los viajes y el excursionismo, a los que siempre considero como una oportunidad vital. Reconoció desde siempre los efectos del paisaje (y las obras de arte) en el alma humana, que podrían entroncarse con las teorías contemporáneas sobre esta cuestión. La sensibilidad, que puede desarrollarse a través de diversos métodos (incluida la práctica del dibujo y la pintura), es el otro elemento clave, muy vinculado a la capacidad de saber mirar al mundo.

En segundo lugar, el conocimiento engloba el haber visto, el conocer y, por ende, el saber mirar al mundo. En general, deben considerarse instrumentos suyos los museos, las conferencias y la lectura de buenos libros. En la configuración progresiva de este pilar tuvo una importancia cabal la educación que recibió durante su infancia, durante la cual se le recomendaba enérgicamente que se dedicara solamente a juegos reposados, lo cual le llevó a desarrollar una capacidad de observación inusual. Desde la infancia, sus propios intereses y su educación (proporcionada por sus padres, sus mentores y sus viajes), le indujeron a considerar la naturaleza como la primera fuente de maravilla y belleza. Más adelante, desarrollaría una teoría vital según la cual la belleza, y sobretodo la belleza de la vida (que el arte nunca debe matar), estará intrínsecamente unida a los valores morales (Ruskin en Figuiet, 1901). Tanto en sus escenarios más cotidianos como en los viajes, encontraría siempre una fuente de maravilla a su alrededor, de la cual la naturaleza sería siempre la maestra última. De

la Sizeranne (1897) recoge esta breve nota que tomó un John Ruskin de 10 años en su viaje al Lake District, en el que comparaba el monte Skiddaw con las pirámides egipcias:

[...] Tout ce que l'Art peut faire n'est rien devant toi. La main de l'homme a dressé des montagnes de pygmées, mais des tombes de géants. La main de la Nature a dressé le sommet de la montagne, mais n'a jamais fait de tombes. (Ruskin en de la Sizeranne, 1897: 19)

El arte, con las primeras visitas a las casas señoriales inglesas que guardaban algunas grandes obras de arte, sería la otra gran fuente de mejora del ser humano:

Ruskin claimed that in writing *Modern Painters* he intended 'to bring the public, as far as I can, into something like a perception that religion must be, and always has been the ground and moving spirit of all great art' (3.670), adding that he hoped to show 'that the principles of beauty are the same in all things, that its characters are typical of the Deity, and of the reasons which in a perfect state we are to hold with Him; and that the same great laws have authority in all art, and constitute it great or contemptible, in their observance or violation' (3.670). (Atwood, 2011: 21-21)

En su libro *The argument of the eye*, Hewison (1976:2014) señala que en el texto del primer volumen de *Modern Painters* ya puede verse que el crítico británico veía alguna cosa más allá de la apariencia física del arte que le supondría un reto intelectual y de comprensión. A partir de aquí, desarrollaría orgánicamente una teoría de la imaginación que se reflejaría en el resto de volúmenes de *Modern Painters*. La obra de Turner sería uno de los grandes ejemplos a través del que desarrollaría la narrativa crítica desde esta nueva lente. Definir los métodos a través de los cuales se alcanzan las verdades más elevadas constituirían un enigma durante largo tiempo. Si bien pidió referencias bibliográficas sobre la imaginación en tratados de metafísica a sus antiguos profesores de Oxford, para resolverlo de 1845 a Suiza y, especialmente, a Italia, donde descubriría en el arte pre-renacentista en los términos descritos por Rio (1861-1867). La nueva visión partiría de la siguiente cita de Ruskin:

[existen niveles de verdad más elevados] of impression as well as of form, —of thought as well as of matter, [que pueden ser transmitidos de forma independiente a los hechos naturalistas] by any signs or symbols which have a definite signification in the minds of those to whom they are addressed, although such signs be themselves no image nor likeness of anything' (3.104). (Ruskin en Hewison, 1976: 2014).

Siguiendo el discurso de Hewison, se distinguen claramente tres niveles de verdad: la verdad del hecho, la verdad del pensamiento, y la verdad del símbolo. Acerca de esta última, el autor se cuestiona si Ruskin no lo estaría mezclando con lo que Ladd llama "emotional inreading of moral metaphor": las emociones del poeta interfieren en la percepción del orden divino, de modo que Ruskin percibía el mundo exterior como una proyección de sus propias convicciones religiosas:

Since he believed in the absolute existence of this order, even when he had abandoned the formal religion on which it was founded, he could not conceive of it as a projection; but, for all that he was intellectually convinced, it was as much a question of faith as of reason. (Hewison, 1976: 2014).

Como señala este breve párrafo y como se ha comentado anteriormente, la visión religiosa siempre impregnó la vida del crítico, si bien esta fue tornándose del Evangelismo más acérrimo a una visión más abierta e integradora de la espiritualidad —es conocido que en cierto momento tuvo que defenderse de las acusaciones de haberse convertido al catolicismo. La abertura conseguida crearía una comprensión del mundo y del arte capaz de mezclar los elementos cristianos con otros, como la mitología clásica, en una visión que puede parecer abigarrada de entrada pero coherente internamente (Birch, 1988 habla extensivamente sobre ello). En todo caso, debe tomarse la lectura de la crítica ruskiniana como un mero reflejo de su psicología, ya que fácilmente podemos perder de vista las leyes y verdades que su discurso encierra (Hewison, 1976: 2014).

Es también partiendo de esta tercera verdad que desarrollará una compleja teoría de la imaginación. Landow (1971) cita la “imaginación profética” (en el sentido antiguo de profecía: algo que sobreviene al profeta sin que éste lo haya pedido o pueda alterarla) de la que Ruskin habla en el tercer volumen de *Modern Painters*, así como en *The Stones of Venice*. Landow la describe como profética en dos funciones: una que viene a reforzar la verdad central en el Cristianismo, y otra que a través del “grotesco simbólico” puede hacernos comprender verdades espirituales que se originan más allá de la existencia terrestre. Esto permitirá a Ruskin utilizar su idea del “artista-poeta” como un vidente.

Si bien la vertiente profética de la visión de Ruskin es bien conocida (“*the voice of a Victorian sage who spoke like an Old Testament prophet*”, Eagles en Atwood, 2011: s.p.), Hewison (1976:2014) utiliza una cita del segundo volumen de *Modern Painters* para establecer las tres ramas de la imaginación que Ruskin consideraba en funcionamiento. Primero, la imaginación penetrante, que ve el objeto (o la idea) en su totalidad, esto es su forma externa y su esencia interior. Segundo, la imaginación asociativa (nótese que utiliza la palabra para referirse a juntar las partes separadas de una imagen o un poema) la cual permite al artista transmitir su visión a través del medio elegido (pintura, poesía, dibujo...). Tercero, la imaginación contemplativa que se ocupa de las ideas recordadas o abstractas, permitiendo la creación de metáforas. Estas tres categorías acabarán por encontrar su correspondencia con los tres órdenes de verdad. La facultad imaginativa (compuesta de los tres niveles) será capaz tanto de percibir la verdad como de recrearla, a partir de lo cual Ruskin desplegará una teoría del símbolo que le ayudará a interpretar el arte. Esta facultad imaginativa irá siempre de la mano de la facultad teórica y, aunque a través de mecanismos distintos, ambas se ocuparán del mismo problema central: aprehender la creación de la belleza y la verdad.

Desde esta óptica, se justifica la idea que los artistas (consumados, profesionales o aficionados) debían pintar lo que ven, pero alguien que pinta solamente aquello que ve con los ojos más que un artista debería considerarse un topógrafo, ya que un verdadero artista debe añadir o quitar elementos según sea su percepción. Tal y como recoge Walton (1972: 122) “*his art becomes a form of spiritual discipline (by the truth in ideas such as beauty coming from masters like Fra Angelico, Dürer, Pre Raphaelites), enabling him to achieve direct knowledge of man’s relationship with God*”. Queda claro, por tanto, que escoger qué elementos se representarán sobre el papel o el lienzo se convierte en una parte fundamental del oficio de artista (a diferencia de lo que permitirá la toma fotográfica). Los símbolos, la imaginación contemplativa y la verdad del símbolo, quedarán reservadas a los grandes artistas. Parece

razonable pensar que sea éste uno de los motivos básicos por los que Ruskin siempre se consideró a sí mismo un *amateur* y en sus clases de dibujo (condensadas en *The Elements of Drawing*) se concentrará en la copia (destilada) de la realidad.

3.3. Las imágenes

Las ilustraciones, ya fueran de ejecución propia o tomadas de otros autores, fueron parte integrante de muchas de las publicaciones firmadas por John Ruskin. La Ruskin Library en Lancaster salvaguarda actualmente más de 300 imágenes producidas por él mismo, junto con otras obras que integraban su colección personal (producidas por la mano de artistas como Prout o Hunt). Tal y como puede apreciarse en la *Library Edition* (compilada por Cook y Wedderburn, 1903-1912), *Modern Painters* en sus diversas ediciones se ilustró tanto con acuarelas y dibujos como con fotografías (y algunas veces, diagramas esquemáticos); *The Seven Lamps of Architecture* también contaban con ilustraciones, así como *The Stones of Venice* y *The Bible of Amiens*. Algunos de estos textos, y otros, fueron también impresos en lo que se denominó “*traveller’s edition*”, una suerte de guías de viaje. Debe remarcar también que no todas las ediciones incluían imágenes y, más aún, algunas veces (como en el caso de la serie fotográfica producida para *The Bible of Amiens*) se vendían por separado debido al coste que añadía a la publicación.

Pueden identificarse tres motivos que hacen necesaria la inclusión de ilustraciones en los textos. Uno, mostrar al lector la imagen exacta a que se refería el texto. A menudo como ejemplo de las grandes obras de arte a las cuales debía limitarse la contemplación del lector. Éstas también podían servir como modelo para la copia y el ejercicio artístico. Otros tipos de imágenes, como los bocetos o los diagramas parecen hechos específicamente para asegurar la comprensión de la realidad.

Dos, a través de la contemplación de estas grandes obras de arte reproducidas sobre papel puede querer condensar el agente de su propia epifanía estética (acercar a sus lectores a lo sublime). Como se ha mencionado anteriormente, contagiar este sentimiento fue uno de los mayores propósitos de su trayectoria vital.

Tres, conservación, al menos de un modo recreado, de las grandes obras de arte de la antigüedad para las generaciones futuras. Esto es especialmente obvio en el caso de Venecia, donde primero se dedicaría a ello utilizando el dibujo y la pintura, métodos que le resultaban frustrantes por no poder plasmar absolutamente cada piedra, mientras los obreros llevaban a cabo una restauración que él creía una desfiguración completa del monumento. La fotografía se reveló un método mucho más eficaz para esta labor.

Es importante tener en cuenta que Ruskin sostenía una teoría negativa sobre lo pintoresco. Macarthur (1997), citando la concepción de Price, caracteriza lo pintoresco como la fijación del tema artístico en aquello ordinario, feo e incluso deformado. Siguiendo su argumento, la apreciación de estos temas y lugares no está en absoluto contrapuesto a la apreciación de lugares de belleza solemne, como los Alpes. Incluso así, Ruskin prevendrá siempre, tanto en su faceta de crítico como en la de profesor, contra lo pintoresco, que tildará de “desalmado”. Esta teoría negativa se fundamentará en gran medida en lo que él considera una falta de

empatía o de compasión hacia el sujeto representado (“tema artístico”), que no ha tenido un acceso a una vida “elevada” o, si se trata de un objeto inanimado, ha caído en abandono y desgracia. Pero la noción no es enteramente nociva: puede suponer un punto de apoyo para superar, a también a través de la estética, esta falta de empatía y acabará oponiendo el “*lower picturesque*” general al “*noble picturesque*” de Turner (Macarthur, 1997).

3.4. Las bellas artes

Como hemos visto, el pensamiento desarrollado para la crítica artística no se aplicaría solamente a las obras de los demás, al contrario, aplicando los parámetros a su misma persona, no podía sino considerarse un amateur (sin que se trate necesariamente de un término peyorativo), pero que, habiendo vislumbrado aquello que constituía lo esencial de una obra, podía proceder a la enseñanza del arte teóricamente (en Oxford, en Winnington Hall, en sus numerosas conferencias...) y de forma práctica (en el Working Men’s College y por correspondencia, tanto a hombres como a mujeres, por ejemplo).

3.4.1. La crítica de arte

[...] [C]riticism offers a more honest and realistic understanding of the deep strangeness of our encounters with these mysterious human creations called works of art.

That is why the really great art historians were critics, who never fought shy of judgment. Kenneth Clark and EH Gombrich were extremely opinionated about what is and is not good art. Were they right or wrong? That is irrelevant. The response of one passionate and critical writer is worth a hundred, or a thousand, uncritical surveys that, by refusing to come off the fence, never get anywhere near the life of art. (Jones, 2011)

Aunque el objetivo de este breve artículo no es, evidentemente, definir qué es la crítica de arte o, mucho menos, el arte en sí mismo, esta caracterización publicada en el periódico británico *The Guardian* nos ayuda a contextualizar el tema que se expondrá a continuación.

Ya se ha mencionado que Ruskin fue uno de los críticos de arte más famosos de su tiempo, así como también uno altamente controvertido: no solamente por la defensa de Turner, sino también, por citar probablemente el caso más famoso, la opinión que le merecía la obra de Whistler, que acabó en los juzgados en 1878, con Ruskin acusado de difamación (Frankel, s.f.).

Se han expuesto también, aunque de forma muy condensada, algunas de sus contribuciones principales a la teoría del arte. En este punto es importante clarificar que se ha optado por aportar una visión vinculada a la imagen-estética-ideales como triunvirato indivisible, lo cual ha hecho que no se profundizara en aportaciones concretas, como por ejemplo sus interpretaciones de la pintura paisajista en un momento en el cual estaba sujeta a fuertes tensiones con la tradición (por ejemplo, con la pintura topográfica de arquitectura, como la describe el Victoria & Albert Museum, 2016). No en vano el primer volumen de *Modern Painters* lleva impresa una dedicatoria del autor a los pintores de paisajes británicos.

Como contrapunto a estas aportaciones conscientes, resulta interesante añadir lo que Sargent (1916) llamaba sus contribuciones indirectas.

En primer lugar sitúa la voluntad y habilidad del crítico para provocar a los demás y hacer que expresaran sus propias opiniones, de tal modo que se configuraba una enriquecedora discusión a múltiples bandas. Muchas veces estas respuestas venían propiciadas por el sentimiento y la franqueza con las que escribía. Así, el primer volumen de *Modern Painters* (cuando tenía poco más de 20 años) fue la reacción del propio Ruskin a unos comentarios publicados en la revista “Blackwoods”, y el libro *The Art of Making Enemies* escrito por Whistler incluía muchos comentarios de Ruskin.

En segundo lugar, y quizás de forma más significativa por todo lo que ya se ha expuesto, todas estas contribuciones propias y respuestas de otros personajes consiguieron generar aportaciones que arrojaron las primeras luces sobre temas, y relaciones entre temas, que parecían confusos en la primera mitad del siglo XIX:

- La comparación entre el dominio propio de la literatura y el dominio propio de las artes gráficas
- La relación entre la pintura y el arte
- La relación de la ética con la estética

Pero Sargent también señala una problemática de la que el mismo Ruskin acabaría por ser consciente: siendo un maestro del lenguaje, es frecuente que los lectores queden atrapados en su texto crítico-explicativo, de tal modo que la apreciación o experiencia de la obra original no les parece necesaria. Para ilustrarlo, podemos tomar como ejemplo un breve fragmento sobre una de las obras con las que concluye el quinto volumen de *Modern Painters*: “El Jardín de las Hespérides” de Turner (1806):

We have, therefore, to regard Discord, in the Hesperides garden, eminently as the disturber of households, assuming a different aspect from Homer's wild and fierce discord of war. They are, nevertheless, one and the same power; for she changes her aspect at will. I cannot get at the root of her name, Eris. It seems to me as if it ought to have one in common with Erinnyes (Fury); but it means always contention, emulation, or competition, either in mind or in words;—the final work of Eris is essentially “division,” and she is herself always double-minded; shouts two ways at once (in Iliad, xi. 6), and wears a mantle rent in half (*Aeneid*, viii. 702). Homer makes her loud-voiced, and insatiably covetous. This last attribute is, with him, the source of her usual title. She is little when she first is seen, then rises till her head touches heaven. By Virgil she is called mad; and her hair is of serpents, bound with bloody garlands.

[...]

I think she is mainly the confusion of mind coming of pride, as Eris comes of covetousness; therefore, Homer makes her a daughter of Jove. Spenser, under the name of Até, describes Eris. (Ruskin en Cook y Wedderburn, 1903-1912: 2.809-2.8010).

Con este fragmento, aunque parcial, omitiendo la simbología natural y la traza genealógica y simbólica (concepción) de cada uno de los personajes, queda ilustrado el uso de teoría de la imaginación (simbolismo imaginativo), así como también este lenguaje que acababa por captivar al lector, ocultándole el mensaje profundo de la obra artística, existente al menos bajo la óptica ruskiniana. En este caso, podemos citar a Hewison (1976:2014), que nos allana el camino para la comprensión:

Ruskin is not particularly concerned whether or not Turner consciously assembled his classical references in *The Garden of the Hesperides* in the precise pattern he detects. As a great prophetic artist, Turner unconsciously partakes of the great tradition of physical and moral imagery.

[...]

To stress this eternal significance Ruskin calls *The Garden of the Hesperides* a religious picture, and draws from it a particular meaning for his own time: 'Such then is our English painter's first great religious picture; and exponent of our English faith. A sad-coloured work, not executed in Angelico's white and gold; nor in Perugino's crimson and azure; but in a sulphurous hue, as relating to a paradise of smoke. That power, it appears, on the hill-top, is our British Madonna' (7.407-08). The greedy jaws of the dragon are Victorian society's passion for material wealth, his smoke is from the furnaces of Industrial England. (Hewison, 1976:2014)

Lo que verdaderamente deploraba Ruskin era que la forma de su narrativa en los libros sobre arte eclipsara lo que para él era esencial: el mensaje. Sea ésta u otra la causa, lo cierto es que alrededor de los 40 años dejó de escribir profusamente sobre arte para centrarse en su trabajo relativo a la economía política.



[Fig. 1] Joseph Mallord William Turner, *The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides* (circa 1806). Fuente: Wikimedia Commons, aportado por Tate Britain [Public domain]

3.4.2. La enseñanza de la práctica

Anteriormente se ha mencionado la faceta de Ruskin como profesor de dibujo y pintura, sobretodo en el Working Men's College y por correspondencia, pero no hay que olvidar que durante su tiempo en Oxford fundó la Escuela de Dibujo y Bellas Artes en el año 1871, hoy englobada dentro del museo Ashmolean, como la Ruskin School of Drawing. Según la página web del museo "he taught his students to draw as a way of educating them in how to look at art and the world around them, believing that 'To see clearly is poetry, prophecy and religion – all in one'" (Ashmolean Museum, 2013). Ruskin reiteró esta convicción numerosas veces a lo largo de su vida, aunque formulada de distintas maneras. En otro texto Collingwood recoge:

His object in the work, as he said before the Royal Commission on National Institutions, was 'not to make artists', but to make the workmen better men, to develop their powers and feelings,--to educate them, in short. [...] But he held very strongly that everybody could learn drawing, that their eyes could be brightened and their hands steadied, and that they could be taught to appreciate the great works of nature and of art, without wanting to make pictures or to exhibit and sell them. (Collingwood, 1911).

Este párrafo es especialmente ilustrativo, ya que no solamente habla de la mejora del espíritu humano a través de la práctica artística – es irrelevante, para este fin – el nivel artístico que cada cual sea capaz de llegar, sino que también hace patente que no es algo esencial, y otras veces lo llamará directamente nocivo, que los aprendices espongan y regalen sus trabajos, ya que puede distraerles del verdadero aprendizaje y llevarlos por el camino del "efectismo desafectado".

Como última evidencia, Atwood (2011) habla de la actividad de Ruskin como profesor por correspondencia. Citando su correspondencia con una miembro de la nobleza a quien él creía poseedora de algún verdadero talento para el dibujo, en una carta la animaba a seguir con sus prácticas de modo firme y a ser una artista que juega a ser marquesa, no una marquesa que juega a ser artista.

Tomando aquí sus enseñanzas para ver cómo debe realizarse una imagen nos mostrará, invirtiendo el proceso hecho por Ruskin, los elementos y funciones importantes que las constituyen a su nivel más elemental, en tanto que todos los aprendices debían conocerlos. Para esto se utilizarán dos fuentes: el libro *The Elements of Drawing* (1856) y las colecciones de la Ruskin School of Drawing and Fine Art.

Empezando por el manual *The Elements of Drawing*, estructurado como tres cartas y dos apéndices y completado con *The Elements of Perspective* (1859), no se presentará aquí un resumen del tratado. Se puntualizarán solamente los extractos que parecen más relevantes a los fines de este artículo.

En primer lugar, insiste en la importancia de anteponer la corrección de un dibujo y el dominio de la mano a la estética. Esta idea está presente a lo largo de todo el libro bajo diferentes formas. Por ejemplo, al principio de la tercera carta, cuando habla de la aplicación del color recomienda que se consulten los manuales de acuarela. A la vez, previene de este tipo de trabajos que, si bien incluyen buenos consejos, la mayoría

només estan escrits per ajudar afeccionats ociosos a aconseguir un domini engan-yós, i són plens de preceptes i principis que en la seva majoria poden ser interpretades just al contrari. [...] Aconsellen d'anar ràpid, quan la condició primer per arribar a l'èxit és la reflexió. (Ruskin en Aymerich, 1956: 162-163).

En esta misma línea, previene también de la inclinación a regalar o mostrar dibujos iniciales, por los efectos nocivos que esto puede tener en el aprendizaje. Muy pronto en el libro recuerda al lector que su objetivo no es, por el momento, dibujar un árbol, sino aprender a hacerlo.

En segundo lugar, se atribuye una importancia capital al color, advirtiendo que no puede aprenderse a dar color una obra en menos de una vida humana entera. Habla extensamente de cómo debe aplicarse el color, la importancia de su correspondencia con la paleta de la naturaleza (que siempre será superior a la humana), y la aplicación de los colores por capas o “por incrustación” según los efectos deseados. También es importante que el estudiante se fije en como los grandes artistas aplican los colores compuestos con una maestría tal que después de observar la porción del lienzo donde se han aplicado durante unos minutos todavía es difícil decir si se trata de un tono de marrón, rojo, una gradación del amarillo, algo de azul... Y a pesar de esta complejidad, parecerán aplicados con la mayor sencillez sobre la tela. Debe mencionarse aquí también la cuestión de las sombras. A favor de algunos maestros del claroscuro, advierte sobre la forma de proceder en la colocación de las sombras y, muy especialmente, de crear las sombras una simple mancha negruzca, más que, otra vez, una gradación de tonalidades de colores.

Tercero, se ha hablado ya mucho de que la naturaleza será siempre la primera maestra a imitar, y también la última. Así, también insistirá mucho en los beneficios de observar y copiar a los grandes maestros: el mismo manual cuenta con varias ilustraciones y el segundo apéndice (“Cuestiones para ser estudiadas”) está dedicado íntegramente a aconsejar a los estudiantes sobre qué autores pueden imitarse y qué elementos deben seleccionarse o evitarse de cada uno de ellos. Otra vez se repite la idea de que estudiando una gran obra (incluyendo la forma ejecutiva de estudio) se llegará realmente a comprenderla, así también a la naturaleza. Aquí entrará la fotografía: como nuevo método que permite reproducir fácilmente las obras de arte (igual que el gravado) pero también que permite conocer fielmente el aspecto de las grandes obras de la arquitectura y afrontarlas primero a través del calco literal de la imagen, para hacerse una mejor idea de su composición. Les atribuye, por tanto, un alto valor pedagógico, no haciendo, al menos aquí, ninguna alusión al “aura” del ítem original que preocupó a Benjamin. Aun con este énfasis inicial en la copia de la realidad, a medida que avance el tratado se irá insistiendo en la necesidad de mantener el naturalismo, acompañada de la necesidad de seleccionar qué elementos se representarán y cuáles se obviarán, y, mucho más importante, mantener el “efecto” del cuadro o de la escena natural será pasará por delante de la literalidad. Este proceder puede verse reflejado en su teoría estética: la gradación de las tres verdades y las tres partes de la teoría de la imaginación, aunque los fundamentos metafísicos no se incluyen en *The Elements of Drawing* por su condición de manual.

Cuarto, la elección de los temas será otra cuestión implícita en estas copias, pero otras veces tratada de forma explícita. De nuevo, la naturaleza será la fuente inagotable de inspiración, con algunos temas preferentes en pro de la estética pictórica: por ejemplo, los resultados de

representar la orilla de un río normalmente resultará más compensada que los de representar un gran paisaje. Los troncos que pueden encontrarse en el suelo de un bosque será otra recomendación “fácil y gratificante”. Los grupos de casas a media distancia, de pueblos ingleses o franceses; los paisajes ingleses, franceses o, mejor, suizos. Las montañas, los jardines rústicos, entre muchos otros. Se recomienda en contra de algunos otros (por cuestiones técnicas o formales), como las iglesias de los pueblos ingleses, las ruinas y las catedrales. Otras cosas, como la espuma del mar, ni siquiera pueden ser dibujadas, sino que su idea puede ser meramente sugerida. Cabe recordar aquí la teoría ruskiniana negativa por lo que respecta a lo pintoresco.

Quinto, Ruskin habla también de las alegorías condensadas en las obras de arte, de las cuales el estudiante no debe temer llevar demasiado lejos (al menos en la contemplación de la obra artística). Aunque en la misma sección admitirá que estos temas pertenecen a ramas más elevadas de la composición y no sería demasiado útil tratarlos en este manual.

En sexto lugar es interesante presentar, por su brevedad y síntesis de conceptos, las tres leyes que todo estudiante debe conocer y expresar a la hora de representar un paisaje:

- Unidad orgánica: o la acción que gobierna cada una de las distintas masas (hierba, árboles, piedras, nubes...)
- Libertad individual de cada uno de los elementos sujeto a estas leyes
- Misterio bajo el cual el carácter de cada objeto se oculta en mayor o menor medida

Si bien hasta aquí el manual está plagado de ejercicios prácticos o de observación que deben seguirse al pie de la letra, resulta evidente que hay también espacio para el crecimiento personal del aprendiz. En estas leyes de representación del paisaje, por ejemplo, es fundamental la unidad orgánica, pero Ruskin no desvela la sustancia de ésta (quizás no pudo), sino que cada aprendiz deberá llegar a comprenderla a través de su propia práctica. Su famosa expresión “*truth to nature*” estaba destinada a los principiantes, a medida que uno iba aproximándose en habilidad a Turner, ésta podía hacerse más laxa.

Así, en el séptimo lugar conviene mencionar la individualidad, entendida como la capacidad de integrar el conocimiento del mundo, las técnicas pictóricas y dominar la ejecución de los temas, que será la característica distintiva de los grandes maestros. Su visión de la libertad en la ejecución artística también será particular: entendida como la ejecución a partir del dominio perfeccionado, no el “libre hacedío” sin base alguna.

Octavo, sin adentrarnos en los particulares de la composición (a la que dedica 9 leyes) es interesante destacar los análisis de la composición de algunas obras de Turner (sobretudo, “The Moselle Bridge in Koblenz”) muestra como el artista ha sacrificado la exactitud de algunas proporciones y perspectivas en pro del efecto estético —por ejemplo, a partir de aquí discurriría sobre la curva como la forma preferente de la naturaleza.

Finalmente, habiendo ya declarado que algunas cosas no pueden aprenderse, ya que son un “don divino”. Por consiguiente en una buena pieza artística “la millor part d’una obra d’art

és sempre inexplicable i això és perquè és bona, amb una gràcia innocent que s'obre com la verdor de la terra o que cau com la rosada del cel" (Ruskin, 1856:1983: 240).

Concluimos aquí el análisis del manual *The Elements of Drawing*. Para completar este apartado, se expondrá brevemente la estructura de las colecciones de que el propio Ruskin dotó su escuela de dibujo de Oxford, que todavía son utilizados hoy por profesores y conservadores. Si bien no se ha podido encontrar el número total de objetos que contenía originalmente (la página web del museo actualmente deja ver una colección que supera los 1.400), Shepherd (2013) explica como la colección original se dividía en cuatro series principales. Por un lado Standard y Reference guardaban obras de arte (o reproducciones) ejemplares. Por el otro Educational (dedicada específicamente a los estudiantes "de grado") y Rudimentary (para usuarios ajenos a la comunidad universitaria) mostraban ejemplos prácticos. Los elementos que integraban estas colecciones incluían, entre muchos otros: una hoja ilustrada ("The gipsy Prophesying") del cancionero toscano compilado por Francesca Alexander, diversos dibujos de Italia producidos por antiguos alumnos suyos, dibujos y grabados de Edward Burne-Jones y "The Junction of the Greta and the Tees at Rokeby de Turner.

La organización correspondía a la de un museo de la época: cada elemento tenía un marco numerado, y se organizaban en conjuntos de armarios-vitrina. Igual que sus ideas, la disposición de los objetos cambiaba con el paso del tiempo, respondiendo a nuevas concepciones. Esta colección es relevante no solamente por ser utilizada todavía en clases de arte y dibujo, y por ser una muestra más de la inversión personal (en tiempo y dinero) que hizo Ruskin en pro de la educación y la mejora del espíritu humano. Así como en otros casos, en el del Working Men's College, a menudo se mencionan los minerales y otros objetos con los que aprovisionaba las clases y no era raro que los regalara a sus alumnos. La colección del Ashmolean pone énfasis en la observación del trabajo de otros artistas, minuciosamente seleccionados, tanto para la contemplación estética como para el aprendizaje práctico.

3.5. La fotografía

El arte del hombre es la expresión del placer racional y disciplinado que aquél toma de las Formas y de las leyes de la Creación de que forma parte. [...]

Y precisamente por ser testimonio de su inferioridad ante la naturaleza, es por lo que vale algo un dibujo. Una fotografía no tiene valor, porque no puede confesar su falta. La gloria de una gran obra de pintura estriba en su vergüenza, y , si encanta, es porque cuenta la satisfacción que ha sentido un corazón grande al ver que había algo mejor que la pintura. (Ruskin en Figuier, 1901: 27-29)

Dentro de este libro recopilatorio se pierde, bajo el título "Definición del arte", la fuente original de este texto, lo que permitiría situar cronológicamente esta concepción de la fotografía, aunque uno de los rasgos que hizo famoso a John Ruskin fue el revisar constantemente sus puntos de vista hasta el punto de que, seleccionados solamente fragmentos, daba la impresión de vivir en contradicciones.

Él mismo experimentó con la elaboración de daguerrotipos, compró y encargó fotografías a profesionales. Si bien algunos estudios mencionan o utilizan estas imágenes (ver, por

ejemplo, Jackson, 2010), no será hasta 2015 cuando se publicará un verdadero estudio sobre la relación entre John Ruskin y la técnica fotográfica, después de 9 años de trabajo. Debe atribuirse este *gap* en el estudio biográfico y profesional de esta figura a la dilapidación de sus bienes que tuvo lugar después de su muerte en 1900, cuando sus herederos no respetaron la voluntad de mantener sus posesiones en Brantwood. Desde la subasta de sus bienes en 1936, una miríada de posesiones han ido apareciendo en casas de la zona (The Telegraph, 2015).

En este estudio, Jacobson y Jacobson (2015) muestran como en el campo de la fotografía la teoría y la práctica parecen contradecirse más que nunca incluso dentro del mismo marco temporal, reflejando sentimientos encontrados sobre ella. En 1845 elogió la precisión de las captaciones del daguerrotipo, si bien otras veces utilizó los defectos del método (falta de claridad del papel fotográfico, sombras exageradas...) para, paradójicamente, ensalzarlo. Las deficiencias, por tanto, podían servir tanto para criticar como para elogiar la nueva técnica, según el estado de sus ideas. Algo que le preocuparía más sería no poder realizar capturas instantáneas, y sobre todas las cosas, el no poder tomar fotografías en color. Según mismos autores, a partir del texto de la tercera edición de *Modern Painters*, muy probablemente la mayor objeción de Ruskin a la fotografía era de tipo moral-religioso: la inspiración (divina) podía capacitar el alma humana para que reprodujera el mundo, lo cual impregnaba a la obra de Amor, del cual no creía que la fotografía pudiera contagiarse. Al capturar la realidad literal de un lugar, muchas veces su verdadera esencia se hacía esquiva.

En 1845 y después, Ruskin elaboró daguerrotipos de algunos monumentos del continente, sobretodo italianos, que estaban siendo olvidados o destruidos activamente. Encargó muchas otras tomas, por ejemplo de Venecia y de Italia incluso cuando no viajaba al continente; cuando podía acompañar a los fotógrafos, su afán de documentación de todos los rincones a menudo producía perspectivas inusuales que proporcionaban también un inusual placer estético. Jacobson y Jacobson (2015) le señalan como el mayor coleccionista de daguerrotipos de exterior, en los que tenía un gran interés: al cierre de Winnington Hall lo único que quiso recuperar de entre todos los objetos que había donado, fueron los daguerrotipos. Y aún así, en su correspondencia, sobretodo a fotógrafos, se muestra abiertamente áspero y crítico a los resultados de esta técnica. El aspecto en que ciertamente llegó a la reconciliación fue sobre sus propios bocetos: como registros de la realidad, inicialmente los consideraba en competición con el daguerrotipo, pero como menciona claramente en *The Elements of Drawing*, pronto se convertiría en un valioso aliado.

Por lo que respecta a los motivos, la preferencia por las construcciones humanas tendrían sin duda un lugar preeminente, si no exclusivo:

[...] while photography of landscape is merely an amusing toy, one of early architecture is a precious historical document, and that this architecture should be taken, not merely when it presents itself under picturesque general forms, but stone by stone, and sculpture by sculpture; seizing every opportunity afforded by scaffolding to approach it closely, and putting the camera in any position that will command the sculpture, wholly without regard to the resultant distortions of the vertical lines; such distortion can always be allowed for, if once the details are completely obtained. (Ruskin en Jacobson y Jacobson, 2015: 30).

En resumen, pueden atribuirse a la fotografía tres finalidades. La primera se relaciona directamente con la copia literal de la realidad: preservar las obras arquitectónicas que se estaban perdiendo a gran velocidad, de las cuales el daguerrotipo permitirá, mucho mejor que sus bocetos, documentar cada piedra y los detalles de cada escultura. Con esto en mente, poco después de la publicación de *The Stones of Venice* editó *Examples of Architecture of Venice* en un formato mayor, que le permitió que las imágenes mostraran todos los detalles de segmentos arquitectónicos. Así, estas fotografías también se convertirían en una excelente fuente de ilustraciones para sus obras.

En segundo lugar, ya se ha mencionado hablando de *The Elements of Drawing* que las fotografías serían una ayuda para el aprendiz de dibujante, en tanto que permiten un mejor estudio de la realidad para su posterior copia. En este sentido, también servirían como fuentes para los artistas y los grabadores. No sólo eso, Ruskin llegaría a admirar los grabados que encarnaban las características del daguerrotipo.

Por último, Jacobson y Jacobson señalan que muchos de los comentarios que Ruskin hace sobre la fotografía parecen vulgares, hasta que nos damos cuenta de que fue una de las primeras personas en pronunciarlos. Quizás el ejemplo que nos resulte más contemporáneo es su comprensión de que hubiera sido conveniente immortalizar su figura en compañía de personajes notables de la época, aprovechando encuentros en escenarios de gran belleza. Por ejemplo, cuando coincidió en Verona con el poeta Longfellow y su hija, o con el pintor Holman Hunt en Venecia. Los mismos autores concluyen diciendo que aspectos como éste relativos a la naturaleza de la fotografía no volverían a ser expuestos hasta el siglo siguiente de la mano de Benjamin, Sontag o Barthes.

4. RECAPITULACIONES FINALES

En este texto nos hemos centrado en la faceta artística de Ruskin, añadiendo alguna pincelada específica de su labor social, aunque ambas deben considerarse facetas de los esfuerzos de una vida dedicada un objetivo que hemos ido llamando la mejora del alma humana. Todo lo que hará a lo largo de su vida estuvo encaminado, con más o menos acierto, a este fin. Inicialmente, hubo un gran esfuerzo por transmitir su epifanía estética. El lenguaje de sus textos jugará un papel muy importante (tanto que incluso llegará a eclipsar el mensaje) pero las imágenes resultarán igualmente cruciales para aprender a dirigir la mirada hacia aquello que es significativo (aquí interviene sobretodo su teoría del arte, pero también las enseñanzas prácticas), para contagiarse de la belleza que emana de las grandes obras y también para comprender la Creación (Dios – Naturaleza y artística, al final, hecha por un Creador menor) a través de los ejercicios de dibujo y pintura que consideraba que toda persona debía emprender. Educar la mirada, a través de la lectura, la observación y la práctica del dibujo y la pintura será fundamental para este crecimiento como ser humano a través de la naturaleza y el arte.

Como hemos visto, su concepción del arte irá desde el naturalismo más estricto hasta desarrollar una teoría que reconoce en la imaginación del artista una especie de don profético, vinculado a la moralidad del arte y también a su simbolismo. Así, finalmente quedará

reservado a los principiantes la copia literal de la realidad y los grandes artistas serán aquellos que conseguirán incorporar estos otros elementos, sean, o no, conscientes de ello. El dibujo y la pintura tendrán ya no solamente un componente ilustrativo de la realidad, sino que serán el vehículo de la revelación de moralidad, verdades y profecías, por medio del artista-vehículo.

En cuanto a la fotografía, si bien sus opiniones siempre fueron ambivalentes, queda claro que acabaría ocupando de forma preeminente el lugar de la imagen como fuente documental para el estudio artístico y la investigación en general, así como el testimonio histórico que también será una de sus grandes preocupaciones. Si bien en general se le considera reacio a considerar este nuevo medio una forma de arte (literalmente, por falta de Amor en él), ciertamente las perspectivas estéticamente interesantes que accidentalmente creó en su afán de documentación de los palacios venecianos y otros lugares pueden haber formado parte del corpus que influyó a fotógrafos posteriores; y quedará siempre en el enigma qué hubiera desarrollado a partir de la fotografía en color (aunque se realizaron experimentos en el siglo XIX, el sistema no sería comercial hasta pocos años después de su muerte). Incluso así, ya señaló al menos una de las principales dimensiones de la fotografía: su naturaleza de demostración social. Aspecto que, como ya se ha dicho, no sería objeto de reflexión hasta algunas décadas después y que en tiempos recientes se ha convertido en una de los ítems de estudio por ejemplo desde la perspectiva del turismo. Resultaría igualmente interesante poder comparar el número, tipo y contenido de sus “*traveller’s edition*” con las guías de viaje de otras editoriales de la misma época, como por ejemplo Murray y Baedeker (que criticó con cierta frecuencia), o con los viajes propuestos por Thomas Cook. La comparación entre estas dos tipologías de guía turística (ruskiniana y Murray-Baedeker) nos llevaría a discutir sobre otro tema cuestionado a veces en la industria turística: ¿la información debe ser presentada al viajero desde un punto de vista subjetivo u objetivo?

Desde la disciplina turística, la reaparición de una colección importante de sus daguerrotipos abre las puertas a profundizar en el estudio del imaginario creada en el siglo XIX (reconocido como una de las fuentes principales del turismo actual): estableciendo los lugares y las perspectivas que tomó, contrastándolas con las que fueron finalmente publicadas en sus obras podemos obtener un corpus de información muy interesante para compararlo con el contenido de las fotografías particulares compartidas en redes sociales o la propaganda de los diversos entes turísticos, en un trabajo de fijación de los *sights* en el imaginario colectivo. Este trabajo puede no limitarse a su archivo fotográfico, las acuarelas y dibujos que incluyó en sus principales obras (*Seven Lamps of Architecture*, *Modern Painters*, *The Stones of Venice*) pueden incluirse también ya que no parecen haber sido estudiadas en este sentido hasta el momento. Tal vez la publicación más completa en este sentido sea el libro publicado por Hanley y Walton (2010) en un trabajo que caracteriza los escritos “turísticos” de Ruskin, comparándolos con la noción de mirada de Urry, así como también las otras dos obras de Hanley sobre el papel de los viajes en la vida de Ruskin (publicados en 2007 y 2011, respectivamente).

Por último, cabe decir que no parece haber una gran cantidad de literatura dedicada al estudio comparativo o transicional entre la pintura del siglo XIX (aquí nos hemos centrado en la englobada en la corriente romántica) y las tomas fotográficas primeras; si bien debe reconocerse el limitado campo de búsqueda a los efectos de este artículo (sobretudo por lo que

respecta a idiomas, y habiéndonos centrado en las bases de datos académicas). Muchas fuentes repiten que inicialmente la fotografía tomó los encuadres y otros aspectos de la pintura —pues muchos de los primeros fotógrafos eran, de formación, pintores— pero se echan de menos verdaderos estudios que enlacen las dos disciplinas en profundidad.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Alfrey, N. (2011). *Romanticism gets real*. Recuperado en <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/romanticism-gets-real> [Marzo 25, 2017]
- [2] Atwood, S. (2011). *Ruskin's Educational Ideals*. Londres: Routledge.
- [3] Muñoz Millanes, J. (2008). *Walter Benjamin. Sobre la fotografía*. Valencia : Pre-Textos. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1200045~S10*cat
- [4] Birch, D. (1988). *Ruskin's myths*. Oxford: Claredon Press.
- [5] Brown, D. B. (2012). Project Overview. In D. B. Brown (Ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Londres: Tate Research Publication. Recuperado en <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/project-overview-r1109225>
- [6] Collingwood, W. G. (1911). *The Life of John Ruskin*. London: Methuen. Recuperado desde <http://www.fullbooks.com/The-Life-of-John-Ruskin.html>
- [7] Collingwood, W. G. (1911). *The Life of John Ruskin*. [Fullbooks]. Recuperado en <http://www.fullbooks.com/The-Life-of-John-Ruskin1.html>
- [8] Cook, E. T., & Wedderburn, A. (1903-1912). *The works of John Ruskin. Library Edition*. London: George Allen. Recuperado en <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/Works.html>
- [9] de La Sizeranne, R. (1897). *Ruskin et la religion de la beauté*. Paris: Libr. Hachette et Cie. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1272408~S10*cat
- [10] Frankel, N. (n.d.). *On the Whistler-Ruskin Trial, 1878*. Recuperado en http://www.branchcollective.org/?ps_articles=nicholas-frankel-on-the-whistler-ruskin-trial-1878 [April 1, 2017]
- [11] Gombrich, E. H. (1950:2002). *Història de l'Art narrada per E.H. Gombrich* (2a ed.). Barcelona: Columna Edicions.
- [12] Guild of St George. (2017). *Welcome to Ruskin's Guild of St George*. Recuperado en <http://www.guildofstgeorge.org.uk> [Febrero 1, 2017]
- [13] Hanley, K. (2011). *Becoming Ruskin: travel writing and self-representation in Praeterita*. Ahsgate.
- [14] Hanley, K. A. (2007). *John Ruskin's Romantic Tours, 1837-1838: Travelling North*. The Edwin Mellen Press.
- [15] Hanley, K., & Walton, J. K. (2010). *Constructing cultural tourism: John Ruskin and the tourist gaze*. Bristol : Channel View Publications. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1305608~S10*cat
- [16] Hewison, R. (1976:2014). *The Argument of the Eye*. Recuperado en <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/hewison/4.html> [Febrero 2, 2017]
- [17] Hofkosh, S. (2011). Early Photography's Late Romanticism. *European Romantic Review*, 22(3), 293–304. Recuperado en <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509585.2011.564450>

- [18] Hostetler, L. (2004). *Alfred Stieglitz (1864–1946) and American Photography*. Recuperado en http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm [Febrero 11, 2017]
- [19] Hostetler, L. (2000). *Pictorialism in America*. Recuperado en http://www.metmuseum.org/toah/hd/pict/hd_pict.htm [Febrero 25, 2017]
- [20] Hunt, L., Martin, T. R., Rosenwein, B. H., Hsia, R. P., & Smith, B. G. (2003). *The Making of the West. Peoples and cultures*. Boston: Bedford/St Martin's.
- [21] Jackson, K. (2010). *The Worlds of John Ruskin*. London: Pallas Athene. Recuperado en http://onesearch.lancaster.ac.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=44LAN_ALMA_DS2193776310001221&indx=1&reclDs=44LAN_ALMA_DS2193776310001221&reclDxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVers
- [22] Jacobson, K., & Jacobson, J. (2015). *Carrying Off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*. Bernard Quaritch.
- [23] Jones, J. (2011, September 23). Only critics can tell us what matters about art. *The Guardian*. Recuperado en <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjones-blog/2011/sep/23/critics-art-best-writers-ruskin>
- [24] Landow, G. P. (1971). *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*. New Jersey: Princeton University Press.
- [25] Lazarou, A. (2015). The Romantic Movement on European arts: a brief tutorial review. *Scientific Culture*, 1(2), 39–46.
- [26] Macarthur, J. (1997). The Heartlessness of the Picturesque: Sympathy and Disgust in Ruskin's Aesthetics. *Assemblage*, (32), 126–141. Recuperado en http://www.jstor.org/stable/3171412?seq=3#page_scan_tab_contents
- [27] Minguet Batllori, J. M. (2004). *El Manifest groc: Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*. [Barcelona]: Galaxia Guttemberg. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1196010~S10*cat
- [28] Musée d'Orsay. (n.d.). *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905 - 1930)*. Recuperado de http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/page/6/article/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cercle-1905-1930-4217.html?S=&cHash=5b107e9781&print=1&no_cache=1& [Marzo 1, 2017]
- [29] Real Sociedad Fotográfica. (2017). El Pictorialismo. Recuperado Febrero 25, 2017, de http://www.rsf.es/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=45
- [30] Reilly, R. J. (2006). *Romantic Religion. A study of Owen Barfield, C.S. Lewis, Charles Williams, and J.R.R. Tolkien*. Great Barrington: Lindisfarne Books.
- [31] Rio, A. F. (1861-1867). *De l'art chrétien*. Fribourg-en-Brisgau: M.B. Herder.
- [32] Ruskin Library. (2009). *Images on Ruskin Library Catalogue*. Recuperado en <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Documents/imagelistcompletarev.pdf>
- [33] Ruskin, J. (1903). *Library Edition (39 vol.)*. (A. Cook, E.T., Wedderburn, Ed.). London: George Allen. Recuperado en <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/Works.html>
- [34] Ruskin, J. (1856). *Les Tècniques del Dibuix (The Elements of Drawing)*. Barcelona : Els llibres de Glauco. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1023727~S10*cat
- [35] Ruskin, J. (1886). *Sesame and lilies: three lectures*. New York: John Wiley and Sons. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1366131~S10*cat
- [36] Ruskin, J., & Figuiet, A. (1901). *La Belleza de lo que vive*. Buenos Aires: Viuda de Serafín Ponzinibbio. Recuperado desde http://cataleg.udg.edu/record=b1323441~S10*cat

- [37] Sargent, W. (1919). Ruskin as a critic of art. *The American Magazine of Art*, 10(10), 387–393. Recuperado en <https://www.jstor.org/stable/pdf/23925628.pdf>
- [38] Shepherd, R. (2013). *John Ruskin's Oxford teaching collection*. Recuperado en <http://ruskin.ashmolean.org/collection/9006/9036> [Febrero 1, 2017]
- [39] Szarkowski, J. (1966). *Introduction to The Photographer's Eye*. The Museum of Modern Art.
- [40] The Ruskin Society. (s.f.). *About Ruskin*. Recuperado en <http://www.theruskinsociety.com/aboutruskin.html> [Febrero 1, 2017]
- [41] The Telegraph. (2015, Marzo 19). Long-lost photographs confirmed as John Ruskin's. *The Telegraph*. Recuperado en <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/11481336/Long-lost-photographs-confirmed-as-John-Ruskins.html>
- [42] Tolkien, C. (1988). *Árbol y hoja, y el poema mitopoeia*. Barcelona: Minotauro: Planeta de Agostini.
- [43] University of Oxford. Ashmolean Museum. (2013). *The Elements of Drawing. Collection Trails*. Recuperado en University of Oxford. Ashmolean Museum [Febrero 1, 2017]
- [44] Victoria & Albert Museum. (2016). *British Watercolours 1750-1900: Architecture as a Subject*. Recuperado en <http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/british-watercolours-architecture-as-subject/> [Enero 30, 2017]
- [45] Walton, P. H. (1972). *The drawings of John Ruskin*. Oxford: Clarendon Press.

CURRÍCULUM VITAE. NEUS CROUS COSTA

Es profesora en la Facultad de Turismo de la Universidad de Girona, especializándose en la rama de turismo cultural. Como *freelance* participa en la coordinación y enseñanza de cursos de formación a profesionales del turismo, y colabora como investigadora en proyectos nacionales e internacionales, entre otras actividades.

Sus intereses de investigación incluyen el turismo cultural, la docencia y la interpretación del patrimonio en el marco del turismo, los viajes y el tiempo recreativo.

Una aproximación al pictorialismo en Cataluña. Cuerpo, alegoría y paisaje en la fotografía de Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Ariet

An approach to Catalan Pictorialism. Body, allegory and landscape in Vilatobà's, Pla Janini's, Masana's and Casals Ariet's photography

AUTORA:

Cristina Ribot Bayé
Universitat de Girona

RESUMEN

En este artículo se pretende investigar y profundizar en la fotografía pictorialista, o pictorialismo, en Cataluña, donde llegó tarde, a partir de la obra fotográfica de cuatro figuras relevantes del período: Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana y Josep Maria Casals Ariet. Dada la escasa historiografía que se ha dedicado a estudiar la producción artística de estos cuatro fotógrafos catalanes, en estas páginas se va a rescatar su obra del olvido para después hacer una interpretación y aplicar una nueva mirada, con una metodología concreta basada en la perspectiva de género. En esa dirección, se va a hacer una diagnosis de las fotografías de estos autores en función de tres motivos muy recurrentes en la iconografía del movimiento pictorialista, ya sea entorno a las nociones de cuerpo, alegoría y paisaje. A lo largo de esta investigación se hará evidente cómo la fotografía pictorialista catalana bebe de las fuentes de la pintura y literatura simbolistas europeas, herederas directas del

ABSTRACT

The aim of this article is to provide an in-depth analysis of Catalonia's pictorialist photography, which came late in chronological terms, through the works of four important photographers of the period (1890-1960): Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana and Josep Maria Casals Ariet. Despite a lack of historiography and bibliography for the works of these Catalan photographers, on these pages we will rediscover their artistic creations by taking a new look at and conducting a new interpretation of them on the one hand, and analysing their images by means of a methodology based on gender studies on the other. Thus, the article will strive to dissect their photographs, which contain three different key elements very common in Occidental Pictorialism: male and female bodies, symbolic allegories and urban and rural landscapes. Through this research, we expect to prove that Catalan pictorialist photography stems from Romanticism and European Symbolist painting

romanticismo, así como, en algunos casos, absorbe otras temáticas y recursos del clasicismo y academicismo pero también del impresionismo de raíz francesa. A partir de un análisis detallado se intentará descifrar las distintas simbologías que se encuentran en las imágenes de estos cuatro autores pioneros del movimiento pictorialista en Cataluña.

and literature. However, in some cases the most direct influences are subjects or formal aspects deriving from other cultural and artistic movements, such as Classicism, Academicism and French Impressionism. By conducting an in-depth analysis, it will be necessary to decode and understand the different symbols and subtle messages that appear in these four Pictorialism photographers' images in Catalonia.

Palabras clave: alegoría; cuerpo; fotografía; paisaje; pictorialismo; pintura

Keywords: allegory; body; landscape; painting; photography; Pictorialism

1. INTRODUCCIÓN

Con el propósito de ahondar en el movimiento pictorialista que tuvo lugar en Cataluña entre 1890 y 1960, este artículo pretende comprender la obra de cuatro fotógrafos capitales del período: Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana y Josep Maria Casals Ariet. A partir de un análisis minucioso de sus fotografías, se realizará una interpretación de sus imágenes de más relevancia y de temáticas más frecuentes, especialmente en aquellas donde se detecten analogías con ciertos movimientos artísticos europeos, como el romanticismo, el simbolismo, el clasicismo, el decadentismo o el impresionismo. Paralelamente se efectuará un análisis de los motivos iconográficos más recurrentes en sus obras adoptando una perspectiva de género.

A menudo se ha considerado el pictorialismo como una imitación superficial de la pintura. No obstante, su intención real fue alcanzar el mismo estatus que la pintura, la escultura, la arquitectura, es decir, el Arte. En diferentes contextos, la fotografía pictorialista quiso ser denigrada por sus detractores para evitar que subiese ese eslabón que la diferenciaba de las Bellas Artes. Quizás por este motivo el pictorialismo ha sido un campo poco estudiado, especialmente en el contexto español y catalán. En ese sentido, resulta difícil encontrar estudios entorno a la fotografía pictorialista en Cataluña. Cabe esperar hasta la década de 1990 para empezar a ver alguna publicación general al respecto, como el catálogo de exposición *La fotografía pictorialista a Espanya: 1900-1936* (1998).

Eso no obstante, desde entonces no ha habido más publicaciones de ámbito general sobre el pictorialismo español y catalán. En lo que refiere a los cuatro fotógrafos de este estudio, hay que mencionar las siguientes publicaciones, la mayoría nacidas a raíz de exposiciones temporales en los años 90: *Exposició de fotografies de Joan Vilatobà Figols* (1977), *Joan Vilatobà: 1878-1954* (1996), *Joan Vilatobà* de Josep Casamartina (2013); *Joaquim Pla Janini*

(1995); *Josep Masana 1892-1979* (1994); y, finalmente, *Casals i Ariet: el darrer clàssic* (1994). Quizás el hecho de que la Primavera Fotográfica de Barcelona de 1994 fuese la última en celebrarse puede explicar por qué estos trabajos se realizaron a lo largo de esta década.

Una veintena de años más tarde, este artículo pretende recuperar la figura de estos cuatro maestros de la fotografía contemporánea catalana, sin enfatizar su gusto por lo arcaico ni alegar a su predilección por temas cronológicamente superados. El estudio, más bien, quiere situar la obra de estos creadores en la dimensión que les pertenece a partir de una perspectiva de raíz feminista que permita aportar nuevos enfoques para hacer florecer nuevas significaciones de sus fotografías.

2. METODOLOGÍA

Aplicando la perspectiva de género y partiendo de las hipótesis planteadas, la metodología para la realización de este artículo se ha basado, primeramente, en la revisión de la bibliografía publicada sobre el pictorialismo en Cataluña (libros, catálogos de exposición, revistas, fotografías) en bibliotecas y archivos. En segundo lugar, se ha efectuado una síntesis y selección de la historiografía utilizada para después dar paso a la redacción de los contenidos. Finalmente, se ha realizado una selección de fotografías de Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Ariet para analizarlas detenidamente y establecer vínculos artísticos y estéticos con el arte precedente o coetáneo.

3. RESULTADOS

La fotografía pictorialista

Hubo un tiempo en el que la Fotografía quiso asemejarse a la Pintura. Corría el año 1869 cuando H. P. Robinson escribió su ensayo *Pictorial Effect in Photography*, bautizando así la fotografía pictorialista, más conocida como pictorialismo. En su obra, nacida en un ambiente anglosajón, el autor combatía, en una temprana edad de la fotografía, la acusación hacia ésta de ser una simple imitadora de la realidad (Zelich, 1998: 15)¹. Empleando la expresión “*pictorial photography*”², Robinson quiso reivindicar la fotografía, que ambicionaba conquistar el mundo del Arte y empezaba a encaminarse hacia nuevos lugares no tan propios de su naturaleza, como la imitación de formas y contenidos característicos de otras disciplinas artísticas (Formiguera, 1995: 15).

El pictorialismo, pues, fue una corriente fotográfica con pretensiones artísticas, que se desarrolló mundialmente aunque sus focos principales fueron Europa³, Estados Unidos⁴ y Japón, entre la década de 1880 y el final de la Primera Guerra Mundial⁵. En realidad su origen se explica a partir de la aparición, en 1888, de una pequeña cámara fotográfica con carrete que permitía tomar centenares de fotografías a diferentes públicos. Este aparato de gran accesibilidad empezó a ser comercializado por Georges Eastman, fundador de Kodak, y disfrutó de una proyección mundial rápida y eficaz reuniendo enormes cantidades de curiosos y aficionados.

Esta nueva situación supuso para los fotógrafos profesionales un antes y un después en la historia de la fotografía, viéndose obligados a elevar la categoría del medio fotográfico a un nivel decididamente artístico (Formiguera, 1996: 8-9), con el fin de evitar ser considerados fotógrafos vulgares como lo eran los más amateurs. Por otro lado, la potencialidad de la fotografía pictorialista como obra única sin posibilidad de reproducción⁶, así como la incorporación de temáticas, escenas y contenidos propios de la pintura, hicieron equilibrar la balanza entre el arte de la fotografía y de la pintura. En definitiva, la fotografía no quería tanto calcar una pintura así como conseguir el mismo estatus que ella (Formiguera, 1996: 11).

La plataforma de lanzamiento de los pictorialistas tuvo lugar en 1891 en el Camera Club de Viena, donde se celebró la primera exposición de fotografía "artística", dando lugar a la práctica y difusión del pictorialismo (Formiguera, 1996: 11-12). No obstante, los obstáculos fueron varios y los representantes de las conocidas Bellas Artes se enfurecieron al darse cuenta de la voluntad de la fotografía de equipararse a ellas (Formiguera, 1994: 7). Lejos de reivindicar la innovación del método fotográfico, los fotógrafos emularon la pintura para ser juzgados bajo los mismos patrones estéticos, provocando su obra fuese malinterpretada por su presunta actitud imitadora⁷. La finalidad de estos pioneros fue pues, aún con una técnica depurada, producir verdadero Arte.

En seguida se hizo latente la actitud contraria del pictorialismo hacia la fotografía más académica, a través de su renuncia a la simple imitación de la pintura. En este sentido, los pictorialistas quisieron reafirmarse como artistas conforme a las teorías decimonónicas del romanticismo, destacando su sensibilidad e inspiración y subordinando los conocimientos técnicos de la fotografía. Para lograr su objetivo, realizaron un tipo de imágenes desenfocadas, buscando efectos imprecisos, y eligieron temáticas próximas a las de sus predecesores impresionistas. Les fascinó capturar días nublados, lluviosos o nevados, y figuras femeninas, ya que creían que sus formas e indumentarias les permitían trabajar con mayor potencialidad la borrosidad.

La utilización de cámaras con filtros, pantallas y otras herramientas, del mismo modo que la modulación de las luces y sombras en las imágenes, ayudaban a encontrar esa opacidad anhelada. Para lograr ese efecto visual, era de gran importancia el soporte, consistente en un tipo de papel especialmente adecuado para ser manipulado, en el que era añadido carbón, bromóleo⁸, goma bicromatada y otros pigmentos en las emulsiones, buscando efectos similares a los dibujos y grabados. De ese modo era prácticamente imposible realizar copias seriadas de las imágenes originales. Una vez se exhibían, las fotografías eran enmarcadas con las mismas molduras de las pinturas antiguas.

El pictorialismo arraigó profundamente en la Inglaterra victoriana, donde era concebido como una interpretación poética de la realidad (Fontcuberta, 1990). Sus componentes reivindicaron la figura de su precedente Julia Margaret Cameron, que unas décadas atrás había producido un tipo de fotografías que, a primera vista, parecían pinturas prerrafaelitas en blanco y negro. Con el establecimiento, en 1892, de la primera organización que quiso elevar la categoría de la fotografía, llamada Linked Ring, encabezada por Henry P. Robinson, George Davison y Alfred Maskell, fueron numerosos los fotógrafos que se inscribieron en el grupo británico: Frank Sutcliffe, Frederick H. Evans, Alvin Langdon Coburn, Frederick Holl- yer, James Craig Annan, entre otros.

En Francia, el movimiento fue liderado por Constant Puyo y Robert Demachy, quienes fundaron en 1894, junto a Maurice Bucquet, el Photo-Club de París. En Estados Unidos, Alfred Stieglitz convirtió el pictorialismo en su trabajo y obsesión. En 1902 fundó un grupo llamado Photo-Secession en Nueva York, que acogería a los fotógrafos Gertrude Käsebier, Eva Watson-Schütze, Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen o Joseph Keiley. No obstante, el pictorialismo en Estados Unidos también dio frutos en Boston, con F. Holland Day; en Ohio, con Clarence H. White; y también en California y en Seattle, donde se crearon el California Camera Club y el Southern California Camera Club, y el Seattle Camera Club, respectivamente.

La fotografía pictorialista sobrevivió hasta finales de la Primera Guerra Mundial, dando paso a las vanguardias europeas. En España, en cambio, se dilató en el tiempo. El aislamiento de la Guerra Civil y las condiciones sociales y políticas del momento provocaron que el pictorialismo llegara y se marchara tarde, poniendo fin hacia la década de 1960 (Formiguera, 1994: 7-8)⁹. Autores como José Ortiz Echagüe o Inocencio Schmidt de las Heras fueron dos de los mejores representantes del movimiento, aunque también había Carlos Iñigo, Manuel Renon, Joan Vilatobà o Antonio Cánovas. La escasa voluntad innovadora y crítica de los autores ayudó a consolidar el tradicionalismo acorde con el régimen fascista.

En Cataluña sucedió lo mismo. El pictorialismo llegó y se fue tarde. Los primeros pasos sucedieron a partir de 1900 y hasta la década de 1960¹⁰, en un contexto donde el arte fotográfico era emergente y libre de limitaciones técnicas del pasado, aún estando condicionado por un círculo artístico que le negaba su potencialidad creativa. Dentro de la generación de fotógrafos que buscaban la dignificación artística de la fotografía en Cataluña, se encontraban varios autores, pero entre los representantes se contaban Joan Vilatobà, Josep Masana, Joaquim Pla Janini y Josep Maria Casals Ariet. Además de estos, motivo de estudio en este artículo, había otros de importantes como Claudi Carbonell, Joan Porqueras o Narcís Ricart.

Según Pere Formiguera, estudioso de algunos de estos fotógrafos pictorialistas catalanes, la obra de estos autores no difería mucho de la fotografía pictorialista internacional en lo que refiere a los aspectos más básicos:

De la pintura manlleva els paisatges i les escenes rurals característics de l'Escola de Barbizon, els efectes de broma, pluja o contrallum de l'impressionisme, i el misticisme i els aspectes al·legòrics propis del simbolisme. Però a tot això afegeix aquest caràcter noucentista, que possiblement esdevé el tret diferenciador més important respecte al pictorialisme espanyol i internacional. (Formiguera, 1995: 16)

Los pictorialistas catalanes: Vilatobà, Pla Janini, Masana y Casals Ariet

Joan Vilatobà Fígols (Sabadell, 1878 – 1954) fue uno de los principales fotógrafos representantes del pictorialismo español. En 1898, en vez de realizar el servicio militar, se exilió con su hermano Josep y el pintor Miquel Renom. Vivieron unos años en Tolosa y en París, donde descubrió la obra de los pictorialistas que entonces dominaban el panorama artístico europeo. Desde Francia pudo realizar algunos viajes, especialmente en París y en Alemania, donde conoció al Dr. Schmidt, que se convertiría en su maestro e introductor en el mundo de la fotografía artística (Formiguera, 1996: 13).

En 1901 Vilatobà regresó a Sabadell y abrió un taller de fotografía, realizando mayoritariamente fotografías de estudio con composiciones románticas de figuras, utilizando diferentes técnicas, como el bromóleo, la goma bicromatada y el carbón transportado. Durante los primeros años del siglo xx participó en exposiciones fotográficas en Barcelona y Madrid y obtuvo diversos premios en certámenes fotográficos. Pero su gran reconocimiento llegó con la exposición de 1919 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y el año siguiente en las Galerías Laietanes de Barcelona, donde destacaron sus fotografías rematadas en carbón. A partir de 1931 se dedicó exclusivamente a la enseñanza de dibujo y pintura en su taller particular y en la Escola Industrial d'Arts i Oficis de Sabadell.

Joaquim Pla Janini (Tarragona, 1879 - 1970) fue un médico jubilado prematuramente en 1931 para dedicarse plenamente a la fotografía. Pla Janini fue fiel a los principios del pictorialismo fotográfico, aún cuando resultaban anticuados. Por eso se le considera miembro de la segunda generación pictorialista en Cataluña, ya que fundó en 1923, junto a Josep Demestres, Salvador Lluch y Claudi Carbonell, la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, de la que fue presidente entre 1927 y 1930 (Zelich, 1998: 21). Publicó en revistas como *El Progreso Fotográfico*, *Lux* o *Art de la llum*, y participó en numerosos salones nacionales e internacionales, obteniendo diversos reconocimientos. Su obra nos habla de religión, familia, costumbrismo y naturaleza muerta.

Pla Janini tenía un dominio extraordinario de las técnicas pigmentarias, que le habían hecho ganar merecidos reconocimientos entre las comunidades fotográficas catalanas, españolas e internacionales. Hasta tal punto que su estudio en la Via Laietana de Barcelona, era visitado frecuentemente por fotógrafos consagrados que querían intercambiar impresiones con él, principiantes que le pedían consejo o sencillamente querían verle trabajar (Formiguera, 1995: 19). Fue un maestro en la utilización de técnicas de manipulación fotográficas, como el bromóleo transportado, muy común en el pictorialismo (Zelich, 1998: 15-16; Formiguera, 1995: 15).

Josep Masana Fargas (Granollers, 1892 – Barcelona, 1979) fue otro fotógrafo representante del pictorialismo catalán, caracterizado por su gran versatilidad. En su obra existen cuatro tipos diferenciados de imágenes. Las dos primeras equivalen a su faceta de retratista de estudio, mientras que la tercera hace referencia a la fotografía publicitaria que desarrolló como vanguardista inquieto. Finalmente, en su última faceta, destacó como fotógrafo pictorialista. Es interesante ver como en sus fotografías late con fuerza una de las grandes pasiones de Masana: el cine. Además de fotógrafo, Masana trabajaba de exhibidor y era propietario de distintas salas cinematográficas, ocupación que daría origen a un tipo de fotografía suya más poética e imaginativa¹¹.

Los primeros pasos de Masana se produjeron una vez empezó a trabajar en Barcelona, a partir de 1921, después de abrir un taller en la capital catalana y empezar a retratar a actores y actrices y gente del mundo del espectáculo, como López Heredia, Blanca Negri o Tórtola Valencia. En octubre de 1924 decidió instalarse definitivamente en Barcelona, especializándose en retratos. Trabajó la iluminación, el atrezzo, dirigía las poses de los actores y actrices, a quien convertía en personajes bien contruidos... Sus conocimientos sobre el mundo del cine estimularon su imaginación y le ayudaron a encontrar soluciones ingeniosas y efectistas (Zelich, 1994).

Por último, Josep Maria Casals Ariet (Viladrau, 1901 – Barcelona, 1986) fue uno de los representantes tardíos del movimiento pictorialista en Cataluña. Fiel a sus orígenes, se especializó en el retrato de paisajes del interior de Cataluña y de alta montaña, enfocándose principalmente en la figura del artesano, aquella persona capaz de fabricarse su propio material cuando las circunstancias lo exigen, y del artista, que compagina su dedicación al arte con otros tipos de técnicas. Asimismo frecuentó el uso de la técnica del bromóleo transportado, una técnica de la que fue especialista y con la que obtuvo imágenes de alto contenido artístico, con una pátina de irrealidad y de apariencia similar a los grabados.

Cuerpo, alegoría y paisaje en el pictorialismo catalán

Cuerpo, alegoría y paisaje constituyen tres motivos que pululan por la obra de estos cuatro pictorialistas catalanes. Algunos creadores se centran más en la expresión del cuerpo masculino pero sobretudo del femenino. Otros, priorizan las simbologías alegóricas de trasfondo cristiano. Finalmente, algunos de ellos prefieren dar voz a la naturaleza, a los árboles, a los espacios urbanos y a otras arquitecturas marginales como los cementerios. Todos ellos revelan sus estrechas conexiones con la pintura del siglo XIX así como de su contemporaneidad. El objetivo no es imitar, sino alcanzar el parangone: la fotografía como la pintura.

El cuerpo y la mirada

A lo largo del siglo XIX, el mundo del arte abrió los brazos a un tipo de imaginaria de la mujer erotizada y estereotipada por parte del artista, que siempre era hombre (Pollock, 1992 a: 23). La mujer fue vista como un objeto sexual y pecaminoso dentro de una cultura falocéntrica donde la diferencia sexual estaba muy enraizada. Se configuró, pues, una dialéctica paradójica entorno a la mujer, que si bien por un lado no tenía derecho a hablar ni a actuar, por el otro aparecía en la representación artística como un simple cuerpo. La creación sucesiva de imágenes idealizadas de la mujer en este período dio como consecuencia la negativa del hombre artista a que la mujer tuviese un lugar en la cultura occidental (Pollock, 2009: 109).

La mirada, pues, constituyó un elemento característico y esencial de la era moderna, sobretudo a partir de la figura baudelaireana del *flâneur*¹². De ese modo se constituyó la práctica del voyeurismo como una de las más importantes en el fin de siglo francés y, por extensión, en el contexto occidental. No es extraño pues, que muchos artistas impresionistas convirtieran el acto de mirar en el aspecto central de su obra (Pollock, 1992 b: 119).

Así sucedió que el impresionismo empezó a aplicar una “tematización de la mirada [...] [que] abarca los límites mismos de la visión y los límites mismos de la pintura” (Stoichita, 2005: 12). Las imágenes veladas, inaccesibles, con obstáculos, encuadres arriesgados, y la apariencia del *non finito* a partir de pinceladas esbozadas e imprecisas... fueron características de la pintura moderna, obstaculizada según Stoichita. Aprovechando la situación social de la mujer, fueron muchos los artistas que optaron por convertirla en un objeto de deseo que debía ser mirado y admirado.

Ese mismo deseo de consumación a través de la observación del cuerpo femenino ocurrió también en el campo fotográfico, y llegó en Cataluña, que bebía a grandes sorbos del pictorialismo

nórdico. Entre ellos, Joan Vilatobà y Josep Masana fueron los que más explotaron el motivo del cuerpo femenino, aunque no los únicos. Josep Maria Casals Ariet realizó entorno el 1935 uno de sus pocos retratos de desnudos femeninos donde la metáfora de la mujer objeto se hace evidente [Fig. 1], a partir de un torso de bellas formas, con los senos descubiertos, y un rostro de expresión serena. Sus manos, cuyas palmas nos miran, ocultan los ojos de esta bella mujer, como metáfora de un ser que es mirado y deseado sexualmente pero que no puede mirar.



[Fig. 1 y 2] Josep Maria Casals Ariet, *Busto de joven*, hacia 1935. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Joan Vilatobà, *Sin título*, sin fecha. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

En el caso de Vilatobà, el cuerpo femenino aparece con una pátina más esteticista y próxima al Art Nouveau (Formiguera, 1996: 16). En los cuerpos de mujeres, Vilatobà se acostumbró a contrastar luces que caían en picado, vistiéndolos a veces con telas o paños armonizadores de ambientes y sabiamente colocados¹³ [Fig. 2]. El resultado era un cuerpo convertido en un objeto volumétrico y a veces escultórico. Se trataba, pues, de reflejar un ideal, una naturaleza divina, un cuerpo inaccesible y translucido, parecido al mármol. Sus teces suaves, sus formas redondeadas y sus mil y un matices de luz y oscuridad querían reflejar, según diría Joan Fontcuberta, un gusto por la transparencia en el autor (Fontcuberta, 2008 b: 159).



[Fig. 3] Josep Masana, *Sin título*, sin fecha. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Los desnudos femeninos de Vilatobà, de cierto gusto clásico, no están exentos de sensualidad; tampoco los de Josep Masana, que mantienen pocas analogías con los de Vilatobà¹⁴. En Masana hay numerosos ejemplos que testimonian su cercanía al academicismo y al clasicismo¹⁵, como su serie *Arte en el desnudo*, *Desnudo con una copia de la 'Venus de Milo'* o *Sin título* [Fig. 3]. Sin embargo, son sus desnudos masculinos los que reproducen mejor el gusto por la belleza clásica de los atletas griegos. Armados con arcos u otros objetos de competición deportiva, estos cuerpos son el reflejo de un ideal de belleza corpórea, escultórica¹⁶, que aún a principios del xx resiste, y que en la Alemania nazi es rescatado para enfatizar la superioridad de la raza aria.

En ese sentido, la sensibilidad de Masana se aproxima más a la del fotógrafo checo Frantisek Drtikol que al resto de pictorialistas catalanes (Zelich, 1994). En primer lugar, trabaja exclusivamente dentro del estudio; en segundo lugar, rechaza los procesos pigmentarios para retocar el negativo y aplicar virajes y coloración con anilinas en el positivo final. Finalmente, en su técnica se advierte la influencia determinante del cine expresionista alemán de Murnau o Fritz Lang, ya sea en la creación de sombras gigantescas o en juegos de luz que rodean el o la modelo. Para conseguir este efecto, el aceite untado en los cuerpos era un gran aliado, igual como era costumbre en los atletas griegos o en los personajes mitológicos de los filmes de la época.

El cine arraigó fuerte en la obra de Masana, hasta tal punto que buena parte de la temática de su fotografía considerada pictorialista está inspirada directamente en él. Su pasión por el cine lo llevó a fundar el 1935 el Cine Savoy en el Paseo de Gracia de Barcelona. A lo largo de los años veinte, tanto en Europa como en Hollywood, hubo una amplia lista de títulos bíblicos y leyendas medievales extraídos del romanticismo centroeuropeo: *La Reina Mora*, *Salomé*, *La Reina de Saba*, *Los Nibelungos*, etc. (Zelich, 1994).

Observando las figuras bíblicas y de inspiración orientalista de Masana, se ve que el autor absorbe algunos aspectos del simbolismo plástico centroeuropeo. Tal es el caso de su serie de fotografías de Salomé [Fig. 4], donde el torso desnudo de una joven sensual exhibe la cabeza decapitada de San Juan Bautista sobre una bandeja reluciente. Masana busca el contraste entre *eros* y *thanatos*, la conexión estrecha entre la vida y la muerte, y enfatiza, como en la tradición cristiana, el poder malévolo de la mujer, portadora del hombre a la perdición y a la muerte. Su proximidad respecto a los simbolistas Gustave Moreau, Franz von Stuck, Lucien Lévy-Dhurmer o Gustav Klimt se hace evidente en estas fotografías, imprecisas pero con una nítida lección moral.

Aunque Masana refleja asimismo un gusto por el orientalismo, que lo acerca más aún al simbolismo de Moreau, hay en sus personajes femeninos una desnudez total del cuerpo, que a menudo no está ornamentado. El cuerpo, que adopta poses estudiadas, actúa de soporte donde se modulan las luces y sombras, que bañan las figuras volumétrica y delicadamente, asemejándolas a esculturas clásicas, plásticas y maleables, casi extraídas de un ideal de belleza apolíneo. En algunas fotografías el mundo clásico resurge a partir de la inclusión de referentes antiguos, como la Venus de Milo. En estas fotografías Masana mantiene más correspondencias con Drtikol, autor de una serie de desnudos próximos al Art Nouveau y al simbolismo.



[Fig. 4] Josep Masana, *Sin título [Busto de Salomé]*, entre 1920-1940. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

El cine no solo ejerció una gran influencia en la producción fotográfica de Masana sino también en la de Vilatobà (Formiguera, 1996: 16). Quizás una de las imágenes de Vilatobà que más reflejan este gusto por lo cinéfilo sea *¿En qué lugar del cielo te encontraré?* [Fig. 5], obra célebre, dramática, heroica y narrativa, donde la teatralidad y gestualidad de los personajes llevan la obra a asemejarse al cine mudo. Lo mismo sucede en *Entre la vida y la muerte* de Masana [Fig. 6], que parece ser una parodia de la fotografía de Vilatobà, y que, como indica su título, es también una representación alegórica de la pulsión entre *eros* y *thanatos*¹⁷.

En el afán del simbolismo, heredero del romanticismo, de buscar un escapismo de la cotidianidad, la muerte se representó como una liberación en la plástica y la literatura desde mediados del siglo XIX (Caparrós, 1999: 163). En 1857 se publicó *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, que invadió las consciencias masculinas con un gusto por un ideal de mujer de belleza artificial y fatal, sexualizado y escabroso. En esta recopilación de poemas, había uno, *Danse macabre*, donde se establecía una conexión entre la belleza, el mal y la muerte (Baudelaire, 1949: 29-30), una idea que Paul Verlaine acogería rápidamente bajo la noción de decadencia como el arte de morir bellamente.

En este período, el arte apostó por la representación de lo inquietante, es decir, la enfermedad, la muerte, las tinieblas, el demonio, el horror o el fantasma (Eco, 2010: 330). Acaeció el decadentismo, una corriente artística, literaria e intelectual caracterizada por el gusto por la decadencia y el sentimiento de fin de una época (Bornay, 2010: 103). La atracción por el



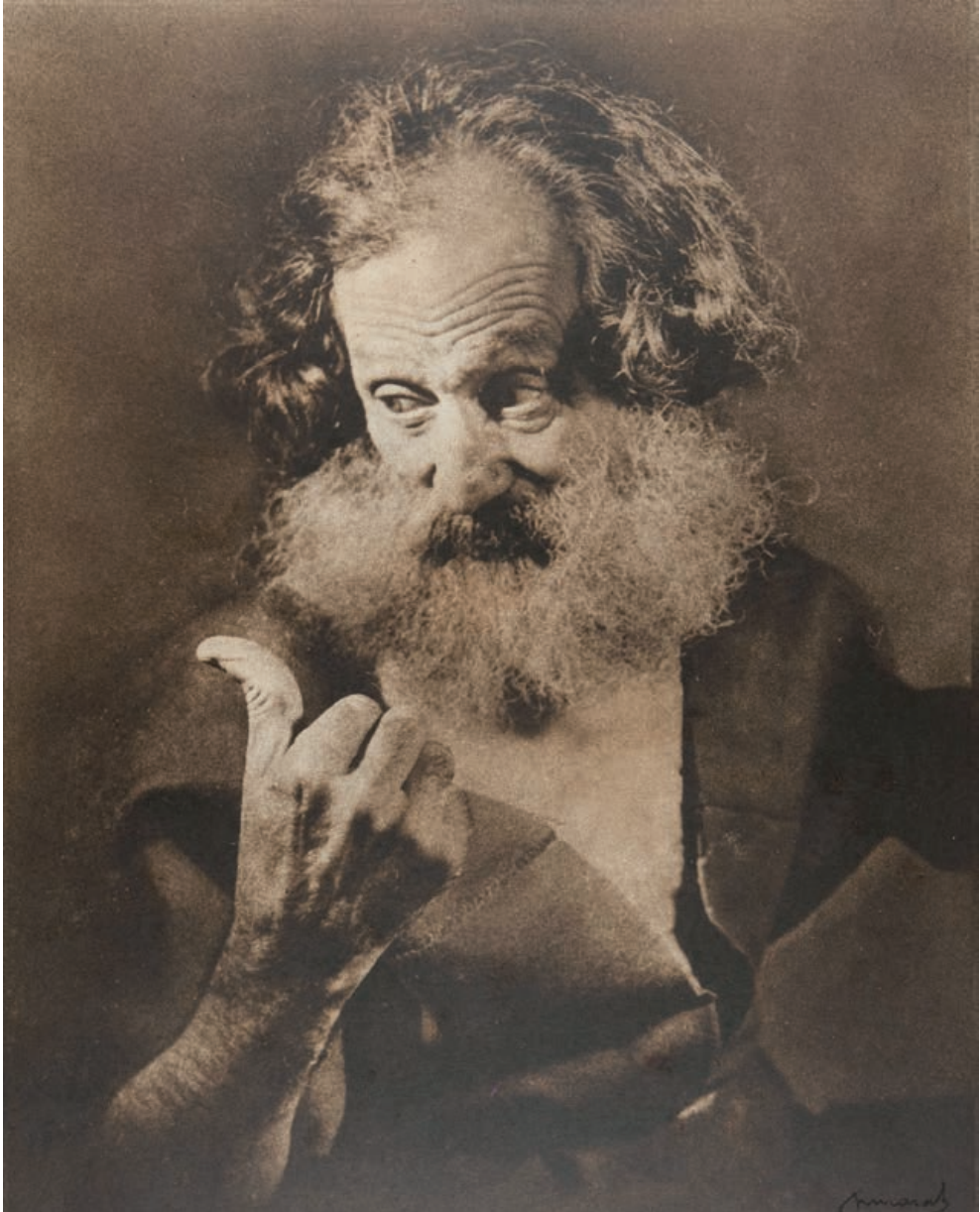
[Fig. 5 y 6] Joan Vilatobà, *¿En qué lugar del cielo te encontraré?*, hacia 1903-1905. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Josep Masana, *Entre la vida y la muerte*, entre 1920-1940. Flexichrome. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

gouffre y la muerte, junto con la misoginia y el miedo a la mujer, generó la asociación de ésta al cadáver. No sorprende pues la elección de Vilatobà por un tema simbolista decadentista como el amor y la muerte, blanqueando la piel de la modelo cadavérica, como si de una *femme fatale* se tratara¹⁸. Lo mismo ocurre en la obra de Masana, aunque la fotografía respira una frialdad más propia de hospital.

Si bien es cierto que en el fin de siglo francés, y concretamente entre los adeptos al decadentismo, hubo cierta fascinación hacia el mundo de ultratumba, también lo es que Joan Vilatobà desde su infancia Joan Vilatobà vivió muy de cerca el espiritismo, que a finales del siglo XIX tuvo una proyección social y política insólitas (Sala-Sanahuja, 1996: 25). Vilatobà creció en medio de esta “cultura de l'espiritisme, igualitària, republicana radical, anticlerical, a voltes vegetariana i esperantista” (Sala-Sanahuja, 1996: 25). Su padre Esteve fundó junto al ceramista Marian Burguès y el pintor Miquel Sallarès uno de los tres centros espiritistas que había en Sabadell entorno al año 1890, conocido como la Societat Espiritista la Fraternalitat, que ayudaba a enfermos y desvalidos.

No obstante, Vilatobà no hubiera podido producir fotografías fascinantes a los ojos de los amantes de la necrofilia si desde 1850 no hubiera existido una tradición de fotografía espiritista (Fischer, 2004: 29), una corriente occidental encabezada por Boursnell, Mumler o Reimers. Este tipo de fotografías, más conocidas como escotografías, se tomaban en la oscuridad gracias a una nueva cámara, Kilian, destinada a capturar los seres del ultramundo. En la Francia de 1880 la fotografía ocultista fue objeto de muchos amateurs que experimentaban con el medio fotográfico (Chéroux, 2004: 52). La difusión de estas imágenes era amplia, hecho que conduce a pensar en el influjo que debieron de tener en fotógrafos como Vilatobà.

En relación a los retratos que hicieron estos pictorialistas catalanes, resultan de gran interés los que Vilatobà hizo de hombres de edad avanzada, como el que aparece en *¿En qué lugar del cielo te encontraré?*, que aportan una nota trágica a la imagen. Este tipo de retratos, al igual que los que realizó Josep Maria Casals Ariet [Fig. 7] representan el lado más dramático



[Fig. 7] Josep Maria Casals Ariet, *Hombre con barba*, hacia 1935. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

e introspectivo de los fotógrafos. ¿Qué quieren representar a través de estas figuras de miradas realzadas y gestos determinantes? ¿Acaso la soledad trágica? ¿La muerte cercana? Estas escenas auténticas parecen ser extraídas de algunos lienzos de Caravaggio, con sus contrastes lumínicos y luces sabiamente repartidas, que obligan al espectador a leer la imagen en una dirección concreta.

Además, en estos retratos de ancianidad se hace evidente el gusto por lo barroco a través de la gestualidad teatral y la expresión grotesca de los individuos, como ocurre en *Retrato de pareja* o en *Ahogando pesares* de Vilatobà. Estos personajes, tan típicos del arte modernista catalán, especialmente en Miquel Blay o Hermen Anglada-Camarasa, son el reflejo de la desesperación, de la muerte, del alcoholismo... Además, se aproximan vertiginosamente a la pintura velazqueña, especialmente en la obra *Sin título* de Vilatobà del Museu d'Art de Sabadell.

La reivindicación de la mujer española tuvo un gran interés para algunos pictorialistas catalanes¹⁹. Eso mismo sucedió en el caso de Josep Masana, que recibió una gran influencia de Velázquez, Marià Fortuny y sobretodo del andaluz Julio Romero de Torres. Entre sus últimas fotografías se encuentran majas y manolas españolas [Fig. 8] y algún que otro estudio realizado a partir del novedoso sistema *Flexichrome* de Kodak, aparecido en 1957²⁰. Su reivindicación de lo castizo, de lo andaluz, con sus majas coquetas, medio cubiertas con mantellinas negras, claveles en sus peinados, vestidos semitransparentes, pieles tostadas... configuran Masana, una vez más, como un fotógrafo con un amplio conocimiento del arte europeo de entre siglos²¹.



[Fig. 8] Josep Masana, *Sin título [Maja sentada con mantilla]*, entre 1920-1940. Gelatina de plata sobre papel baritado. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

El recurso alegórico

Hay en la fotografía pictorialista catalana un segundo tipo de imágenes perteneciente a una dimensión de naturaleza simbólica y en la que se acentúa una disposición puramente artificial. Nos referimos a las alegorías, que según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* son aquellas “ficciones en virtud de las cuales un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente” (Diccionario, 2017). El recurso alegórico en el arte empezó a utilizarse muy temprano, aunque en el siglo XIX fue un asunto iconográfico recurrente.

Especialmente en la pintura simbolista europea de la segunda mitad del siglo XIX, cuyo objetivo era la representación de símbolos en detrimento de la realidad, apareció una fascinación por la muerte y el mundo del inconsciente, aquello invisible e irracional, incontrolable y misterioso; aquello que presuntamente no se ve pero se percibe. El arte pues trató de ser un poco más sensorial e intuitivo, dando frutos a obras visionarias como las de William Blake o Odilon Redon. Y eso lo absorbió una parte importante del movimiento pictorialista.

En el pictorialismo catalán, quien profundizó más en los motivos alegóricos y simbólicos fue Joaquim Pla Janini. En su pictorialismo coexisten dos aspectos opuestos (Lemagny, 1995: 10)²²: des de un naturalismo sólido que aparece en fotografías como *El cazador*, con su técnica depurada²³, pasando por la nitidez de algunos paisajes boscosos o cementerios, hasta llegar a *La ninfa del fuego*, *Las parcas* o *La hora del fantasma*. Pla Janini regresó al clasicismo, en pleno contexto *noucentista* en la Cataluña de inicios del XX, cuando “los retratistas dotaron a las composiciones de esquemas helenísticos, y los fotógrafos artísticos crearon escenas alegóricas que recordaban a una Grecia idealizada” (Fontcuberta, 2008 b: 50).

Es en este último bloque fotográfico de Pla Janini donde el espectador termina más perturbado. Los personajes dantescos, ubicados en medio de una grandeza salvaje, marítima, en espacios inaccesibles y desolados, recrean una atmosfera de simbolismo lírico. En ese sentido destaca una serie que inició entorno a 1915, *Las parcas*. Igual que la pintura simbolista europea, en esta obra Pla Janini tomó un tema mitológico clásico: las Parcas, tres deidades hermanas y ancianas (Cloto, Láquesis y Átropos), encargadas de hilar, devanar y recortar el hilo de la vida del hombre. En el tríptico fotográfico de Pla Janini aparecen más de tres, pero la referencia mitológica es irrefutable, así como su carácter fantasmagórico y misterioso relacionado con el mundo de la muerte.

Para la realización del tríptico, Pla Janini vistió y convirtió a sus amistades más próximas en figuras alegóricas de la muerte, para después fotografiarlas en calitas desiertas de la Costa Brava. Se trata de imágenes que contienen una atmosfera densa, que recrean ambientes de ultratumba, con un secretismo y misticismo propios del simbolismo europeo, que propugnaba el conocimiento del mundo interior, el recogimiento silencioso y la meditación, así como el éxtasis dionisiaco en su lado más opuesto (Formiguera, 1995: 21). En palabras de M^a. Teresa Blanch, esas parcas son “una fantasmagoría horripilante y al mismo tiempo poética de la muerte” (cit. en Fontcuberta, 2008 a: 53).

En la primera imagen del conjunto, aparecen tres figuras cubiertas con sábanas blancas, ocultando su rostro; a los pies de la parca central, en primer término, yace el cuerpo de un ser



[Fig. 9] Joaquim Pla Janini, *La hora del fantasma*, sin fecha. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

desnudo, presumiblemente un hombre, que parece inerte. En la segunda imagen, destaca una figura blanca de pie, triunfante, encima de las rocas, mientras más abajo se ven los cuerpos de tres seres masculinos y femeninos, también muertos, tirados encima de las rocas más próximas al agua. Finalmente, en la última fotografía, aparecen cinco figuras espectrales, iguales que las otras, acomodadas en su isla de los muertos; en el horizonte, entre roca y roca, emerge una silueta de una parca que es iluminada por el resplandor del atardecer, como símbolo de la llegada de la muerte.

El carácter misterioso de estas obras de gusto romántico, mayoritariamente conseguido gracias al excelente uso del bromóleo, hace considerar a Pla Janini un fotógrafo esencialmente pictorialista. Hay una cercanía importante entre estas fotografías con algunas pinturas de Arnold Böcklin, especialmente su serie *La isla de los muertos*. Las múltiples versiones del suizo representan una diminuta barca distante conducida por un remero blanco, quizás Caronte, que cruza una amplia extensión de agua hacia una isla rocosa. Acompañando las figuras, hay un objeto, quizás un ataúd. La conexión entre ambos continúa especialmente en *La hora del fantasma* [Fig. 9], donde una figura fantasmagórica erguida navega con su barca en medio del mar.

Más allá de sus analogías con la pintura simbolista nórdica, hay en estas imágenes espectrales de Pla Janini otras similitudes con las pinturas simbolistas modernistas de algunos artistas catalanes, como los miembros del Cercle de Sant Lluc, como Joan Brull, Adrià Gual, Josep Maria Tamburini o Alexandre de Riquer (Formiguera, 1995: 21). En lo que refiere al terreno de

la fotografía, hay una estrecha relación entre estas obras de Pla Janini con algunas del norteamericano Arthur F. Kales, fotógrafo publicista que, sin embargo, fundó por su cuenta la Camera Pictorialists en Los Angeles. Su obra *The 39 steps* recoge sin duda el simbolismo misterioso de la iconografía de la pintura simbolista europea.



[Fig. 10] Joaquim Pla Janini, *Mariposas de la caridad*, sin fecha. Bromóleo transportado sobre papel con retoques de acuarela y lápiz de color. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Pla Janini fue también autor de otras fotografías de trasfondo simbólico, aunque en este caso aparece una vinculación estrecha con el cristianismo. Así lo ejemplifican obras como *Misericordia*, *Señor*, *La última oración*, *Obra de misericordia*, *Visita al señor obispo* o *Barrio Gótico*. También *Mariposas de la caridad* [Fig. 10], donde se enfatiza la ligereza de las figuras, no solamente a partir del título, sino también por el tratamiento etéreo y volátil en unas mujeres caritativas que se asemejan a mariposas por su cualidad de huidizas²⁴. Esta imagen tiene un trasfondo religioso evidente, que asimila esas figuras a almas o ángeles que cuidan de la población. Un rol social que, asimismo, estaba inevitablemente asociado a la mujer.

Paisajes de luces y sombras

Uno de los géneros preferidos del movimiento pictorialista internacional fue el paisaje, natural y urbano, casi siempre envuelto en un halo de neblina. En “las fotografías de escenas silvestres [...] la luz caída sobre el follaje de los árboles confería a la fotografía una atmosfera pictórica” (Tausk, 1978: 17). Gracias a los efectos atmosféricos, pues, se acentuaba en la fotografía de paisajes cualquier elemento que pudiera aportar un toque romantizante al asunto, que se hizo visible en el pictorialismo en Cataluña.

Representante tardío del pictorialismo catalán, Josep Maria Casals Ariet hizo del paisaje y del mundo rural catalán los ejes centrales de su trabajo, acercándose a la concepción bucólica de los paisajistas de la Escuela de Olot, y en especial al pintor Joaquim Vayreda. Sus paisajes se caracterizan por un detallismo y un clasicismo depurados, cuyas atmósferas románticas son inseparables de toda tradición: “*les constants poètiques i espirituals de totes i cada una de les obres de Casals són un magnífic exemple d'aquest esperit de recerca romàntica del Paradís perdut tan propi del pictorialisme fotogràfic*” (Formiguera, 1994: 9).

Con esa concepción estética, su vocación fotográfica empezó temprano. De adolescente se dedicó a la captura de bonitas instantáneas de su Osona natal, así como del Pirineo, de la comarca de la Garrocha o del Ampurdán [Fig. 11]. Casals Ariet estaba enamorado de estos paisajes, de modo que en esas imágenes primerizas late esa relación intrínseca entre el autor



[Fig. 11 y 12] Josep Maria Casals Ariet, *Paisaje*, sin fecha. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Joaquim Pla Janini, *Escucharon a Chopin*, 1961. Bromóleo transportado sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



[Fig. 13 y 14] Joaquim Pla Janini, *Cementerio de Lloret*, sin fecha. Bromóleo sobre papel. MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Santiago Rusiñol, *Entrada al cementerio de Sóller en la noche*, 1896. Óleo sobre tela. 75,5 x 91,5 cm. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.278. Fons d'Art Diputació de Girona (Fot. Rafel Bosch)

y la naturaleza. El bromóleo matiza y nubla ligeramente sus paisajes, ofreciendo ese toque nostálgico y bucólico tanpreciado entre los pictorialistas. En ese sentido, se palpa la concepción bíblica inherente a esos paisajes, de tristeza después de la actitud pecadora de la humanidad (en ese caso entendida como mujer) tras haber dejado escapar el paraíso terrenal²⁵. En su madurez, ya con su estudio barcelonés, se asoció a la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, fundada por Pla Janini, entre otros. Seguramente a raíz de eso surgió la amistad entre ambos fotógrafos. Eso se refleja en sus imágenes, que manifiestan ciertas analogías. Pla Janini destacó en gran parte por sus fotografías de paisajes (Zelich, 1998: 22), en cuyos se vislumbra un aire romántico, un lirismo que persiste entre 1930 y 1940. Maestro del bromóleo, su larga serie de paisajes, de una sensibilidad exquisita, evocan la tranquilidad y el silencio. En una entrevista, dijo que “la naturaleza no habla, pero tiene luz, color y formas. Lo más difícil es darse cuenta de esto y ser capaz de transferirlo al papel” (cit. en Fontcuberta, 2008 a: 52).

En los paisajes rurales de Pla Janini el eco simbolista resuena intenso. Tal es el caso de *Escucharon a Chopin* [Fig. 12], donde el fotógrafo juega con una sinestesia entre música y fotografía, interpretando visualmente aquellas impresiones que le causaron las melodías de Frédéric Chopin. Los árboles, retorcidos, cobran vida y se tiñen de cierta tristeza, como si las composiciones sonoras del maestro les hubieran dejado una profunda huella de tragedia. En primer término, a la derecha, un árbol de cuyo tronco parece emerger un rostro de perfil, con su ojo medio abierto, su nariz puntiaguda y su boca serena. Su expresión parece de una introspección total. A su alrededor, los otros troncos parecen moverse retorcidos al ritmo de las melodías que hasta poco sonaron.

En cambio, cuando la arquitectura se asoma en los paisajes de Pla Janini, como en algunas escenas urbanas, calles de pueblo desiertas o cementerios aislados, las imágenes pierden en imaginación lo que ganan en soledad, misterio y melancolía. Eso mismo ocurre en *Calle blanca*, *El porche*, pero sobretudo en *Ruinas históricas* o *Cementerio de Lloret* [Fig. 13]. Si bien en *Ruinas históricas* acudimos a una especie de fantasmagoría, con sus piedras inmemoriales, sus árboles balanceándose y sus nubes hechiceras, en el otro se respira cierta

tranquilidad con un cementerio amurallado y coronado por cipreses. Una vez más surge el gusto por lo decadente simbolista, aproximándose a la pintura de matices románticos de Urgell y Rusiñol [Fig. 14].

Hubo también entre los paisajes urbanos pictorialistas

un número sorprendentemente elevado de fotografías de veleros, de temas portuarios y de otros motivos en los que sobre una superficie acuática flota en el aire como un halo de neblina, el cual cumplía la función de dispersar la luz en el sentido de la fotografía artística impresionista. (Tausk, 1978: 17)

Joaquim Pla Janini, además de producir una importante serie fotográfica de paisajes naturales y urbanos, tomó varias escenas de entornos portuarios a mediados de su carrera. Entre 1935 y 1936 viajó dos veces a la isla de Ibiza. Sus estancias dieron lugar a una serie fotográfica de paisajes marineros, creando una poética pura de la imagen, sin caer en un mero anecdotismo (Formiguera, 1995: 21). Estas imágenes, junto a las del puerto de Barcelona, conforman sus fotografías más documentales, aunque en realidad no fuera la voluntad del autor.

Por otro lado, estas fotografías portuarias reflejan ya no tanto una interrelación tardía con el romanticismo, sino más bien con la estética impresionista, ya sea por su temática así como por su luminosidad rebotante. Sus *Velas al sol* [Fig. 15] ya nada tienen que ver con las espectrales parcas de la década de 1910; ahora son astilleros, puertos, o grupos de marineros arreglando sus barcos o discutiendo en la playa. Ciertamente es que cuando penetra esa nueva estética más documental y menos romántica y subjetiva, llega la hora de despedir el pictorialismo.



[Fig. 15] Joaquim Pla Janini, *Velas al sol*, 1948. Bromóleo transportado. MMB, Museu Marítim de Barcelona

4. DISCUSIÓN

En el inicio del artículo se explicaba el propósito de adentrarse en el pictorialismo en Cataluña a partir de los fotógrafos Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana y Josep Maria Casals Ariet. A lo largo de la investigación, se han podido comprobar las influencias directas del romanticismo, simbolismo, academicismo, clasicismo e impresionismo en la producción fotográfica de estos cuatro autores. Además, se ha realizado un análisis con una mirada de género, especialmente en el subapartado “El cuerpo y la mirada”. En lo que refiere al resto de motivos iconográficos, como la alegoría y el paisaje, se han podido establecer conexiones estrechas entre las obras de estos autores y las de otros artistas y fotógrafos predecesores o del momento.

La autenticidad de los resultados expuestos es fiable, dadas las consultas bibliográficas y documentales que se han realizado para el estudio y que figuran en el apartado de “Referencias bibliográficas”. La interpretación de las fotografías analizadas se ha movido dentro de un marco bien definido, ya que las concepciones estéticas del pictorialismo están bien establecidas y son las mismas que en los casos europeo y norteamericano. El artículo, pues, aporta una nueva mirada en el campo de la fotografía pictorialista en Cataluña, aunque, por cuestiones de extensión, no se ha podido analizar con su debida profundidad.

5. CONCLUSIONES

El pictorialismo en Cataluña fue más importante de lo que la historiografía ha considerado hasta día de hoy. El movimiento arraigó durante mucho tiempo en la zona, concretamente entre los años 1890 y 1960, y cuatro de sus principales representantes fueron Joan Vilatobà, Joaquim Pla Janini, Josep Masana y Josep Maria Casals Ariet. Sus producciones fotográficas se encuentran en la línea iconográfica de la pintura simbolista europea, pero también absorben algunas temáticas y recursos del romanticismo, academicismo, clasicismo y impresionismo artísticos.

Sus elementos iconográficos se resumen principalmente en tres motivos: cuerpos humanos, alegorías y paisajes. Si bien mientras en “El cuerpo y la mirada” se realiza una aproximación feminista, en “El recurso alegórico” y “Paisajes de luces y sombras” el foco se ha puesto más bien en las analogías visuales de las fotografías así como la descodificación de las distintas simbologías construidas.

Quizás la escasa historiografía sobre el tema haya convertido la fotografía pictorialista en un asunto anecdótico y merecedor de una pobre atención, además de ser considerado un movimiento demasiado ambicioso por querer asemejarse a la pintura. No obstante, el pictorialismo en Cataluña tuvo creadores de mérito, que dieron lugar a fotografías de calidad y que, antes que imitar a la pintura, nacieron con el objetivo de ser verdaderas obras de arte. Las distintas publicaciones que a lo largo del decenio de 1990 surgieron entorno al pictorialismo catalán y algunos de sus miembros, carecen de un análisis profundo y de una perspectiva moderna y actual. Es por este motivo que se precisaría de una actualización del análisis y la valoración histórica de sus obras, además de la localización y la realización de

catálogos razonados de estos fotógrafos con el fin de conocer y divulgar las obras de estos representantes capitales de la fotografía catalana de la primera mitad del siglo xx.

6. NOTAS

1. En realidad se menciona por primera vez “fotografía pictorial” en un texto de 1926 de Rafael Areñas, donde diferencia la fotografía clásica de la pictorial o artística (Zelich, 1998: 13-14). No fue, sin embargo, hasta los años setenta cuando esta terminología empezó a emplearse a partir de historiadores extranjeros como Newhall o Gernsheim.
2. “Pictorialismo” deriva del término “*picture*”, es decir, “imagen”, “cuadro”, “fotografía”, y no de “*paint*” o “pintura”. La expresión “*pictorial photography*” vendría a ser lo que hoy consideramos como “fotografía artística”, en oposición a los otros usos de la fotografía, ya sea documental, fotoperiodismo, publicidad, etc. (Fontcuberta, 1990).
3. En Europa fueron los clubes y agrupaciones fotográficos Camera Club de Viena, Photo Club de París, The Linked Ring en Londres, Association Belge de Photographie y Gesellschaft zur Forderung der Amateur Photographie en Alemania. En Norteamérica lo fue el Camera Club de Nueva York. Estos grupos organizaban exposiciones y salones fotográficos y reunían fotografías seleccionadas entre la producción internacional (Formiguera, 1996: 12).
4. En 1896 aparecieron en Estados Unidos los primeros museos dedicados a la fotografía. En 1905, la madurez del pictorialismo llegó con la apertura de la galería 291 en Nueva York, gestionada por los miembros de la Photo Secession y entre quienes se encontraban Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Gertrude Käsebier o Clarence White (Formiguera, 1996: 12).
5. Según Petr Tausk, el pictorialismo europeo empezó en 1890 y perduró hasta la década de 1930, aunque su apogeo tuvo lugar en los años 1910 (Tausk, 1978: 24).
6. El filósofo Walter Benjamin decía que una característica de la pintura era que no estaba en condiciones de tener distintos sujetos receptores a la vez (Benjamin, 1983: 59). Eso explicaría la voluntad del pictorialismo de mantener la unicidad y singularidad de cada fotografía como una obra de arte.
7. El término “pictorialismo” se ha confundido frecuentemente con “pictoricismo” o “imitación de la pintura”, consideración dada gracias a algunos fotógrafos aparentemente pictorialistas que tomaron como modelo diferentes pautas de la pintura más académica (Fontcuberta, 1990). Aunque aparentemente fuera un instrumento teórico de renovación, el movimiento desembocó a menudo en un academicismo camuflado inspirado en la pintura prerrafaelista, simbolista o romántica (Fontcuberta, 2008 b: 158). Ante todo, los referentes de la época eran exclusivamente pictóricos y, por lo tanto, el proceso de imitación de la pintura en la fotografía era inevitable (Formiguera, 1995: 15).
8. El bromóleo era un antiguo procedimiento fotográfico considerado como impresión noble para los pictorialistas, muy utilizado durante la primera mitad del siglo xx. Consistía en el blanqueamiento de una copia fotográfica de bromuro de plata para después ser impregnada con pigmentos al óleo.
9. Algunos especialistas consideran que el pictorialismo tardano ha sido víctima de un desprestigio que en numerosas ocasiones se ha convertido en una burla despiadada

- (Formiguera, 1995: 19). El origen burgués de sus componentes, la opción para formas más académicas y su voluntad artística, fueron los principales motivos que llevaron a ridiculizarlo. No obstante, en la década de 1990 se empezó a reconsiderar.
10. En 1915 en Barcelona apareció la revista *Lux*, la primera en el ámbito catalán que defendía la fotografía como arte. Se publicó hasta 1922 (Zelich, 1998: 17).
 11. El gusto por el cine en los fotógrafos del momento no era extraño: la primera proyección realizada en Barcelona, en diciembre de 1896 por los hermanos Lumière en el estudio Napoleón, suscitó el interés e interrelación de ambas disciplinas artísticas (Zelich, 1994).
 12. La obra literaria *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire predicaba la necesidad de pasear y agudizar la mirada en la vida moderna y urbana, y tuvo una influencia capital en muchos pintores del momento. Baudelaire se constituyó como ejemplo paradigmático de *flâneur*, aquel paseante que devoraba visualmente los signos de la ciudad, los aparadores de los comercios y las mujeres de las calles (Baudelaire, 1995). Fue seguido por pintores impresionistas que paseaban, buscaban con la mirada y representaban después en sus lienzos el objeto de deseo (Clark, 1999: 21).
 13. En los desnudos pictorialistas fue muy común la interpretación romántica: “Con el fin de eliminar toda apariencia de un efecto naturalista del cuerpo desnudo, se inventaron unas poses artificiales, de impresión decorativa, cuyo efecto todavía se acrecentaba más adornando a los modelos con tejidos” (Tausk, 1978: 19 y 21).
 14. No obstante, y según Fontcuberta, Vilatobà es un pictorialista de primera hornada, mientras que Masana lo es de segunda (Fontcuberta, 2008 b: 159).
 15. De hecho en el pictorialismo europeo y hasta la Primera Guerra Mundial, hubo un evidente retorno al clasicismo y un gusto por la Antigüedad (Fontcuberta, 2008 a: 50).
 16. Según Fontcuberta, Josep Masana refleja en sus desnudos un gusto por la corporeidad, retratando “seres humanos escultorizados, convertidos en bronce densos y bruñidos” (Fontcuberta, 2008 b: 158).
 17. Vilatobà restituye en sus imágenes ideas a partir de objetos o personas de carne y hueso (Sala-Sanahuja, 1996: 22). Por eso utiliza el recurso alegórico; emplea una realidad artificial donde se encuentran columnas, cortinajes, pedestales, mesas ovales, balaustradas, jarras, bancos, flores y, en resumen, todo el mobiliario de una escenografía del todo ideal.
 18. En la literatura simbolista decadentista, las comparaciones de las partes del cuerpo femenino con el alabastro, la nieve, las piedras preciosas y otros motivos mayoritariamente inorgánicos, contribuyeron a la consolidación del prototipo de mujer de belleza mortífera (Benjamin, 2009: 107).
 19. Una parte del pictorialismo español absorbió el ideario de la Generación del 98, apostando por un regeneracionismo, un interés etnográfico y antropológico, una búsqueda de la esencia de España a través de sus tipos humanos, tradiciones y paisajes. Hubo un gusto por lo regional español, encabezado por los fotógrafos García de la Puente, Ortiz Echagüe o el Conde de la Ventosa (Zelich, 1998: 19). En el caso catalán, además de Masana, Pla Janini se centró en tipos humanos muy en boga en el arte del siglo XIX y principios del XX, como los gitanos o los religiosos.
 20. El Flexichrome es un sistema de obtención de imágenes positivas, precursor del Dye-transfer, a partir del cual una imagen en blanco y negro se blanquea y se colorea manualmente utilizando tintes químicos que dan unas gradaciones de color según la gama de grises del original.

21. Hubo desde la era romántica una recreación del mito de una Andalucía oriental donde supuestamente habitaban toreros, ladrones, gitanos y mujeres castizas, majas coquetas, pícaras y alegres. Fueron muchos los artistas que plasmaron en el arte del siglo XIX y principios del XX el tópico de la mujer española, andaluza, castiza y seductora.
22. Según Lemigny y Perego, “*el desig d’experimentació incessant el porta a poc a poc cap al camí de la imitació: del naturalisme a l’impressionisme, del lirisme romàntic al simbolisme; en resum, del secessionisme al cubisme*” (Lemagny, 1995: 10). Su obra, pues, se debate entre la tradición y la modernidad, motivo por el cual no es coherente considerar a Pla Janini exclusivamente un pictorialista.
23. En las primeras fotografías de Pla Janini se hace evidente su firme voluntad artística: escenas de género, temas rurales idealizados y naturalezas primitivas (Formiguera, 1995: 20). Emplea títulos, algunos irónicos, que parecen extraídos de obras de algunos artistas catalanes del momento, como Josep Llimona, Joaquim Renart, Miquel Blay, Enric Clarasó o Dionís Baixeras. A modo de ejemplo: *El último momento, Tarde dorada, Pastor de antaño*, etc.
24. En el arte simbolista decadentista, la alusión de la mujer animal fue frecuente. Tanto en el arte como en la literatura, a finales del XIX las asociaciones entre mujeres y animales aumentaron considerablemente, dando lugar a complejas caracterizaciones psicológicas elaboradas dentro de una estructura profundamente patriarcal (Dijkstra, 1986: 288). El tópico de la mujer mariposa arraigó en el consciente colectivo.
25. Las imágenes de la tradición literaria y pictórica de la pastoral, remiten a un sentimiento de melancolía, ya que reflejan la pérdida de la armonía primigenia del hombre en la naturaleza (Jiménez-Blanco, 2007: 371).

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Baudelaire, C. (1949). *Journaux intimes. Fusées, mon coeur mis à nu*. París: J. Corti.
- [2] Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba: CajaMurcia.
- [3] Benjamin, W. (1983). *L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62.
- [4] Benjamin, W. (2009). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- [5] Bornay, E. (2010). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- [6] Caparrós, L. (1999). *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada.
- [7] Chéroux, C. (2004). La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction. En *Le troisième oeil. La photographie et l’occulte* (pp. 45-71). París: Gallimard.
- [8] Clark, T. J. (1999). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton: Princeton University Press.
- [9] Alegoría. (2017). En *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española. Accesible en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.
- [10] Dijkstra, B. (1986). *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Nueva York: Oxford: Oxford University Press.
- [11] Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.

- [12] Fischer, A. (2004). 'Photographies du merveilleux'. Frederik Hudson et les débuts de la photographie spiritiste en Europe. En *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte* (pp. 29-44). París: Gallimard.
- [13] Fontcuberta, J. (1990). Fotografia i Modernisme. En *El Modernisme*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- [14] Fontcuberta, J. (2008 a). Pla Janini: eje de la fotografía catalana (1906-1936). En *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* (pp. 49-61). Barcelona: Gustavo Gili.
- [15] Fontcuberta, J. (2008 b). Masana, fotógrafo. En *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* (pp. 157-162). Barcelona: Gustavo Gili.
- [16] Formiguera, P. (1994). Josep Maria Casals i Ariet. El darrer clàssic. En *Casals i Ariet, el darrer clàssic* (pp. 7-9). Vic: Fundació "la Caixa".
- [17] Formiguera, P. (1995). Joaquim Pla Janini: La fotografia apassionada. En *Joaquim Pla Janini* (pp. 13-23). Barcelona: Fundació La Caixa: Lunwerg Editores S.A.
- [18] Formiguera, P. (1996). Joan Vilatobà. Mestre pictorialista. En *Joan Vilatobà, 1878-1954* (pp. 8-17). Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.
- [19] Jiménez-Blanco, M. D. (2007). El noucentisme. Palpitaciones del tiempo. En *Estudios de Historia del Arte en honor de Tomàs Llorens* (pp. 367-386). Madrid: Antonio Machado Libros.
- [20] Lemagny, J.-C., y Perego, E. (1995). Una figura de la fotografía europea: el català Pla Janini. En *Joaquim Pla Janini* (pp. 9-11). Barcelona: Lunwerg Editores: Fundació "la Caixa".
- [21] Pollock, G. (1992 a). Degas/Images/Women; Women/Degas/Images: What Difference Does Feminism Make to Art History?. En Kendall, R., y Pollock, G. (eds.), *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision* (pp. 22-39). Londres: Pandora.
- [22] Pollock, G. (1992 b). The Gaze and the Look: Women with Binoculars – A Question of Difference. En Kendall, R., y Pollock, G. (eds.), *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision* (pp. 106-130). Londres: Pandora.
- [23] Pollock, G. (2009). Visió, veu i poder: històries de l'art feministes i marxisme. En Faxendas, L. (comp.), *Feminisme i història de l'art* (pp. 103-134). Girona: Documenta Universitaria: Universitat de Girona.
- [24] Sala-Sanahuja, J. (1996). Una filla de gegants. Nota sobre la fotografia de Joan Vilatobà. En *Joan Vilatobà, 1878-1954* (pp. 18-27). Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.
- [25] Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela.
- [26] Tausk, P. (1978). *Historia de la Fotografía en el siglo xx. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [27] Zelich, C. (1994). Josep Masana. Del classicisme a l'avantguarda. En *Jospe Masana 1892-1979*. Barcelona: París: Centre d'Arts Santa Mònica: Centre d'Études Catalanes.
- [28] Zelich, C. (1998). La fotografia pictorialista a Espanya, 1900-1936. En *La fotografia pictorialista a Espanya, 1900-1936* (pp. 13-25). Barcelona: Girona: Fundació "la Caixa".

CURRICULUM VITAE. CRISTINA RIBOT BAYÉ

CRISTINA RIBOT BAYÉ. Doctora en Historia del Arte y Máster en Iniciación a la Investigación en Humanidades por la Universitat de Girona. Beca 8 de marzo con el proyecto “Viatgeres a la Girona dels segles XIX i XX”. Miembro del proyecto de investigación “Imágenes y contraimágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas”, dirigido por Xavier Antich. Documentalista de la exposición “Prudenci Bertrana, pintor” (Md’A, 2017), y comisaria de “Girona als ulls de les viatgeres (s. XIX i XX)” (MHG, 2015) y “Identitat augmentada” (Md’A, 2014). Ha trabajado en la gestión de archivos fotográficos de diversos fondos municipales.

Los dispositivos de la modernidad como problema. *A Negra* de Tarsila do Amaral y la fotografía del siglo XIX

The visual devices of modernity as a problem. *A Negra* of Tarsila do Amaral and the photography of the nineteenth century

AUTOR:

PAULO H. DUARTE-FEITOZA

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0003-3357-5620

RESUMEN

Las maquinarias de la visualidad, como la fotografía o la pintura, establecieron complejas relaciones de poder entre los sujetos colonizadores y colonizados. Como demostró Edward Said en *Orientalismo* la cultura fue una valiosa aliada, si no la que más, en este complejo sistema imperial de dominación colonial. El presente texto trata de establecer conexiones entre la fotografía brasileña y la genealogía de *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral. A partir del convencimiento de que las imágenes son constructoras de realidades, pretendemos apuntar algunas relaciones y problemas que enlazan la fotografía de finales del siglo XIX y la pintura modernista de principios del siglo XX.

ABSTRACT

Visual devices, such as photography or painting, established complex relations of power between colonizing and colonized subjects. As Edward Said demonstrated in *Orientalism*, culture was a valuable ally in this complex imperial system of colonial domination. The present text aims to establish connections between Brazilian photography and the genealogy of *A Negra* (1923) by Tarsila do Amaral. Starting from the conviction that images are constructors of realities, we aim to highlight some relationships and problems that link the photography of the late nineteenth century and the modernist painting of the early twentieth.

Palabras clave: Brasil; modernismo; fotografía; pintura; colonialismo; modernidad; colonialidad

Keywords: Brazil; modernism; photography; painting; colonialism; modernity; coloniality

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los grandes desafíos de la modernidad latinoamericana está en establecer un diálogo sincero en el que hacer emerger problemáticas propias de sus saberes. En las últimas décadas, los estudios poscoloniales latinoamericanos y anglosajones nos dotaron de diversos métodos para problematizar nuestros propios conceptos, así como también presentar nuevas narrativas que problematicen el relato canónico europeo de la modernidad. En las últimas décadas, los estudios culturales en América Latina direccionaron sus reflexiones, tanto teóricas como metodológicas, hacia una perspectiva nueva de la modernidad, la colonialidad. La premisa de partida de los estudios poscoloniales latinoamericanos es simple: la colonialidad es parte constitutiva de la modernidad.

Recientemente la crítica cultural ha vuelto su mirada al arte producido en América Latina y ha puesto en discusión la importancia en considerar sus imágenes en un campo muy amplio de las relaciones geopolíticas internacionales. Estos esfuerzos son importantes teniendo en cuenta la “frontera” en la cual se sitúa no sólo las propias imágenes sino el intelectual latinoamericano (Santiago, 2000).

El presente texto tiene la voluntad de establecer conexiones entre la imagen fotográfica de finales del siglo XIX y la genealogía de la pintura *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral (1886-1973) problematizando la visualidad establecida por la artista brasileña en el marco de las agendas feminista y poscolonial.

2. EL PROYECTO UTÓPICO MODERNISTA BRASILEÑO

La irrupción del modernismo¹ brasileño durante los años 1920 sigue siendo hoy día uno de los acontecimientos socioculturales más importantes de la primera mitad del siglo XX latinoamericano. En sintonía con los movimientos de vanguardia en América Latina, la mayoría de los intelectuales que formarían la nueva *intelligentsia* brasileña durante los primeros años del siglo XX habían nacido a finales del siglo anterior. La preocupación de estos intelectuales era la construcción de la nación mediante la cultura, fuera esta la música, la literatura o la pintura. La “construcción de la nación” será una de las grandes cuestiones que preocupará a esta *intelligentsia*. Lo que preocupa a los jóvenes de los años veinte es la búsqueda de la identidad, al mismo tiempo cultural y social. Si por un lado aspiran a la actualización del lenguaje plástico y estético, propiamente modernos, por el otro, buscan la inspiración y los temas a ser (re)presentados en la tradición, en el pasado brasileño, que será sumamente importante para el proyecto modernista.

Una de las características principales del proyecto modernista brasileño fue el diálogo entre lo nacional y lo internacional junto a la voluntad de proclamar la “libertad de la investigación estética” (Andrade, M., 1974). No obstante, una de las características más importantes a nuestro juicio, si no la fundamental, fue el trascendental ardor con que los intelectuales modernistas quisieron introducir a las culturas “otras”, hasta entonces marginalizadas, en la creación de una nueva identidad nacional. Esta es, en nuestra opinión, la más importante característica del modernismo brasileño; introducir y dar visibilidad a los sujetos tradicionalmente subalternos de la cultura brasileña para idear, formar y crear

una “identidad nacional” propia. Y todo eso se da un siglo después de la independencia política de Brasil.

Es cierto que el negro y el indígena, los dos grupos importantes que representan la otredad brasileña, estuvieron presentes en las creaciones artísticas tanto literarias como plásticas durante el siglo XVIII y XIX, pero es durante el modernismo que estos adquieren un carácter particular de protagonismo insólito jamás visto antes. No se trataba sólo de presentarlos sino sobre todo de integrar aquellos valores sociales hasta entonces excluidos por la cultura dominante, es decir, occidental, blanca, judaico-cristiana y hetero-normativa. Y aunque fue audaz, por parte de estos intelectuales, la idea de dar protagonismo a las culturas “otras” junto a una renovación formal y plástica de los lenguajes escultóricos, literarios y plásticos, esta idea no está exenta de problemas epistemológicos e ideológicos, que es lo que queremos problematizar en este texto.

La exclusión social y cultural del país, de razones histórico-culturales muy profundas, preocupaba a escritores, artistas e intelectuales desde el siglo XIX. Si bien es cierto que desde la proclamación de la República muchos avances tecnológicos se habían llevado a cabo en el país, la economía, en su esencia agraria, se había industrializado rápidamente, sobre todo en la ciudad de São Paulo. En las grandes capitales se veían automóviles, tranvías, la tecnología se hacía presente en la vida de los ciudadanos mediante la radio, el teléfono, el cine, etc. Sin embargo, colectivos de negros, indígenas y la recién llegada inmigración europea no encontraron en esa modernidad ningún beneficio estando relegados a las periferias de los núcleos urbanizados y europeizados. Según Maria Alice Milliet:

[...] a provocação lançada pela Semana de 22 funcionou como previsto no estopim de um movimento de renovação artística. Destruidor num primeiro momento, inovador a seguir. Simultaneamente cosmopolita e nacional, o Modernismo visava à atualização do pensamento estético brasileiro. Queria superar o atraso frente o experimentalismo da arte europeia, ousar formas novas em sintonia com a vanguarda internacional, mas com caráter próprio. Esse partido pressupunha que o moderno se realizaria quando a arte se abrisse para expressões alheias aos códigos dominantes. O nacional chegaria pela incorporação das culturas marginalizadas: indígena, caipira, negra, suburbana, operaria, culturas nascidas no fundo da mata, no sertão, na roça, nas favelas, à beira-mar, nas fábricas, nos botequins, nas ruas da cidade. Desse contágio viria a subversão das convenções e o surgimento de uma linguagem nova de alto potencial inclusivo. (Milliet, 2002: 11)

La narrativa modernista, que buscaba ser nacional, se constituyó, pues, a partir de la integración de buena parte de estas culturas populares en las producciones culturales y artísticas nacionales que son, en última instancia, plurales. Existe un traslado simbólico y cultural de unas realidades que hasta entonces se encontraban en los márgenes a posicionarlas y positivarlas en las producciones culturales. Se aspira a integrar, siempre que sea posible, todas estas realidades particulares en una realidad simbólica más amplia, que aspira a ser totalizante, y que podríamos llamar “realidad nacional”. Nos encontramos ante una relación “política” e “ideológica” en la que opera una intrínseca correlación de fuerzas, un juego no siempre recíproco entre los mundos simbólicos de lo popular y lo nacional que, en última instancia, se retroalimentan, se constituyen y se conforman.

Este juego y correlación de fuerzas exige un promotor que esté dispuesto a articularlas. La idea misma de construir una narrativa nacional sugiere otra idea sumamente importante, la de mediación. Así pues, el intelectual modernista se convierte en un “mediador simbólico” entre lo popular y lo nacional. La cultura popular, heterogénea y plural, es interpretada por un intelectual, mediador, hasta incluirla, de alguna manera, en una posible interpretación narrativa de aspiración nacional. Como nos dice el antropólogo Renato Ortiz, “o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação” (2010: 139).

Es por esto que los intelectuales del modernismo brasileño juegan un papel fundamental en tanto que mediadores simbólicos de la cultura propiamente popular con tal de interpretarla, descifrarla y codificarla para darle el estatus de cultura nacional. Los pintores, poetas y escritores del modernismo, cada uno a su manera, desde sus subjetividades, interpretan la memoria popular colectiva con el objetivo de establecer un diálogo entre lo particular y lo universal. Podríamos decir que, de alguna manera, estos artistas hacen una (re)interpretación del pasado y lo (re)orientan hacia un sentido nacional presente y futuro. Los modernistas, en tanto que mediadores simbólicos, juegan un papel sumamente relevante puesto que son ellos los que interpretan la (heterogénea) cultura popular, con tal de construir una nueva narrativa simbólica que optará por constituirse como “nacional”.

Llegados a este punto, es imprescindible notar que, si son los pintores, poetas y escritores los que se encargan de establecer estas relaciones e interpretaciones como mediadores simbólicos, resulta necesario pensar a qué grupos sociales pertenecen puesto que sus intereses particulares y generales, como individuo o grupo, pueden condicionar la lectura que hacen de lo popular. Dicho de otra manera, son los intelectuales los que eligen y deciden sobre la construcción de esta nueva narrativa nacional y sobre los elementos a ser introducidos y/o descartados de tal narrativa. He aquí, quizás, una de las mayores complejidades que aparecen cuando son observadas y analizadas.

En general, la mayoría de los artistas brasileños de esta generación abdicaron de la plástica pura concernida a las relaciones internas de la pintura a favor de nuevas poéticas figurativas que fuesen capaces de traducir el Brasil, es decir, capaces de “traducir” el Brasil, su diversidad étnica, en clave moderna. La historiografía tradicional suele calificar la primera fase del modernismo, 1917-1930, de heroica. Lo fue en tanto que dos líneas conformaban la utopía de estos intelectuales; por un lado, la libertad estética que permitiera, aunque no demasiado audaces, nuevos experimentalismos, y, por otro, la inclusión de las culturas tradicionalmente subalternas de Brasil. En eso consistía la heroica utopía modernista.

El proyecto modernista tuvo dos momentos significativos durante la década de los años veinte vinculados a la publicación de los dos más importantes manifiestos: el “Manifiesto de la poesía Pau-Brasil” (1924) y el “Manifiesto Antropófago” (1928), ambos escritos por Oswald de Andrade. El primero, que definía los caminos y principios de la nueva poesía brasileña ponía en valor lo primitivo intentando resolver el eterno problema de dependencia cultural que el país padecía desde el proceso colonizador: “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola” (Andrade, O., 2011: 65). Encontramos en el “Manifiesto Pau-Brasil” el primer intento sistemático de reincorporar las memorias culturales “otras” de Brasil, apostando por una identidad nacional inclusiva.

El segundo manifiesto, el Antropófago, fue el gran paso decisivo del modernismo. La antropofagia es, probablemente, el legado más importante de la modernidad brasileña y supone una síntesis de las ideas maduras a lo largo de la década de los años veinte. Si en el “Manifiesto Pau-Brasil” Oswald se preocupa por los problemas estéticos, en el Antropófago aparece una dimensión más revolucionaria, política y utópica: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente” (Andrade, O., 2011: 67). La estética deja paso a un predominio del sujeto social, del hombre colectivo; nos encontramos ante un acto de consciencia. En la antropofagia oswaldiana encontramos el ápice del dilema nacional/cosmopolita, de esta afirmación propia que se convierte, seguramente, en la solución de los modernistas para intentar superar la eterna cuestión de la dependencia cultural de Europa.

En resumen, esta sería la utópica aventura del discurso modernista, integrar la diversidad étnica del país para la construcción de una identidad nacional propia. Los intelectuales, como mediadores simbólicos y en sus diversas modalidades, intentarían incluir y representar a las culturas “otras” en sus obras bajo la voluntad de crear una identidad nacional propia. La nacionalidad partirá sobre todo de la voluntad de totalizar todas aquellas culturas tradicionalmente subalternas que fueron marginadas y subyugadas durante la imprenta colonial.

3. TARSILA DO AMARAL EN LA ENCRUCIJADA COLONIAL

Tarsila do Amaral se ha convertido en las últimas décadas en la artista más estudiada y difundida del modernismo brasileño². Tarsila creó una obra intensa y significativa que hoy se manifiesta como una de las mayores contribuciones a las modernidades pictóricas brasileña y latinoamericana. De su obra se desprende la tensión fronteriza, el «entre-lugar» de un discurso que oscila entre lo nacional y lo cosmopolita, lo rural y lo urbano, Latinoamérica y Europa.

Como nos referimos anteriormente, los artistas del modernismo pusieron todos sus esfuerzos, como mediadores simbólicos, en la misión titánica de crear un conjunto de imágenes que tradujesen el Brasil en términos visuales programáticos “modernos”, y, lo que no es menos importante, internacionales.

Existe una celebración y lectura positivista del nacionalismo en el modernismo brasileño pero hay una lectura otra, crítica, de esa modernidad/brasilidad traducida en el concepto de colonialidad. Leer estas imágenes desde la colonialidad, gracias a las teorías desarrolladas en los últimos treinta años, nos permite revelar una lectura otra, diferente de aquella propuesta por la historiografía habitual. En cualquier caso, analizar estas imágenes evidenciando las rupturas, problemáticas y discontinuidades del modernismo brasileño.

Si bien es cierto que teóricamente el modernismo lanzó discursos muy inclusivos, las imágenes a veces parecen decirnos otra cosa. La antropofagia fue un grito de libertad, temprano, en el plano teórico, pero al incidir en la materialidad y representación de y en las obras, nos encontramos con problemáticas y matices que valen la pena tener en cuenta. Es en este sentido que Tarsila do Amaral y su obra *A Negra*, pintada en 1923 en París, se nos presenta radicalmente útil por dos motivos: el primero, por ser pintado por la artista

que se ha revelado como una figura burocrática de la modernidad brasileña y latinoamericana, y, segundo, por haber realizado una de las obras más importantes de la década del siglo veinte brasileño, cuya importancia radica, también, en ser la primera obra en el contexto brasileño que da un extremo protagonismo y monumentalidad a un personaje negro en una tela. La *Negra* presenta con gran brutalidad y monumentalidad a una mujer negra sentada que ocupa no sólo la centralidad de la tela sino también buena parte de ella. Nos encontramos ante una figura arquetípica, un ser extraño, misterioso. Una figura negra que cruza sus grandes piernas, esconde su ombligo y deja caer un gran pecho sobre uno de sus brazos cruzados. La enorme cabeza deja ver unos labios poderosos y unos ojos almendrados extremadamente hipnotizadores. En el fondo, vemos elementos geométricos, quizás un guiño a sus profesores cubistas, Lhote, Gleizes y Léger, alentando la modernidad pictórica que la artista buscaba en París y que acaba confluyendo con el elemento primitivo de brasilidad. La hoja de un banano, árbol típico y simbólico de la vegetación tropical, estilizada y geometrizada, pretende contextualizar el personaje, haciéndolo, quizás, presente en la *Terra Brasilis*. En esta tela cuya narrativa literaria no es evidente, se manifiestan con gran exuberancia las soluciones realmente originales de la pintura de la artista, haciendo de esta *Negra* la primera tela realmente “brasileña” de Tarsila.

La solución compositiva de la pintura está dividida en tres planos donde la norma es la simplicidad de las formas y el despojamiento. En el primer plano, la organicidad con la que se presenta la negra se contrapone con el despojamiento absoluto del plano geométrico del fondo que evoca, en cualquier caso, una hipotética abstracción pictórica. Entre ambos planos hay uno más que evidencia solamente la hoja de banano que, como ya apuntamos, contextualiza el personaje en un paisaje tropical que, en este caso, podría ser (o no) Brasil. La estilización de las formas, que potencia el carácter plano y la bidimensionalidad pictórica moderna, evita cualquier asomo de profundidad. A *Negra* representa, fundiendo el ser humano y el paisaje brasileños, una aproximación singular de esa voluntad de proyectar Brasil en un lenguaje moderno singular y propio. El personaje que nos presenta Tarsila no posee trazos individualizadores, lo que hace que este se convierta en un símbolo abstracto, únicamente exterior, sin sentimientos propios, con cierta voluntad totalizadora. Se nos presenta y se nos entrega la negra casi como si de una ofrenda se tratara, denotando cierto patriarcalismo que, por cierto, tiene resonancias hasta nuestros días.

Tarsila, al elegir la representación de este personaje, intenta dar respuestas a los problemas pictóricos y político-culturales de su época en una doble dirección; es decir, a partir del aprovechamiento de lo exótico triunfante en el París de los años veinte, busca afirmar su identidad cultural brasileña. En este sentido, nos encontramos ante una obra que encuentra su nicho de mercado tanto en París, como en São Paulo, aunque sea por motivos diferentes. Por un lado, la ciudad de París de 1923 con su incentivo de primitivismo y, por el otro, la capital paulista con su modernismo cultural que exigía la incorporación de las culturas subalternas del país presentadas con un lenguaje poético vanguardista. Representa, en definitiva, un hibridismo entre aquellos valores de la tierra, otrora dichos nacionales, y la actualización de los valores plásticos brasileños respecto a un nuevo lenguaje que se presentaba como “internacional”.

En 1972 Tarsila do Amaral concedió su última entrevista pública a Leo Gilson Ribeiro de la revista brasileña *Veja*; en ella la artista de 75 años afirma que la imagen de personajes suyos

como *A Negra* o *Abaporu* son fruto de las historias que escuchaba de las sirvientas de las haciendas, antes personas esclavizadas, durante su infancia. Eran historias que impresionaban a la niña (aristócrata rural) Tarsila, como por ejemplo el relato de las mujeres esclavizadas que trabajaban en las plantaciones de café y que, no pudiendo parar de trabajar, amarraban piedras en sus senos para, una vez alargados, poder ser colocados en los hombros y así amamantar a sus hijos que cargaban a sus espaldas.

En la misma entrevista, Tarsila do Amaral se confiesa devota cristiana, sobretodo del Niño Jesús de Praga, cuya novena sabe de memoria inspirándole muchos cuadros como, dice, uno de un “negrinho que simboliza os humildes, também com japoneses e índios” (Amaral, T., 1972). El final de la entrevista, para nosotros, es revelador: Gilson Ribeiro le pregunta sobre si, más allá del sentimiento religioso, hay algo de recuerdos en su pintura, a lo que la artista responde:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama “A Negra”. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedra nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas. Num quadro que pintei para o IV Centenário de São Paulo eu fiz uma procissão com uma negra em último plano e uma igreja barroca, era uma lembrança daquela negra da minha infância, eu acho. Eu invento tudo na minha pintura. E o que eu vi ou senti, como um belo pôr-do-sol ou essa negra, eu estilizo.

Leo Gilson Ribeiro: A sua pintura, tão poética, é então uma evocação enternecedora de uma infância feliz?

Tarsila: Acho que o senhor não está longe de ter acertado. (Amaral, T., 1972)

La *Negra*, pues, nos habla de “una infancia feliz”, la infancia de una niña Tarsila aristócrata, una relación más íntima de la artista con estas mujeres esclavizadas. Sin embargo, una relación de clase. Afectiva, sí, pero con sus desajustes históricos de clase. Como sabemos, la lactancia materna entre las mujeres de la alta sociedad europea y brasileña no era bien vista, por lo que la actividad de amamantar a los hijos era otorgada a otras mujeres dedicadas a tal tarea. De esta manera, si la madre de un niño señorial no tenía leche suficiente, no podía o no quería amamantarlo, se compraban estos servicios a una “ama de leche”. Hasta 1888 con la abolición de la esclavitud en Brasil, muchas de las amas pertenecían a la propia familia señorial. Profundos dramas humanos iban acompañados de estas historias como por ejemplo la separación de estas madres de sus hijos naturales para que *criasen* a los bebés de las familias blancas.

Desconocemos si Tarsila fue amamantada por un ama de leche, pero sí debemos recordar que como hija de un barón del café vivió entre personas esclavizadas y que sí nos consta que tuvo un “ama seca” a su cuidado; a diferencia de las amas de leche, estas eran designadas exclusivamente al cuidado de los niños. Gracias a la sobrina-nieta de la artista, Thais Amaral Perroy, nos ha llegado una fotografía de su *mãe-preta* en la que, probablemente, se inspiró para la realización de la pintura (Eulalio, 2001: 104). Se hacen evidentes

las semejanzas entre la imagen fotográfica del ama seca de Tarsila y la genealogía de la *Negra*. He aquí probablemente el primer intercambio, confluencia más bien, entre dos de los dispositivos de la modernidad, la fotografía y la pintura.

Tarsila do Amaral al elegir representar el cuerpo de una mujer negra acaba por cristalizar visualmente cuestiones sociológicas de su época independientemente de sus intenciones subjetivas. Quisiéramos detenernos en el cuerpo de este personaje en el que podemos identificar algunas características iconográficas de la condición femenina esclava. La amplia documentación visual producida en Europa y Brasil nos demuestra una clara relación del sujeto *cuerpo* de la mujer afro-brasileña relacionado con la tierra. De esta manera, podemos cartografiar una serie de imágenes en las que la mujer negra, subalterna, esclava o no, se encuentra íntimamente ligada a la tierra. Así, nos es imposible no relacionar el personaje representado con toda una iconografía de la historia del arte donde los personajes negros, los sujetos *cuerpos*, se encuentran en el *locus* que la reordenación del mundo moderno/colonial les reservó. Si entendemos el arte como creador y sostenedor de narrativas generales y específicas, cuando estamos ante esta representación nos encontramos también ante una *imagen-contenedor* que, utilizando el lenguaje figurativo, no sólo expresa valores de una época sino que también contribuye a crearlos y perpetuarlos. Si analizamos la documentación visual producida no sólo en Brasil sino también en Europa, encontramos que el personaje negro, “exótico”, suele ser representado mayoritariamente en contacto con el suelo. Tarsila, al (re)presentar su personaje visualmente en el suelo, nos remite, independientemente de sus intenciones subjetivas, a toda una iconografía ya preestablecida del sujeto femenino esclavo, al que le era reservado el suelo como *locus* designado por la sociedad patriarcal, colonial y esclavista brasileña. Aunque la negra de Tarsila responde a una representación personal y sentimental de su infancia latinoamericana, casi tratándose de un homenaje a la que fuera su ama seca, la imagen no está exenta de problemáticas relacionadas con la sociedad patriarcal y el mundo moderno/colonial en el que se desarrolla.

La cultura y las artes fueron claves en la construcción de imaginarios [simbólicos] con los que Occidente acabó por conceptualizar las culturas no occidentales. Edward Said, en 1978, con su obra más conocida, *Orientalismo*, lo formuló de forma simple causando, como era de esperar, un cataclismo en el ámbito selecto de los estudios orientales en Europa. Si las ciencias se encargaban de racializar a las culturas no occidentales de forma “científica”, le correspondía a la cultura y a las artes la construcción de imaginarios colectivos creados paralelamente a las ciencias. La idea era sencilla y efectiva:

[hay] una noción colectiva que nos define a “nosotros” europeos, contra todos “aquellos” no europeos, y se puede decir que el componente principal de la cultura europea es precisamente aquel que contribuye a que esta cultura sea hegemónica tanto dentro como fuera de Europa: la idea de una identidad europea superior a todos los pueblos y culturas no europeas. (Said, 2008: 27)

Más adelante, Said simplifica su idea todavía más: “hay occidentales y hay orientales. Los primeros dominan, los segundos deben ser dominados” (Said, 2008: 63). Las artes, en todos sus géneros, acompañadas por los más diversos dispositivos de la modernidad, fueron un instrumento de producción de imaginario, dominación y control decididamente poderoso.

Griselda Pollock (1999), en una lectura feminista de las odaliscas y, específicamente, de la *Olympia* de Edouard Manet, nos habla de un “lugar común” (*a commonplace*) que comparten las mujeres representadas para el goce de la mirada masculina heterosexual. La lectura de Pollock está fuertemente vinculada no sólo con el movimiento orientalista, sino también con una lectura colonial del conjunto de las imágenes que aquí estamos tratando. Lo que sugiere Pollock es lo siguiente:

In European painting the combination of an African woman as slave or servant and an Oriental harem or domestic interior with reclining women, clothed or nude, represents a historical conjunction of two, distinct aspects of Europe's relations with the world it dominated through colonization and exploited through slavery. The relations with Islamic culture —colonisation— and with African peoples —trade in slaves and goods— collapse in Orientalist paintings into a trope for masculine heterosexuality that is held in place by the displayed sexual body of a European or pale-skinned Arab woman. That there were Africans in Islamic North Africa there can be no doubt, but this rhetorical combination of sex and servitude is ‘logical’ only in a economy that has slavery as its political unconscious, and sedimented in its social rituals and erotic fantasies. This legacy —materially and ideologically— is, was part of Western modernity. (Pollock, 1999: 294)

Cuando Griselda Pollock afirma que el legado material e ideológico es y fue parte de la modernidad occidental, la autora se está refiriendo, aún sin especificarlo, a la estructura patriarcal y colonial de poder fijada por la cristalización del mundo moderno/colonial. Ese legado material, ideológico —y por qué negarlo, también artístico/iconográfico— no es otra cosa sino la colonialidad, la parte oculta y constitutiva de la modernidad. Consideremos ahora, a partir del análisis de Pollock, que el suelo también es un *commonplace*, un lugar común, un espacio en el que situar a los sujetos-cuerpos subalternos. En nuestro caso, no sólo está destinado a los esclavos en general, sino que se trata, también, de un “espacio femenino” designado a aquellas mujeres, negras o no, que enfatizan la jerarquía patriarcal de la sociedad en la cual están circunscritas. Lo cierto es que los “asuntos” familiares que relacionaban al dominador con el dominado, así como también las interrelaciones sexuales de los mismos, fueron explorados por fotógrafos que hacían comercio de tarjetas postales de lo “exótico” (Alloula, 1986).

La fotografía brasileña de finales del siglo XIX nos ha legado algunas imágenes sumamente interesantes para lo que aquí estamos tratando. Sandra S. M. Koutsoukos (2007) nos mostró como la imagen fotográfica de amas de leche y amas secas, estaba destinada a ser un “recuerdo” afectivo de las “buenas” relaciones de afecto entre el ama y el niño blanco; un recuerdo de los “asuntos” familiares que quedaría registrado en el álbum familiar. El dispositivo de la modernidad por excelencia, es decir, la imagen fotográfica, estaba pensada para trasladar una idea de armonía y afecto en un momento en el cual estas mujeres estaban subyugadas por sus verdugos. Según el estudio de Koutsoukos, durante la década de los 1860, mientras la esclavitud estaba aún vigente en Brasil, las relaciones afectivas de estas mujeres negras eran inmortalizadas en fotografías como si de *madonnas* se trataran. Las mismas, erectas y vestidas a la europea o con grandes trajes *bahianos* eran dispuestas de tal manera que intentaban mostrar la “armonía y el afecto” existente entre ambos personajes para el álbum de recuerdos familiares. Evidentemente, estas mujeres negras esclavizadas eran llevadas a fuerza al estudio. En la mayoría de estas imágenes, no deja de ser inquietante observar atentamente la mirada

de estas mujeres negras esclavizadas, una mirada que se enfrenta al dispositivo moderno, que interrumpe la “harmonía” que la familia señorial disponía a construir para su álbum de recuerdos familiares. De alguna manera estas mujeres se muestran, se hacen presentes con sus sujetos-cuerpos y sus historias que deben ser hoy contadas.

Señala Koutsoukos que después de la abolición en 1888, la organización formal de estas fotografías, es decir, de las negras como *madonnas* cambió substancialmente. Consecuentemente, existen imágenes de estas amas de forma más informal. En sintonía con lo que aquí estamos comentando, dos imágenes fotográficas de finales del XIX brasileño nos hacen pensar en la *Negra* de Tarsila y la relación de estos sujetos-cuerpos femeninos esclavizados con el suelo: *Olga y Stella con su ama seca*, c. 1890 y *Babá jugando com niño en Petrópolis*, c. 1899, ambas de la colección George Ermakoff. En la primera imagen vemos a Olga y Stella, ambas de pie, con su ama seca, sentada en el suelo. Las dos niñas tienen nombre, la mujer negra es anónima, sin nombre, se le niega así el derecho a ser. En la segunda imagen, todavía más informal, vemos como un ama seca carga con una criatura a sus espaldas. La mujer negra está a cuatro patas, como un animal; juegan a “caballito”. Inmortalizar estos actos en una fotografía, actos posiblemente cotidianos en la Casa-Grande, es inmortalizar las relaciones sujetas al patrón colonial de poder. George Ermakoff (2004) en *O negro na fotografia brasileira do século XIX* al comentar esta imagen pone de manifiesto la siniestra e inquietante incertidumbre de esta fotografía: el juego, que podría esconder afecto hacia la criatura no deja, al mismo tiempo, lugar a dudas a la subordinación a la que estaban sometidos estos sujetos-cuerpos.

La modernidad, con su cara oculta, la colonialidad, estableció las relaciones de poder bajo el patrón colonial que reordenó el mundo moderno/colonial. En este proceso, las maquinarias visuales de la modernidad también cumplieron su función última: afirmar y confirmar las relaciones de poder entre los sujetos dominadores y dominados.

Volviendo a la *Negra* de Tarsila do Amaral, es sumamente interesante establecer una especie de genealogía en las imágenes fotográficas del cambio de siglo. Existe una correlación de fuerzas visuales, en el contexto de los dispositivos de la modernidad, la fotografía y la pintura, entre la imagen fotográfica de su ama seca y las otras anteriormente mencionadas y comentadas.

El concepto de “colonialidad del ver”, desarrollado por Joaquín Barriandos (2011) nos puede ayudar a trazar nuestra genealogía y conexiones entre la imagen fotográfica y la pintura de Tarsila. La colonialidad del ver opera como un patrón heterárquico de dominación, determinando todas las instancias de la vida contemporánea. Una serie de inconsistencias, derivaciones y reformulaciones heterárquicas del patrón de poder permite interconectar el siglo XV con el siglo XXI gracias a toda una forma de ver y de representar los seres racializados. Barriandos formula la idea de *imágenes-archivo* que son depositarias de otras imágenes y representaciones. Estas *imágenes-archivo*, según Barriandos,

[...] son imágenes formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales, se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica. Aquellas representaciones que guarden cierto grado de asociación, alusión o parentesco con la imagen-archivo del Che Guevara, por citar un ejemplo, quedarían inmediatamente inscritas en el grueso de la cultura visual generada por la conocida fotografía titulada *Guerrillero heroico* de Korda, y

quedarían, a su vez, en deuda con toda una serie de imaginarios culturales, tales como el mito del rebelde latinoamericano, la idea de una vehemencia patriótico nacionalista bolivariana, la idea de una pureza y una esencia ideológico-revolucionaria en el Tercer Mundo, la idea de una utopía social desencadenada por la desobediencia de ciertos grupos subalternos, la idea del fracaso histórico de las modernidades periféricas, etcétera. (Barriandos, 2011: 27)

Las *imágenes-archivo* funcionan, pues, como una imagen con múltiples imaginarios subyacentes y con iconicidades complementarias. El Modernismo inauguró poéticas no sólo de gran importancia sino que contribuyó enormemente a la gestación de nuevos lenguajes y una nueva plástica brasileña ofreciéndonos imágenes de gran excepcionalidad plástica como la *Negra*. Es cierto que la modernidad periférica brasileña creó estrategias originales para intentar escapar de la situación de dependencia cultural. Sin embargo, creemos que existe una parte oculta del modernismo que, quizá sin pretenderlo, activó o no supo desactivar sistemas coloniales que les eran intrínsecos.

Es en este sentido que la *Negra* de Tarsila do Amaral funciona en última instancia como una *imagen-archivo*, en el sentido de ser un contenedor último de una serie de imágenes que consolidaron una idea clara asociada a la mujer negra en el contexto del mundo moderno/colonial. En sus imágenes encontramos a sujetos racializados y exóticos que viven en un mundo afable que puede ser consumido sin grandes problemas en las galerías de París y São Paulo. Hay un sentido (geo)político último en estas contradicciones; la «mediadora» simbólica pertenece a una clase social muy concreta en la estructura de clases del Brasil de 1920. Como afirmó la propia artista, se trata de una pintura que es el reflejo del recuerdo de una “infancia feliz”.

Tarsila do Amaral, como “mediadora” simbólica entre lo popular y lo nacional, presenta la negra brasileña, la que fuera su ama seca, sin memoria de la esclavitud. Se trata de un discurso modernizante, con su cara oculta, la colonialidad, que responde a una ideología de clase social muy concreta. La negra es tomada como “recurso humano y estético” para cumplir una función más en beneficio de la aristocracia rural paulistana que quiere triunfar en el París exótico de los años veinte.

4. CONCLUSIONES

El tema presentado es tan sumamente complejo como interesante. Establecido el problema es importante seguir pensando sobre las correlaciones visuales entre la imagen fotográfica y la pintura del modernismo brasileño. Dicho esto, cabe concluir con la premisa de que es necesario interrogar críticamente las obras de nuestros artistas modernistas como “mediadores” simbólicos entre lo popular y lo nacional, que fueron. Como hemos visto, creemos que en la genealogía de la *Negra* de Tarsila do Amaral existe una conexión vinculada a las maquinarias visuales de la modernidad que ayudaron los procesos de racialización. Creemos que es necesario hacer evidente estos procesos contradictorios y desajustados para pensar la visualidad brasileña y latinoamericana de forma crítica y en toda su complejidad. Para nosotros, es determinante el hecho de que la visualidad en Brasil y en América Latina, en la periferia de la modernidad, sea pensada, enseñada y reproducida críticamente entendiendo los procesos de subalternidad y racialización de los sujetos representados por las maquinarias visuales de la modernidad. De alguna manera, creemos que la *Negra* se inscribe

en un imaginario visual transatlántico depositario y reactivador del patrón colonial. Estos son sólo algunos problemas que deben ser planteados, desarrollados y tenidos en cuenta. Al fin y al cabo, los dispositivos de la modernidad, la fotografía y la pintura, crearon imágenes y contra-imágenes bajo la misma problemática moderno-colonial.

5. NOTAS

1. El término “modernismo” es deudor de la terminología anglosajona y, en el contexto del arte, cultura y literatura brasileños, equivale al de “vanguardias”.
2. Cfr. La bibliografía sobre la artista es muy extensa. En todo caso, citamos aquí algunos ejemplos destacables; Amaral, Aracy A. (2003). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora34/Edusp; Brandini, Laura Taddei (Org.). (2008). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Unicamp; Gotlib, Nádia Battela. (2000). *Tarsila do Amaral: a modernista*. 2. ed. rev. São Paulo: Ed. Senac.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Alloula, M. (1986). *The colonial harem*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- [2] Amaral, T. (1972). “Entrevista: Tarsila do Amaral”, *Revista Veja*, 23/02/1972, Edição 181, concedida por Leo Gilson Ribeiro. [En línea]. Recuperado de <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/tarsila-do-amaral-ultima-entrevista.html>
- [3] Andrade, M. (1974). “O movimento modernista” in Andrade, M. (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 231-255.
- [4] Andrade, O. (2011). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.
- [5] Barriendos, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico” in *Nómadas*, núm. 35, octubre, pp. 13-29.
- [6] Ermakoff, G. (2004). *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial.
- [7] Eulalio, A. (2001). *A aventura de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. 2. ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Fapesp.
- [8] Koutsoukos, S. S. M. (2007). “Amas na fotografia brasileira da segunda metade do século XIX” in Camargo, D. (Ed.). *Representação imagética das africanidades no Brasil*. Campinas/São Paulo: Unicamp/Projetos Especiais Studium. Recuperado de <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/>
- [9] Milliet, M. A. (2002). “Tarsila e Di Cavalcanti: mito e realidade na pintura brasileira” in *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Mito e realidade no modernismo brasileiro*. São Paulo: MAM, 7-20.
- [10] Pollock, G. (1999). *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*. London: Routledge.
- [11] Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- [12] Santiago, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.

CURRICULUM VITAE. PAULO H. DUARTE-FEITOZA

Doctor en Ciencias Humanas y de la Cultura, y máster en Comunicación y Estudios Culturales por la Universitat de Girona. Es profesor asociado de Historia del Arte contemporáneo en la Universitat de Girona (UdG) y profesor colaborador en el Máster en Gestión Cultural de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Es miembro de la Cátedra de Arte y Cultura Contemporáneos (CACC-UdG) y colaborador habitual de la Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación. Es docente e investigador tanto en gestión y políticas culturales cuanto en historia de las artes y de la cultura con especial énfasis en las problemáticas coloniales que es una de sus líneas de investigación principal.

Hannah Höch: el fotomuntatge com a cartografia de la violència

Hannah Höch: Photomontage as a Cartography of Violence

AUTOR:

MARIA-JOSEP BALSACH PEIG

Universitat de Girona

ORCID: 000-0002-9691-9294

RESUMEN

Aquest article es basa en una lectura dels fotomuntatges de Hannah Höch dels anys vint del segle xx des del punt de vista de la violència i com a conseqüència de l'experiència traumàtica de la Primera Guerra Mundial. La crisi política de la República de Weimar i el Dadaisme berlinès són tractats a partir de les idees de Salomo Friedlaender, Bertold Brecht i Walter Benjamin, així com aspectes com el grotesc, la ironia, l'obra d'art en l'època de la reproductibilitat tècnica, la subjectivitat i l'alteritat. La fotografia de Germaine Krull, el primitivisme en la dansa, les màscares i la importància de l'etnografia, es posen de manifest també en aquesta lectura del dadaisme de Höch, juntament amb una interpretació de gènere en què la figura de la dona és representada d'una manera totalment innovadora en el seu significat de lluita i resistència també partint dels escrits de Rosa Luxemburg. El concepte d'Atlas o Lebenscollage és tractat com una obra conceptual des de les noves

ABSTRACT

This article is based on a reading of Hannah Höch's 1920s photomontages from the point of view of violence and as a consequence of the traumatic experience of the First World War. The political crisis of the Weimar Republic and Berlin Dadaism are addressed through the ideas of Salomo Friedlaender, Bertold Brecht and Walter Benjamin, as well as aspects such as the grotesque, irony, and the work of art in the age of technological reproducibility, subjectivity and otherness. Germaine Krull's photography, primitivism in dance, masks and the importance of ethnography are also evident in this reading of Höch Dadaism, together with a gender interpretation in which the figure of the woman is represented in a completely innovative way in terms of struggle and resistance, starting with the writings of Rosa Luxemburg. The concept of Atlas or Lebenscollage is treated as a conceptual work from the new readings of artists' archives, highlighting their importance

lectures dels arxius d'artistes, tot posant de manifest la seva importància en l'art del segle xx i xxi i inaugurant un nou concepte de post-fotografia en les pràctiques artístiques contemporànies.

in 20th and 21st century art and inaugurating a new post-photography concept of contemporary artistic practices.

Palabras clave: Hannah Höch; fotomuntatge; violència; Dadaisme; fotografia; Primitivisme; Art alemany s. xx

Keywords: Hannah Höch; photomontage; violence; Dadaism; photography; Primitivism; German art 20th century

L'any 1936, l'artista alemanya Hannah Höch va pintar una obra que va titular *Angst* ('Por') on podem veure un rostre femení mirant fit a fit a l'espectador amb les mans alçades. Està situat en primer terme, a la fi d'un camí que s'allunya bosc enllà. El sol que es filtra entre els peus dels troncs dels arbres s'ha convertit formalment en grans punxes tallants que envolten la figura, com dalles esmolades. Les branques, més altes, semblen cremar. Quinze anys abans, un cop va finalitzar la Gran Guerra, Höch va realitzar els seus primers fotomuntatges de l'època Dadà-Berlin, on hi podem trobar la gènesi d'*Angst*: la por i la violència d'un moment de la història d'Europa que marcarà profundament tota una generació d'artistes. Walter Benjamin sempre va sentir que pertanyia a una generació traumatitzada pel conflicte, ferida i indefensa, inscrita en un paisatge en "el que tot, menys els núvols, havia canviat", i on els cossos es trobaven "dins d'un camp de forces, d'explosions i de corrents destructors" (Benjamin, 2013: 57).

"Tenim PAU i nous fonaments per a la Europa esmicolada. I ara, endavant!!" (Hille, 2004: 45). Aquesta frase la va escriure Hannah Höch en una postal a la seva germana el 14 de novembre de 1918. Però en l'Alemanya de la postguerra la mort i la violència no tenen fi. La lluita de l'extrema dreta contra l'estat es tradueix en més de tres-cents assassinats polítics, entre ells les importants figures revolucionàries de Rosa Luxemburg [Fig. 1] i Karl Liebknecht. La primera fou copejada, insultada, morta d'un tret i llançada al canal des d'un pont de Berlín la nit del 15 de gener de 1919. Bertold Brecht va escriure un poema l'any 1920, *Vom ertrunkenen Mädchen* ('Sobre una noia negada'), que va recollir en el seu llibre *Das Berliner Requiem* (1929) en el qual denuncia el seu assassinat, tot comparant-lo amb la figura d'Ofèlia.

D'aquest mateix any tenim un dels primers fotomuntatges —i potser un dels més coneguts— de Hannah Höch que va titular *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* ('Tallat amb el ganivet de cuina dadà a través del ventre de cervesa de la darrera època cultural de la República de Weimar d'Alemanya') (1919-1920). Höch va retallar, inserir, esquinçar, malbaratar imatges extretes de fotografies reproduïdes en els mitjans informatius i de la cultura popular —diaris, revistes, anuncis—, i va realitzar una crítica immanent a la societat a partir de la seva conjunció juxtaposada i irracional. El muntatge es mou de manera similar a les expressions abstractes, però es basa en imatges reals: sublima la ficció de la obra d'art a expenses de la inserció de les imatges simbòliques de la realitat. *Schnitt mit...* recorda el fresc de Santa Maria Novella de Florèn-



[Fig. 1] Fitxa de Rosa Luxemburg a la presó de Varsòvia, 1906

cia *Diluvio e recessione delle acque* ('El diluvi i el retir de les aigües') (1447) del pintor toscà Paolo Uccello [Fig. 2], tant pels seus tons terrosos com pel caos que genera la seva visió: personatges representats sense perspectiva (o anul·lant parcialment les seves lleis). Però en el fotomuntatge de Höch, les figures estan escapçades, algunes convertides en monstres, d'altres respectades, entre rodes i engranatges de màquines que enregistren un *tempo* fabril i frenètic. Visions de multituds s'oposen a figures que volen, siluetes buides, gestos malabars, animals, ídols. També podríem establir un paral·lelisme dadaïsta amb les obres de Hieronymus Bosch, en les seves visions al·lucinatòries i descriptives i en la seva emmascarada crítica de la realitat.



[Fig. 2] Paolo Uccello, *El diluvi i el retir de les aigües* (fragment), 1447. Santa Maria Novella. Florència.

Schnitt mit... és un muntatge prolongat de connotació altament evocador. 'Tallat amb el ganivet de cuina...'. Apareixen les paraules *DADA* o *Antidada* (*dadaïsten*) amb lletres negres de tinta de diaris retallades. Sovint s'ha interpretat aquesta obra com una visió paral·lela i central dels manifestos dadaïstes del grup berlinès, però elaborada només amb imatges. Imatges noves, però, que pertanyen també a la política, al món del socialisme, del feminisme i de la lluita de classes. "En desfílades gegantines i festives, monstruoses assemblees, celebracions massives esportives i, en fi, en la guerra, avui reproduïdes totes per a la seva projecció i difusió, la massa es veu a si mateixa cara a cara", escriu Benjamin (Benjamin, 2011: 44). També Höch:

"Tots estàvem oprimits en una cotilla a causa de la guerra, tots. Els obrers amb el seu moviment espartaquista, els filantrops amb el seu moviment antibel·licista, els innovadors en religió es sentien budistes i les *sufrajettes* feien valer els drets de les dones [...]. El Dadà berlinès va ser el més polititzat de tots i a pesar de la meua actitud modesta i tímida, vaig participar com a percussionista en la *Anti simfonia* de Jefim Golyscheff de 1919 i vaig exposar en la famosa 'Primera Fira Internacional Dadà' en la galeria del Dr. Burchard de Berlin, l'any 1920, en la que un maniquí vestit de soldat penjava del sostre" (Höch, 1989: 201). [Fig. 3]

Però en aquesta obra tan celebrada de Höch i tan (aparentment) caòtica hi ha enganxada al bell mig, gairebé imperceptible, la cara retallada de la pintora alemanya Käthe Kollwitz, situada damunt el cos d'un ballarí i sota la trompa d'un elefant que duu un cos nu entre els seus ullals. Kollwitz és la pintora de la guerra, del dolor, de la solidaritat i de la sensibilitat envers els damnats i també la que va centrar la representació de la figura femenina en temps de violència. La poeta i activista americana Muriel Rukeyser, en plena II Guerra Mundial, va escriure el poema dedicat a l'obra de *Käthe Kollwitz* on podem llegir en un fragment:

Held between wars
my lifetime
among wars, the big hands of the world of death
my lifetime
listens to yours.
The faces of the sufferers
in the street, in dailiness,
their lives showing
through their bodies
a look as of music
the revolutionary look
that says I am in the world
to change the world
my lifetime
is to love to endure to suffer the music
to set its portrait
up as a sheet of the world
the most moving the most alive.
[...] (Rukeyser, 1968: 65-66).



[Fig. 3] Raoul Hausmann i Hannah Höch davant del seu Fotomuntatge en l'exposició Internacional Dadà, Berlín, 1920. (Rue des Archives, PVDE)



[Fig. 4] Germaine Krull. *Estudio publicitario para Paul Poiret*, 1926

La pintura de Höch, *Frau und Saturn* ('Dona i Saturn') (1922), ens recorda les *Maternitats* de Kollwitz amb la presència de l'element amenaçador, un gran rostre fosc que amara tot l'espai pictòric. Però seran sobretot els fotomuntatges, com *Die Tragödin* ('La actriu de tragèdia') (1924), *Liebe* ('Amor') (1926), *Der Melancholiker* ('El melancòlic') (1925) o *Kinder* ('Nens') (1925), entre d'altres, els que ens donaran una lectura dadaïsta de l'obra punyent i esquinçada de Kollwitz: l'altre costat de la ironia, el dolor i la monstrositat en els rostres compostos amb imatges retallades, fragmentades, colpejades. Aquests rostres podrien ser considerats també com a màscares (o podríem dir també com a massacres). La fotògrafa alemanya Germaine Krull, ho intentarà des de la fotografia, com apareix en *Estudi* (1926) [Fig. 4]: Imatges femenines superposades les unes amb les altres, deformant, ocultant, celant i formant conjuntament un rostre.

La màscara apareix durant els anys vint en l'art, la fotografia i les arts escèniques com un substitut del rostre i de la identitat. En un passatge de *La agonía de Europa*, María Zambrano va escriure: "El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo no humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico" (Zambrano, 2000: 34). Aquesta idea de la màscara com a llindar entre el món visible i l'invisible, entre allò que, tot ocultant-se, ens posa en contacte amb allò que és sagrat, és rellevant en l'obra de Höch. En els anys del Dadaiisme, la màscara simbolitza aquest rostre ambigu del nou art i del món de l'irracional. Primitivisme, geometrització, transvestisme. Podem copsar-ho en



[Fig. 5] Sophie Taeuber Arp, dansant amb un dels seus vestits cubistes, Zurich, 1916-1917. Fondation Arp, Clamart. Fotografia Anònima

les danses cubistes de Sophie Taeuber Arp (com es pot veure en una fotografia anònima del Cabaret Voltaire de l'any 1916-1917) [Fig. 5], i també en les fotografies que Man Ray va realitzar de la ballarina i coreògrafa Bronislava Nijinska (1922), vestida i pintada com un ídol africà per l'obra *Kikimora* de Léonide Massine encarregada pels Ballets Russos.

Seràn les disfresses de Lavinia Schulz creades per *Die Maskentänzer* ('Els ballarins emmascarats') les que obriran un nou interès. Entre 1920 i 1924 Lavinia Schulz i el seu company Walter Holdt van crear una sèrie de màscares i de vestits pels seus espectacles. Tots dos es van desmarcar del moviment expressionista i la influència d'Oskar Schlemmer per un intens rebuig del món de la indústria i les màquines i pel seu gust per les formes orgàniques i animals. Confeccionaven els seus vestits en un petit apartament en un soterrani, a prop de l'estació d'Hamburg, amb elements molt pobres: paper maixé, retalls de tela, filferro, envasos [Fig. 6]. Lavinia va inventar també una tècnica de notació gràfica de les seves coreografies. Després d'anar de fracàs en fracàs, van acabar els seus dies en la major de les precarietats. Lavinia va matar Walter mentre dormia abans de suïcidar-se. Avui dia podem veure els documents de treball, els papers i els vestits, conservats al Museum für Kunst und Gewerbe d'Hamburg, redescoberts a finals de 1980 juntament amb una sèrie de fotografies realitzades l'any 1924 per Minya Diez-Dührkoop. Les màscares i disfresses de Lavinia Schulz són interessants per la seva fragilitat, pel seu doble significat, pel seu caràcter artesanal, delicat i efímer, com un objecte-muntatge per a ser ballat en una societat agressiva i letal en la seva precarietat i lluita social.



[Fig. 6] Lavinia Schulz, vestit per la *Dansa dels Insectes* (Insekertänzer), 1924. Fotografia de Minya Diez-Dührkoop. Collection Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

El filòsof i literat alemany Salomo Friedlaender, gran amic de Hannah Höch i figura central en el món de l'avantguarda berlinesa, va publicar sota el pseudònim 'Mynona' diversos textos bufs, anomenats *Grotesken* ('Grotescos'). Mynona és l'anagrama d'"anònim". La temàtica vital que l'ocuparà és el món interior, el Jo subjectiu, davant el qual "tot l'exterior humà, inclòs el seu, li semblava 'grotesc'" (Friedlaender, 2003: 30). Les seves històries, que treien de polleguera els seus lectors, es van publicar en *Die Aktion*, una revista político-cultural de l'esquerra radical. L'exegesi existencial de Friedlaender va començar, a partir de 1920, a exercir una gran influència sobre el pensament de Höch, la qual li restarà fidel tota la seva vida. En el seu assaig sobre l'artista, Maria Makela assenyala que "el fotomuntatge guarda una relació especial amb el grotesc en la mesura en que, per definició, reuneix coses dispars de mons diferents i, amb això, transgredeix i desestabilitza les fronteres d'una manera més natural que qualsevol altre mitjà" (Makela, 2003: 75).

En el text titulat *Verzückung in Dich* ('Èxtasi en tu') Friedlaender considera el semblant de Höch com: "ivori que respira, banús que crema en silenci", i desitja fondre's als seus peus com els cristalls de neu. Després, en la segona part, el *Philosophus-Satirikus* s'identifica amb l'artista: qui comprèn a Hannah Höch "és un infant, igual que tu. Dòcil. I a voltes molt salvatge. Però és molt nostàlgic, i quan veu el teu museu oníric, creixen set flors blaves en el seu cor i comença a creure novament que encara existeixin persones pures i humanes" (Burmeister, 2004: 76). Entre el Romanticisme i la ironia, aquestes les paraules de Friedlaender fan

referència a la sèrie dels nous fotomuntatges de Höch que va realitzar a finals de la dècada de 1920 i que obriran nous significats de la imatge fotogràfica.

OMBRES D'UN MUSEU ETNOGRÀFIC

Aus einem ethnographischen Museum ('D'un museu etnogràfic') és el títol d'una sèrie colpidora de dinou fotomuntatges on Höch utilitza fotografies d'obres etnogràfiques d'escultures d'Àfrica, l'Est i el Sud-est asiàtics, Oceania i la cultura índia nord-americana, amb les seves faccions ossificades, cisellades en pedra o fusta; objectes inanimats, distants i freds. Aquests objectes es metamorfosaran amb figures del món contemporani tot creant imatges híbrides —unes primitives, unes altres modernes— de cossos grotescos que rebutgen la reconciliació. Algunes seran situades sobre pedestals o plataformes, d'altres suspeses en l'espai informe. Aquestes obres creen una fascinant visualització femenina i etnològica de l'alteritat. En *Negerplastik* ('Plàstica negra') (1929), la imatge sorprenent que compona la autora combina una màscara autòctona tallada com el cap d'una deïtat amb un ull femení retallat d'una revista contemporània. Hi ha una clara sensació de violació transportada per aquest conjunt d'ulls desencarnats en un angle angoixant, que recorda també el relat bíblic de "Susanna i els vells". El cos, que és androgin i similar al d'un infant (i que ja havia aparegut en *Schnitt mit ...*), es combina amb un peu bestial: un híbrid de coneixement antic, innocència, ingenuïtat i instint. Però també una imatge monstruosa. És l'impacte emocional del collage de Höch que colpeja de manera visceral.

En *Denkmal II: Eitelkeit* ("Monument II: Vanitat") (1926) i *Fremde Schönheit* ("Belleza estranya") (1929) Höch combina els cossos femenins nus de noies blanques —accentuant la blancor— amb el cap de màscara africana, el pentinat escultòric i geomètric d'un sanador africà (semblant als vestits dissenyats per Brancusi pel ballet d'Eric Satie, *Gymnopédies*, 1922), o un cap de simi cisellat (o dissecat) amb ulls inserits amb ulleres que fa que aquests s'engrandeixin fins a la bestialitat de la imatge que ens interpel·la. Sovint aquests fotomuntatges han estat interpretats en clau de gènere o de reflexió sobre la dona objecte que sacseja ara totes les mirades del món masculí. En una carta de 1966, Höch va qualificar el creixent interès pel món primitiu d'autèntic "culte a la jungla", difós per la cultura popular i ampliat per les noves tecnologies. Però la violència d'aquests cossos grotescos rau en la seva manifestació de *sparagmos*, de desig i de bellesa que reflecteix la gran fascinació pel primitivisme que envairà Europa —i sobretot França i Alemanya— a partir dels anys vint, essent el llibre de Carl Einstein, *Negerplastik* (1915) un del pilars d'aquesta nova mirada vinculada també amb el colonialisme.

En *Mutter (Mare)* (1930) [Fig. 7], Höch utilitza una fotografia d'una dona proletària embarassada realitzada per John Heartfield en el seu estudi, titulada *Schwangere Frau vor getöteten Soldaten* (*Dona embarassada davant dels soldats morts*) (1930) (els soldat mort que apareix és un maniquí, per tant, un fotomuntatge) i una màscara dels indis Kwakiutl tot creant una poderosa imatge a partir d'una maternitat i de la imatge de la mort. La sensació de cansament i de llunyania de la dona retratada està ara lluny del desig i posa de manifest altres qüestions lligades també amb la desigualtat, la pobresa i la lluita social.



[Fig. 7] John Heartfield, *Schwangere Frau vor getöteten Soldaten*
(*Dona embarassada davant dels soldats morts*), 1930. Berlin (Stadt und Bundesland)

Transgressió i denúncia? La tàctica de Höch de situar els seus “objectes” en museus d’etnografia, podria ser —segons Kristin Makholm (Makholm, 2004: 69)— una estratègia subversiva per a dirigir les mirades cap a la seva pròpia reescriptura dels discursos primitivistes per a un període nou, alguna cosa que estigués íntegra i inextricablement unida al seu temps. D’aquí aquesta força implacable i provocadora que els caracteritza.

Durant els inicis dels anys trenta, Höch va reunir imatges “de segona mà” en un àlbum denominat *Lebenscollage* (‘Collage de la vida’) o *Sammelalbum* (‘Àlbum de retalls’). Aquest material —de més de tres-centes imatges de fotografies, algunes retallades, sobreposades i classificades— el reunia de “totes les èpoques, de tots els països, de revistes refinades, estúpides, científiques” (Höch, 2001: 13) i estava agrupat temàticament. El que sobta d’aquest àlbum, que ella utilitzava per fer moltes de les seves obres, és l’afinitat del seu món interior. Hi ha una visió formal, geomètrica i vinculada en formes provocades per aglomeracions. D’altres desèrtiques, amb la visió d’un ésser humà, entre l’infinit de la llum. Formes còsmiques, astrals, vegetals i minerals. Fenòmens atmosfèrics, el llamp, l’erupció d’un volcà. La visió de la ciutat des de les alçàries. Formes arquitectòniques del ferro i del ciment armat. Danses mil·lenàries. Les mans i el recolliment. La guerra. La figura

de la dona: maternitats i infants. Un àlbum de vida conceptual, de passió per les imatges que parlen per si mateixes en un món reclòs de significats. Però Höch les trenca en la seva composició de noves imatges, les fa sorgir dels contraris, de les que s'exclouen, mostrant el xoc creatiu, amb violència.

En *Die Starken Männer* ('Els homes forts') (1931) tornem a trobar les mateixes imatges tallants de *Angst* ('Por') de 1936. Imatges de la guerra que s'apropa i d'un món que canviarà per sempre les seves obres dadaistes realitzades amb fotomuntatges compostos amb dolor i ironia. L'any 1943, en plena II Guerra Mundial, Höch realitzarà un tríptic: *Totentanz* ('La dansa de la mort') en el que es representa l'esglai, els cossos morts i les ànimes. És un tríptic estrany, que ens acosta a les imatges de la guerra d'Otto Dix o a la voluntat de representació del dolor de les obres de Käthe Kollwitz. Però el fotomuntatge *Resignation* ('Resignació') (1930) ja ens ho avisava: un animal monstruós ens vol percaçar amb una urpa humana. Rosa Luxemburg hi és present, el manifest espartaquista i les danses transgressores del dadaisme. La revolta. El seu centre creador.

Walter Benjamin escriu en els seu llibre *Das Passagen-Werk* ('Obra dels passatges') (1927): "Sens dubte, no és que el passat vingui a bolcar la seva llum en el present, o el present sobre el passat, sinó que la imatge és l'espai en la qual allò que ha estat s'uneix com un llamp a l'ara per a formar una constel·lació. Dit en altres paraules, imatge és la dialèctica en suspensió" (Benjamin, 1997: N 2a,3). Imatges suspeses, imatges manllevades d'una de les obres més reactives a l'acceptació del món i de la seva representació a partir de la fotografia.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- [1] Benjamin, W. (2013) *Infància a Berlin cap al 1900*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Ed.
- [2] Benjamin, W. (2011) *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62.
- [3] Benjamin, W. (1997) *Das Passagen Werk*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- [4] Burmeister, R. (2004) "El fiel de las diferencias: Hannah Höch y Salomo Friedlaender / Mynona", dins *Hannah Höch*, Madrid: MNCARS.
- [5] Friedlaender / Mynona, S. (2003) *Ich (1871-1936). Autobiographische Skizze*, Hartmut Geerken Ed. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- [6] Höch, H. (2001) *Eine Lebenscollage*, vol. 3, 1946-1978, 1ª part, Berlin: Berlinische Galerie.
- [7] Höch, H. (1989) "Erinnerungen an Dada", reimprès en *Hannah Höch 1889-1978: Ihr werk, Ihr Leben, Ihre Freunde*, Berlin: Berlinische Galerie.
- [8] Hille, K. (2004) "...Esta evolución interminable". Hannah Höch y el siglo xx en el espejo de su arte", dins *Hannah Höch*, Madrid: MNCARS.
- [9] Makela, M. (2003) "Grotesque Bodies: Weimar-era Medicine and the Photomontages of "Hannah Höch", *Modern Art and the Grotesque*, Ed. Frances S. Connelly, Londres: Cambridge University Press.

- [10] Makhholm, K. (2004) “Ultraprimitivo y ultramoderno. De un museo etnográfico, de Hannah Höch”, en *Hannah Höch*, Madrid: MNCARS.
- [11] Rukeyser, M. (1968) “Käthe Kollwitz”, *The Speed of Darkness. Poems*. New York: Random House.
- [12] Zambrano, M. (2000) *La agonía de Europa*. Madrid, Ed. Trotta.

CURRICULUM VITAE. MARIA-JOSEP BALSACH PEIG

Maria-Josep Balsach és professora titular d'Art contemporani de la Universitat de Girona. És autora de nombrosos treballs teòrics sobre l'estètica i l'art del segle xx. Entre les seves publicacions podem citar *L'art immaterial d'Arnold Schönberg* (Premi Espais a la crítica d'art); *Hybris i pensament Tràgic* (Barcelona, 1990); *Modernismo e avanguardia* (Milà, 2003) i *Joan Miró. Cosmogonies d'un món originari (1918-1939)* (Barcelona, 2007) (Premi Ciutat de Barcelona d'Assaig). Actualment és directora de la Càtedra d'Art i Cultura Contemporànies de la Universitat de Girona.

Leni Riefenstahl y Robert Mapplethorpe. Dos visiones distintas de objetivación del cuerpo de la mujer deportista

Leni Riefenstahl and Robert Mapplethorpe. Two different ways of objectifying the sportswoman's body

AUTORA:

ISABEL FONTBONA MOLA
Universitat de Girona
ORCID: 0000-0001-6475-909X

RESUMEN

El principal objetivo del presente artículo es ilustrar el debate sobre la objetivación del cuerpo de la mujer musculada, para plantear si, después de redefinirlo en un intento de huir de los estereotipos en los que siempre ha sido encasillada por el hombre –la mirada dominante y controladora, dotada de poder–, esa mujer ha logrado fugarse o, por el contrario, ha caído de nuevo en otra categorización masculina. Para llevar a cabo este análisis partiremos de dos materiales distintos: por un lado, el material fotográfico procedente del filme de Leni Riefenstahl, *Olympia* (1938), y por otro la serie *Lady: Lisa Lyon* (1980-82) de Robert Mapplethorpe. Esto nos permitirá poner especial énfasis en dos formas distintas de hacer frente al problema de cómo mostrar el cuerpo del “otro”, en la medida en que la mujer musculada rompe con lo que se considera “normal” por alejarse de los cánones de la feminidad aceptados, además de presentar las dificultades de llevarlo a cabo empleando cualquiera de las dos fórmulas.

ABSTRACT

The aim of this paper is to illustrate the ongoing debate on the objectification of the body of the muscular woman. It also poses the question of whether after achieving redefinition in an attempt to eschew the stereotypes that have always been attributed to women by men – the dominant and controlling perspective, endowed with power – this woman has managed to break free or, on the contrary, fallen foul of yet another male categorization. To perform this analysis, we have chosen two different objects of study: on the one hand, stills from Leni Riefenstahl's film, *Olympia* (1938); and on the other, *Lady: Lisa Lyon* (1980-82), the series Robert Mapplethorpe dedicated to the bodybuilder Lisa Lyon. These will allow us to underscore two different ways of showing the body of the “other”, inasmuch as the muscular woman breaks with what is considered “normal” by shifting away from conventional canons of female aesthetics. Furthermore, this will also allow us to address the problems arising when trying to achieve this.

Palabras clave: fotografía; cuerpo; objetivación; deporte; mujer; culturismo-bodybuilding

Keywords: photography; body; objectification; sport; woman; bodybuilding

AGRADECIMIENTOS Y FONDO DE FINANCIACIÓN

El presente artículo ha podido llevarse a cabo gracias al contrato FI (FI-DGR 2016) 2016-2019 de la Generalitat de Catalunya y el apoyo prestado por el Departament d'Història i Història de l'Art de la Universitat de Girona, con especial énfasis en el grupo de investigación de Teories de l'Art i Cultura Contemporanis.

Del mismo modo, quiero agradecer también a Lluïsa Faxedas y Gemma Reixach su paciencia. Agradezco también la escrupulosidad en las correcciones por parte de Thomas MacFarlane, Mariona Jiménez y la incondicional ayuda siempre presente de Lúdia Bellod.

Y sin lugar a dudas doy las gracias a todas y todos los familiares, sobre todo a mis padres, amigos y compañeras/os que han formado parte, de forma consciente o inconsciente, del proceso de elaboración de dicho artículo. Gracias por vuestra confianza en mí, vuestro apoyo y, sobre todo, vuestra paciencia.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada en la elaboración del presente artículo se fundamenta básicamente en el análisis de distintos textos, sobre todo de fuentes inglesas, que nos han permitido elaborar los tres bloques del discurso: aquello que gira en torno a la objetivación del cuerpo de la mujer; y el de los dos casos de estudio, a saber, el documental *Olympia* de Leni Riefenstahl y la serie de *Lady: Lisa Lyon* de Robert Mapplethorpe.

Obviamente, no nos hemos limitado a estudiar el material escrito, sino que también nos hemos adentrado en dicho análisis sirviéndonos de materiales gráficos relacionados con los dos casos de estudio arriba mencionados.

Por otra parte, hemos tenido en cuenta las cuestiones de género para repensar la mentalidad patriarcal del dualismo hombre-mujer que encierra el debate sobre cómo mostrar el cuerpo de la mujer deportista, el "otro" cuerpo. También hemos participado en el curso, "Posar el cos. Activismes Feministes i Queer", realizado en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, lo que nos ha permitido entender mejor esta ruptura del dualismo y lo difícil que es mostrar aquello que se escapa de los límites de lo convencional, del estándar, de la normativa, de lo dual, del estereotipo.

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo hemos optado por contraponer dos perspectivas fotográficas. La primera de ellas se centra en el material fotográfico del falso documental¹ fílmico, *Olympia*, de Leni Riefenstahl, realizado con motivo de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. Y por otro lado hemos enfocado nuestro discurso en una perspectiva un tanto distinta, centrada en una serie fotográfica dedicada a la culturista, Lisa Lyon, titulada, *Lady. Lisa Lyon*, del fotógrafo americano Robert Mapplethorpe. Las fotografías se tomaron entre los años 1980 y 1982.

A pesar de partir de materiales fotográficos aparentemente muy dispares, sobre todo por lo que al trasfondo de cada uno de ellos se refiere, encontramos en ambos la fuerza relevante para ilustrar la problemática argumental que queremos presentar aquí. El hecho de mostrar el cuerpo femenino, y en este caso concreto el de la mujer deportista, se ha visto de algún modo con cierto toque “monstruoso”², en la medida en que se aleja de los límites establecidos por los estereotipos de la época e incluso de la misma historia de la mujer. Asimismo, pretendemos hacer hincapié en las estrategias que se siguen en cada caso para captarlo mediante la fotografía. También el interés de esta mujer, sobre todo y de forma más obvia en el caso de Lisa Lyon, por dejar constancia de su cuerpo, al disponer de material fotográfico como documento de sus logros.

Así pues, partiendo de los dos casos fotográficos arriba mencionados, nos disponemos a debatir la objetivación del cuerpo de la mujer deportista y, con especial atención en el caso de la mujer musculada, los métodos empleados para mostrar dicho cuerpo.

Lo que nos interesa especialmente es el esfuerzo por parte de una tipología de mujeres, sobre todo entre los años setenta y ochenta del siglo xx, para llevar a cabo una fuga que les permitiera romper con las imposiciones de género a las que se encontraban limitadas. Este aprisionamiento se debía al simple hecho de haber nacido con sexo femenino o, mejor dicho, dotadas biológicamente de atributos corporales femeninos. Dicha clausura promovió la inserción en el registro de la pasividad, la docilidad, la sumisión, o sea, la tónica de lo considerado femenino.

El cuerpo femenino se encontraba limitado a una mirada, la masculina, que tenía que contentar su deseo con un determinado cuerpo estereotipado a su gusto, bajo su dominio; es decir, el cuerpo de la mujer desnudo al servicio de la mirada masculina, la mirada dominante. Fue en este contexto en el que se promocionaron distintas formas de resistencia con el fin de escapar de ese encierro arrastrado desde generaciones atrás.

Una de estas vías de rebeldía, fue la de buscar cómo reconquistar el propio cuerpo femenino, para lograr devolverse a sí misma, a la mujer, el poder y el control “recreándose” o “re-imaginándose” para poder “reconquistarse”, creando de tal forma una nueva identidad femenina con una perspectiva más abierta, huyendo de la identidad femenina como única y condicionada a la masculina, y abriendo posibilidades para construir nuevas identidad(es) posible(s). Maniobra que nos permitirá hacer, seguidamente, clara referencia a la obra de Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground*³, promocionando este llamamiento a la revolución a partir del cuerpo como materia prima.



[Fig. 1] *Your Body is a Battleground*, Barbara Kruger, 1989

¿Podemos pues interpretar esta construcción corporal cómo fuga del estereotipo fijado? Posiblemente sí, pero con ella nace una nueva problemática. ¿Cómo se logra hacer frente a la forma cuyo logro corporal es mostrado, evaluado y conducido a lo largo de los años? La fuga de un canon puede terminar dando lugar a la construcción de nuevos condicionantes a satisfacer.

1. EN TORNO AL CUERPO DE LA MUJER. OBJETIVACIÓN Y RESISTENCIA “THE SELF AS AN OBJECT”⁷⁴ - HOMOGENIZATION

1.1 Huyendo de los estereotipos patriarcales. Hacer frente a la mirada masculina

¿Por qué nos centramos en el cuerpo como mecanismo de resistencia para huir de un aplastante estereotipo histórico vinculado a la idea de mujer y de su feminidad?

Desafortunadamente partimos de una estructura patriarcal que ha priorizado la idea de binomios normativos, tales como hombre-mujer. En tal caso, preceptos con este carácter dual han llevado a conceder también una categorización situada entre la jerarquía y la sumisión a ambos componentes. En cuanto a la separación hombre-mujer, la mujer se ha encontrado tradicionalmente insertada en esta polaridad cuya distinción le ha concedido siempre el rol de pasividad, de cumplir con los deseos del hombre, de ser objeto, de ser contemplada, de

supeditarse al hombre, siendo así ella misma sumisa, el “otro”, el objeto a mirar. Es en este canon normativo, entre el blanco y el negro, entre el hombre y la mujer, entre la fuerza y la belleza, que se deviene el constructo estereotipado de la mujer.

Mientras que el hombre es valorado por su fuerza e inteligencia, la mujer lo es por su efectividad en contentar al marido, al padre, en cumplir con su hereditario rol natural de dar a luz y amamantar a sus hijos en el entorno doméstico.

Asimismo y de acuerdo con lo que origina el motivo principal del presente análisis, también fue valorada por satisfacer los requisitos estéticos del estereotipo de belleza propugnados. Históricamente, la mujer ha sido reprimida con una mordaza⁵ de homogeneización que la ha conducido a verse eternamente en lucha consigo misma para lograr acercarse al patrón establecido. Es por esta razón que con la aparición del feminismo y sobre todo con el activismo feminista, ya sea con resultados artísticos o no y vinculado a éste, la mujer tomó su cuerpo como herramienta para intentar zafarse de este control, este dominio, esta asfixia imperante del predominante patriarcado. Es en esta intervención corporal donde tuvo lugar una desviación dentro del mecanismo social.

Huir o fugarse del ideal no es tarea fácil; muchas han sido las que a lo largo de la historia han hecho distintas y polémicas intervenciones para pretender desestabilizar el canon y repensar la posición misma de la mujer dentro de la sociedad. Pero había algo que jugaba en su contra: la norma imperante e interiorizada socialmente, el binomio del que anteriormente hablábamos.

En consonancia con esta maniobra de resistencia contra esas imposiciones de género mediante el cuerpo, equipararemos el gesto de las artistas activistas feministas con aquellas deportistas que rompiendo con el contexto que les había venido impuesto, han pisado el terreno activo-masculino del deporte, metamorfoseando así su propio cuerpo en busca de reivindicar su propia identidad disidente y plural. Ambos tipos de mujeres tomaron sus cuerpos como materia prima para generar esta incomodidad respecto al binomio normativo.

Rosemary Betterton hace especial mención a la relevante importancia del mecanismo del arte para explorar esta nueva vía de representación corporal, pretendiendo fugarse del estereotipo:

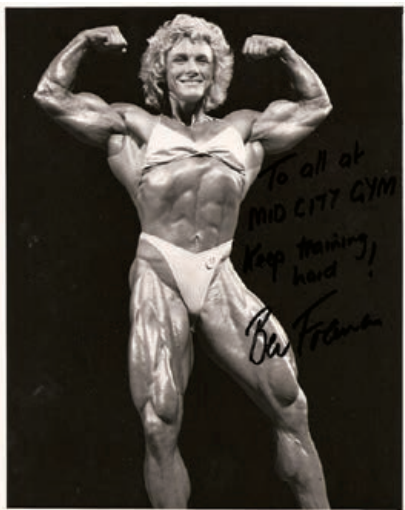
[...] feminist art is the attempt to find new ways of representing women's experience which challenge or subvert the cultural forms in which women are defined as subordinate⁶ (Betterton, 1987: 205)

En algunos casos esto llevaría a promocionar los atributos femeninos que habían sido marginados, a devenir como el sello identitario a reivindicar en contraposición al menosprecio tradicionalmente recibido. En referencia a Judy Chicago y Miriam Shapiro, Betterton expone:

[T]o be a woman is to be an object of contempt, and the vagina, stamp of femaleness, is devalued. The woman artist, seeing herself as loathed, takes that very mark of her otherness and by asserting it as the hallmark of her iconography, establishes a vehicle

by which to state the truth and beauty of her identity [...] While the vagina was hidden or tabooed its representation could be a powerful gesture of liberation and affirmation for woman [...] Feminist artists who seek to transform the iconography of the body must do therefore in recognition of the changing context in which their work will be read⁷ (Betterton, 1987: 205-206)

No nos resulta extraño conceder atributos como dulzura, suavidad, debilidad y belleza a la mujer, a la esfera de lo considerado “femenino”. En tanto que cuando nos encontramos con la imagen de un cuerpo musculado, acompañado de joyas, maquillaje, pelo largo, etc., nos genera un choque, nos desestabiliza. Es un cuerpo extraño, nos incomoda. Algunos incluso han llegado a dudar del género de esta mujer debido a la abismal diferenciación latente entre el cuerpo considerado adecuado al canon femenino y el cuerpo con elevados niveles de desarrollo muscular y de estriación entre las fibras.



[Fig. 2] Bev Francis

1.2 De-construir códigos visuales. La materialidad de los cuerpos “Re-imaginarse – Recrearse”

“Your Body is a Battleground” la llamada a la resistencia

Es por esta razón que podemos hablar de la mujer que escapa o, mejor dicho, que busca resistirse a la categorización normativa nacida del predominante discurso patriarcal, como el cuerpo que se refiere al “otro”. En este caso, podríamos llegar a plantearnos si insertar en el propio cuerpo un nuevo discurso da lugar a una nueva vía de identificación. O si, por el contrario, en el hecho de intentar huir de esta prefijada identidad femenina mediante nuevos métodos, lo que está haciendo la misma mujer no es sino caer en una nueva categorización, en un nuevo estereotipo, lanzada de este modo a otra constante lucha para satisfacer este nuevo límite establecido.

Hay que tener claro que no podemos hablar ni de una única mujer, ni tampoco de feminidad en sentido singular; eso es algo que también ha sido promocionado desde la esfera normativa dual, manteniendo la separación hombre-mujer. Oponiéndose a esta consideración las mujeres modernas con pretensión de cambio promovieron el postulado de que no hay un único modo de vivir la feminidad o el hecho de ser mujer, sino múltiples y diversos, del mismo modo que hay identidades también distintas. En esta línea, la misma Rosemary Betterton defiende esta “[...] diversity of possible answers”⁸ (Betterton, 1987: 204).

Fue entonces a partir de finales de los años setenta, pero ya con más fuerza en los años ochenta, cuando nacieron estos intentos de evasión respecto a los cánones visuales establecidos⁹. Más aún, de repensar su propio cuerpo, de colonizarlo, de reapropiarse y de lograr disponer de su propio poder, de su propia mirada, de responder a sus propias necesidades resistiéndose a seguir englobadas en esta visión más erotizada de su propio cuerpo, fruto del estereotipo dominante. Estas mujeres buscaron subvertir los códigos visuales mediante el uso de un lenguaje corporal que les resultara más familiar y propio, a la vez que les posibilitara explorar otras formas de identidad, logrando así romper las cadenas del canon corporal que las lastraban.

En este contexto, el cuerpo de la mujer padeció un giro para poder ser repensado. Alejándose de los condicionantes fisiológicos buscaba crear una respuesta abierta a la cuestión de su propia identidad moldeando su cuerpo por sí misma.

¿Cómo hacer frente a esta nueva construcción corporal? De acuerdo con los postulados de Michel Foucault respecto al cuerpo, para poder llevar a cabo este acto de resistencia frente al poder dominante masculino y a lo que es considerado “normal”, la mujer cuestionándose su propia reposición, requería de la disciplina para lograr el control de su propio cuerpo. De hecho, Foucault nos habla de la necesidad de resistencia para poder escapar de los discursos de poder predominantes, por lo que este acto de resistencia nos conduce al campo de la diferencia, fuera de lo normativo y normalizado. En la misma línea que Foucault, John Fiske, reflexionando en torno a los cuerpos promocionados por la publicidad, nos habla también del poder en los siguientes términos:

The subordinate may be disempowered, but they are not powerless. There is a power in resisting power; there is a power in maintaining one’s social identity in opposition to that proposed by the dominant ideology, there is a power in asserting one’s own subcultural values against the dominant ones. There is, in short, a power in being different¹⁰ (Bordo, 2003: 261)

Ciertamente esta actitud de resistencia nos permite claramente establecer cierto paralelismo con la idea promocionada por Barbara Kruger en su obra *Your Body is a Battleground*, [Fig. 1], a partir de la cual se puede ilustrar con claridad esta metáfora latente del campo de batalla. Sobre todo por lo que al caso de la mujer se refiere, ésta se encuentra inmersa en la búsqueda del control de su propio cuerpo, neutralizando este terreno de batalla para reconquistarlo, rompiendo con las imposiciones del poder normativo patriarcal. A pesar de que la obra-protesta en cuestión fuera fruto de un específico suceso histórico —la reacción frente a la ley americana del 1989 que buscaba prohibir el aborto—, podemos proclamar claramente su atemporalidad debido a su potente trasfondo.

En la obra en cuestión podemos contemplar un bello rostro femenino partido en dos mitades absolutamente simétricas, en positivo y negativo. Por encima de la composición, encontramos el potente y agresivo rótulo rojo que ataca con la consigna: “Your Body is a Battleground”, *Tu cuerpo es un campo de batalla*. Kruger no solo se posiciona en contra de la propuesta de ley sobre el aborto, sino que su gesto nos conduce también a contemplar la crítica que plantea a partir de esta imagen aparentemente simple.

La mujer dentro de la sociedad se encuentra en lucha constante para satisfacer los modelos de consumo impuestos y estereotipados referidos por un lado a una actitud acorde con sus disposiciones de herencia genética, y por otro a cumplir con un canon estético a satisfacer mediante el moldeado de su propio cuerpo. Satisfacer este prototipo hace que la mujer se encuentre eternamente enzarzada en una lucha imposible. Por lo que al cuerpo se refiere y ante esta situación de ansiosa mejoría corporal para complacer los mandatos masculinos, Kruger —en consonancia con algunos de los postulados feministas— promociona el despertar y la reacción de la mujer para alzarse contra estas históricas limitaciones a fin de recuperar el control sobre su propio cuerpo. De tal forma, este potente lema aconteció como grito de guerra para las mujeres.

The unacceptable body functions as a constitutive outside for the acceptance; it is needed but disavowed and made abject. This is the body of the hypermuscular woman, not outside discourse but at its edge [...] Moreover, this embodying is a repeated process. Similarly, the abject body of the hypermuscular woman bodybuilder, although currently marginalized, must be abjected continuously in order to remain so. This body retains the potential to reappropriate the unacceptable contours assigned to it. The shape of this body is always provisional.

The process by which a body can reappropriate its shape and endeavor to free it from negative connotations that have accrued around it, are painful [...] The hypermuscular woman bodybuilder is often described in terms which signify a negative position in discourse [...] the woman bodybuilder does not want to produce a counter-hegemony through contesting at the level of the body itself. The body is the term she wishes to ‘reterritorialise’ [...] The woman bodybuilder cannot create a new language – a new body – but she can learn to work against the body she inherits from within that inheritance [...] Her physical pain has the ability to ‘destroy language’¹¹ (Chare, 2004: 60-62)

El problema al que la mujer culturista tendrá que enfrentarse al buscar reconquistar su cuerpo residirá en el hecho de que para poder llevar a cabo esta transformación hacia el empoderamiento, tendrá que hacer uso del dolor. Entrar en el rol de la disciplina como acto de resistencia para lograr dominar su cuerpo, la conducirá a servirse de ello para llevarlo a cabo. Se someterá al dolor repetitivo vivido en los entrenamientos y al hambre, en algunos casos a causa de las dietas deportivas, para “lograr” el control de su propio cuerpo y su subsiguiente metamorfosis. Como señala N. Chare, “The hypermuscular woman bodybuilder lives within pain, pain as the regulatory contours that exclude her from the realm of acceptability, but her experience of pain whilst exercising shows her those contours are contestable”¹² (Chare, 2004: 65).

Pero podemos llegar a cuestionarnos si el hecho de buscar escapar de un estereotipo excesivamente interiorizado, como es el estereotipo prototípico de la mujer como subordinada al poder

masculino, no impone una nueva limitación, en la medida en que construyendo este nuevo cuerpo resistente a ser controlado por la mirada masculina, se crea el lastre de unas nuevas coerciones. Volveremos a esta cuestión en el apartado referente a la transformación corporal vivida por Lisa Lyon, reflexionando sobre si la maniobra subversiva de la mujer musculada le permite librarse o, por el contrario, encerrarse de nuevo en otros estereotipos.

2. LENI RIEFENSTAHL. *OLYMPIA* (1938)

2.1 *Olympia* como caso de estudio sobre la idealización de los cuerpos atléticos y su inscripción política en el contexto nacionalsocialista. La idealización de los cuerpos como método político

Uno de los primeros intentos de acercamiento mediante fotografías, o fotogramas, al nuevo e incómodo cuerpo de la mujer deportista, fue el “documental” sobre las Olimpiadas de Berlín de Leni Riefenstahl, *Olympia*. Obviamente el cuerpo de la mujer deportista no es el tema central del filme, pero nos sirve para ilustrar la dificultad de hacerlo presente, a pesar que éste rompiera con los discursos prefijados en torno a los dominios del cuerpo masculino y a lo que se concedía a lo femenino como tal.

Sin centrarnos solo en esta cuestión cabe mencionar que fue la primera vez que la mirada, a través de la cual se construyó el discurso sobre el deporte, era conducida a partir de la de una mujer. El punto de partida era “femenino”. De igual modo, en algunos planos presentaba, como mencionábamos anteriormente, el cuerpo de la mujer deportista. ¿Cuáles fueron sus interrogantes y con qué problemas tuvo que enfrentarse Riefenstahl al invertir los códigos visuales masculinos predominantes, pero a la vez mantenerse acorde con el régimen nacionalsocialista?

El filme en sí es una oda a la belleza del cuerpo, haciendo especial hincapié en la belleza del cuerpo del varón, como héroe-atleta individual, pretendiendo a la vez insertarlo en el marco político del nazismo apelando a unas raíces clásicas que dotaron de sentido y convicción a la raza aria como descendiente de la Grecia clásica, una idea ya notoria en la tradición del romanticismo alemán. Buscar esta correlación no era inocente, en tanto que al hacerlo se postulaban unos prototipos, valores y una imagen que Alemania quería absorber para lograr promocionarse con más fuerza.

En la medida en que lo que nos ha llegado del mundo griego han sido sobre todo esculturas de desnudos ideales, el hilo argumental del discurso que Riefenstahl adoptó fue el de dar vida a estos cuerpos ideales mediante los atletas mismos, pero no sin dejar de lado la atención formal en cómo estos se mostraban, de acuerdo con el régimen imperante.

En esta línea, podemos entender por qué el proceso de elaboración de este filme fue largo, concretamente dos años, ya que además del hecho de haber utilizado nuevos recursos técnicos durante la grabación y de haberse acercado a los y las atletas de una forma inédita hasta entonces con nuevas técnicas y planos, Riefenstahl se dedicó a buscar en medio de todo el material grabado los cuerpos más bellos, más fuertes y más esbeltos; en resumen, que se ciñeran mejor al ideal promocionado dentro del régimen fascista.

En acorde con esta línea la misma directora del filme intentando justificarse como artista apolítica, consideró que su perspectiva no estaba condicionada por la política nazi, pues lo que ella quería presentar era la belleza de los cuerpos y satisfacer este objetivo tenía como resultado la superación del ámbito político. Pero a pesar de estos intentos de Riefenstahl de justificar su arte como apolítico, difícilmente lo podemos considerar como tal. Simón Royo comenta al respecto:

La estética fascista: prueba de la imposibilidad de un arte apolítico [...] “idea de lo bello” coincide con la estética del culto al cuerpo de acuerdo con el modelo griego winckelmaniano o apolíneo. “Los filmes nazis son epopeyas... acerca del triunfo del poder... El arte fascista despliega una estética utópica: la de la perfección física. En la época nazi, pintores y escultores a menudo mostraron el cuerpo desnudo, pero se les prohibió mostrar imperfecciones corporales... La obra de Riefenstahl no tiene la calidad de aficionado y la ingenuidad que encontramos en otro arte producido en la época nazi, pero aun así, promueve muchos de los mismos valores [...] el ideal de la vida como arte, el culto a la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad; el rechazo del intelecto, la familia del hombre (bajo la tutela de los jefes)” (Royo, 2010)

Acorde con Royo y a pesar de los intentos de Riefenstahl de justificar la neutralidad de su arte, difícilmente podemos concederle este matiz de arte apolítico. Riefenstahl centra su atención en mostrar la belleza de los cuerpos desnudos idealizados a través de los atletas olímpicos, pero por otro lado no deja de contrastar al perfecto héroe individualizado con la homogenización corporal de la masa. Solo en el poder el individuo es libre, perfecto e ideal; la masa de atletas se mueve en coreografías corporales estudiadas, repite un mismo *corpus*, al igual que sucede también en el mismo Estado nazi donde las masas que se creen libres siguen los patrones promulgados por los individuos que detentan el poder.

Partiendo del material fotográfico de este filme podemos contemplar la promoción de este cuerpo perfecto, de este nuevo individuo ideal y poderoso impuesto por el canon ario, como señala Stephanie Viggiano: “It is imperative to reiterate when discussing these ‘perfect bodies’ that ‘the body is the core of the Nazi political anthropology’ [...] ‘the new human type’”¹³ (Viggiano, 2011: 16-17).

Así podemos entender que el régimen nazi fomentaba la idea del cuerpo masculino bello como promotor de unos valores sociales. George L. Mosse apunta en este respecto: “El desarrollo del cuerpo masculino y el estándar al que había de ajustarse se encuentran interrelacionados, ya que la manera en que se desarrollaba el cuerpo dependía de la percepción de cómo la apariencia externa podía reflejar la virtud interna” (Mosse, 2000: 36). Hasta entonces el cuerpo masculino había sido vehículo para cuestiones de índole política o pública, pero no así el cuerpo femenino. En tanto que dentro del Tercer Reich el cuerpo masculino, símbolo nacional, se situaba en la esfera del activismo, la mujer no desempeñaba funciones públicas de peso, por lo que no suponía una amenaza para el hombre. Así pues, la imagen de ésta no estaba vinculada a otra cosa que a su aspecto, su belleza y su pureza. De hecho, como señala George L. Mosse, el desnudo femenino era emblema del “[...] símbolo de la belleza aria femenina [...] La mujer simbolizaba a través de su pureza y su castidad, la

normativa ideal de la feminidad” (Mosse, 2000: 206). De todos modos y como hemos visto, la belleza por excelencia impulsada dentro del régimen nazi fue la belleza masculina. Dicho ideal se promovía a partir de los cuerpos desnudos de los atletas alemanes en los que tal belleza “parece hallarse confundida con la fuerza y el desarrollo de los músculos” (Mosse, 2000: 161). El ejercicio físico era el mecanismo para forjar unos valores y una voluntad determinados, a la vez que se promovían unos ideales normativos, en tanto que la repetición en los entrenamientos para controlar los cuerpos repercutía a su vez en el seguimiento de unas mismas normas políticas dentro del régimen nazi.

2.2 Los cortocircuitos iconográficos al presentar a la mujer atleta. El problema de mostrar a mujeres “masculinizadas” cuyos cuerpos se alejan de lo considerado “femenino”

[...] la belleza desnuda de una mujer verdaderamente alemana podía ser exhibida si era simbólica y no la de una persona concreta. Especialmente en la escultura, tal desnudez era cuestión de edificación casta, supuestamente no erótica: las esculturas de atletas femeninas desnudas no eran raras, y sus cuerpos estaban preparados como los hombres, suaves, casi transparentes, y la forma femenina, a menudo, era, más que ejecutada, adivinada de la manera exuberante que favorece a la mujer (Mosse, 2000: 205-206)

Riefenstahl tuvo que afrontar el problema de cómo visibilizar los cuerpos de las mujeres atletas, pasando de la masa de atletas femeninas a la heroicidad de éstas como atletas individuales. ¿Cómo mostrar sus cuerpos en tensión, hipertrofiados debido a la práctica del deporte? El régimen nacionalsocialista no prohibía que la mujer practicara ejercicio físico; al contrario, lo promocionaba siempre y cuando tuviera como finalidad resaltar la gracia y belleza femenina. Por esta razón se promocionaron unas disciplinas deportivas frente a otras¹⁴, consideradas más adecuadas a los cuerpos “femeninos”. ¿Cómo hacer frente a la incursión de la mujer en las disciplinas deportivas consideradas masculinas? ¿Cómo visibilizar sus cuerpos metamorfoseados manteniendo el discurso del cuerpo ideal como promoción del régimen nazi?

¿Qué sucede cuando el cuerpo de la mujer se introduce en una esfera que no le es considerada propia? De hecho, su incursión en la esfera considerada masculina, la de la actividad en oposición a la pasividad que se le había concedido, supuso una amenaza para el hombre que veía peligrar su territorio de dominio.

[...] la deportista norteamericana Caruzzio ejecuta sus ejercicios, primero un *grand écart* en el caballete, y después un ejercicio libre sobre las paralelas. En la [...] imagen la tirantez del brazo extendido, de marcada musculatura, contrasta con el peinado y el blanco maillot requerido por parte del protocolo gimnástico, [...] los esculpidos brazos de Caruzzio, de una rigidez y voluptuosidad próxima a los marmóreos atletas varones de la Antigüedad Clásica, que soportan la vertical de todo el cuerpo, y que visualmente adquieren una mayor tensión por vía de las diagonales ascendentes de las paralelas propiciadas por el encuadre, chocan frontalmente con el blanco y delicado lazo que decora la cabellera. Tal cortocircuito o falla icónica [...] viene de la alternancia de símbolos con una marca de género contradictoria en el mismo cuerpo, en la misma instantánea, una tautología avalada por el ineludible carácter

dicotómico del género presente de manera plurimórfica en el documental y el libro de Leni Riefenstahl a propósito de las Olimpiadas berlinesas, que nuevamente vienen a respaldar la visualidad y visibilidad disidente de la mujer durante el primer tercio del siglo xx a través de la práctica deportiva (Sentamans, 2008: 280)



[Fig. 3] Foto L. Riefenstahl – Caruzzio en el ejercicio de paralelas, 1936

Riefenstahl emplea dos formas para mostrar el cuerpo de la mujer. Por un lado presenta a la mujer-masa, armónica, maleable, dulce, inmersa en coreografías aéreas y flotantes. Por otro presenta, de forma más cautelosa, a la mujer-heroína atleta, individual, desvinculada de la masa, capacitada para llevar a cabo aquello que le había sido negado, a saber, intervenir en el terreno de los deportes de mayor esfuerzo, aquellos que tenían como consecuencia la transformación del mismo cuerpo.

En la mayoría de las imágenes en las que figura el cuerpo de la mujer atleta, éste aparece en grupo, armónico, siguiendo una coreografía corporal, ya sea acuática o aérea, satisfaciendo el placer visual de la predominante mirada masculina. Las mujeres se muestran bellas, deseables, pero cabe destacar que el desnudo femenino se exhibe con mucho pudor.

Las atletas femeninas, tal como señala Vittorio Boarini, se nos presentan de una peculiar forma restrictiva (Boarini, 1998: 68): “sólo se ven desnudos femeninos, castos como si vistiesen hábitos de monja [...] uno de los objetivos del fascismo fue deshumanizar, dessexualizar el cuerpo”. Pero por otro lado también encontramos la imagen de la mujer atleta individualizada o, como Graham McFee y Alan Tomlison destacan, la atleta como “superwoman” (McFee – Tomlison, 2007: 89) cuyo interés se centraba en la cuestión del moldeado de su cuerpo y en el tratamiento de su musculatura.

De todos modos, Riefenstahl tuvo que enfrentarse a cómo presentar el surgimiento de otra forma corporal. ¿Cómo mostrar a la mujer que contrasta con la gracilidad y estética femenina promocionada mediante la danza y los deportes acuáticos? ¿Cómo abordar la

representación de los cuerpos de mujeres atléticas envueltas en tensión, en esfuerzo, en la ejecución de movimientos que divergen de la estética predominante?

Lamentablemente, la directora alemana en este punto terminó por dar un paso atrás. A pesar de ser pionera en la grabación de este evento deportivo, de ser la primera mujer en llevarlo a cabo, termina limitando el modo de visualización de estos “otros” cuerpos, los de las atletas practicantes de disciplinas deportivas consideradas más propiamente masculinas. Las técnicas a partir de las que se sirvió eran básicamente los juegos a partir del claroscuro, escondiendo la “anormalidad” del choque que podían provocar estos cuerpos en tensión del sexo femenino, cuyo género se vinculaba con características menos agresivas, más suaves, dóciles, sutiles... De esta forma, estos otros cuerpos se mostraban desde los márgenes por el simple hecho de contener otro discurso. Riefenstahl los hizo visibles sí, pero desde los confines.

El caso de las atletas olímpicas del filme de Riefenstahl diverge de los cuerpos a los que haremos referencia seguidamente con motivo de la serie fotográfica de la culturista Lisa Lyon, realizada por Mapplethorpe. Mientras que en el presente caso, las atletas no buscaban una alteración corporal de forma voluntaria, ya que ésta era resultado de los entrenamientos cuyo objetivo no era la construcción de un nuevo físico ni de una nueva entidad, en el caso de las culturistas esta búsqueda sí que rige su mentalidad.

Las atletas olímpicas buscaban reivindicar su lugar en el ámbito del deporte, donde su participación había sido restringida a unas pocas disciplinas, las más adecuadas para su caca-reada “feminidad”. Pero, ya fuera voluntaria o involuntariamente, el desarrollo muscular era un hecho que chocaba con la idealización corporal femenina, y ya no solo con el cuerpo en sí, sino también con el hecho de ser mostrado en posiciones que rompían con las coreografías armónicas, predominando las posturas de esfuerzo y menos pudorosas que dejaban entrever cuerpos complejos que en algunos casos llegaron a ser criticados como extravagantes. Hubo incluso algún caso en el que las atletas fueron sometidas a un control de sexo, debido a su aspecto corporal considerado demasiado “virilizado – masculinizado”¹⁵.

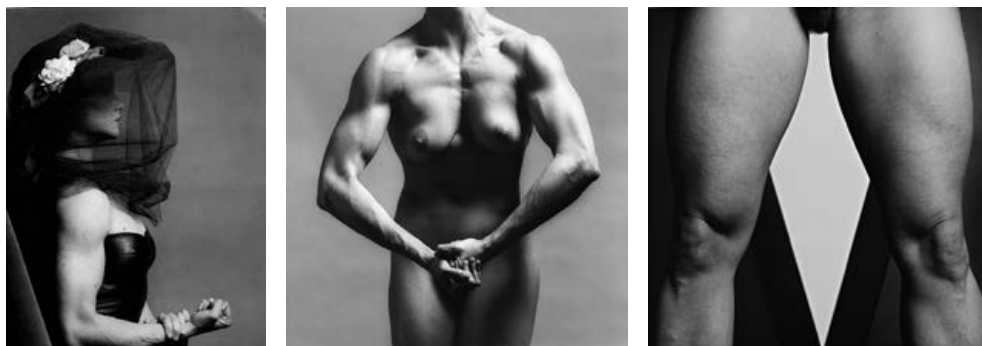
3. ROBERT MAPPLETHORPE. *LADY: LISA LYON*¹⁶ (1980-82)

3.1 Aquello que los cuerpos de las mujeres culturistas expresan. La belleza postmoderna del cuerpo femenino

It was never my intention to either imitate or compete with men. Nothing could interest me less. My ideas have always run more to perfecting the animal in the female body [...] I want to explore and perfect what is physically possible in women and then combine that with a superior intelligence [...] My ideals are completely outside of sexual considerations; they are neither masculine nor feminine: they are human. My personal aim has nothing to do with gaining power over other people of either sex, but my new inner and outer strength has given me a confidence and stature that has improved the quality of my life immeasurably. And through it all there has emerged one solid truth: the being defines itself [...] what I was doing had nothing to do with looking like a man [...] neither masculine nor feminine but feline [...] I use the word

animal because I think it is the best way to get people see the new feminine physique [...] Physical manifestations of strength, grace, and agility don't necessarily have to have a sexual connotation¹⁷. (Lyon – Kenthall, 1981: 151-152)

En línea con Barbara Kruger, la misma Lisa Lyon anunció que “Your body is the place to begin”¹⁸ (Lyon – Kenthall, 1981: 149). Había llegado el momento de romper con la supeditación de la mujer al hombre, con su herencia genética y con su vínculo con la feminidad. No había una única forma de vivir el hecho de ser mujer, así como el contenedor en sí, el cuerpo, sino múltiples maneras. Cambiándolo, redefiniéndose, la mujer no perdía su feminidad, simplemente la repensaba y mostraba otras opciones de ser mujer en plural. A finales de los años setenta, aunque sobre todo a lo largo de los ochenta, la mujer dejó de ser un símbolo (madre de, mujer de...) para convertirse en un individuo con potencial propio. Un giro que supuso para el terreno masculino una amenaza, en la medida en que la mujer se volvió más activa, con mayor vitalidad y capacidad de decisión, con mayor independencia, fuerza y vigor, términos que hasta entonces habían sido más vinculados a la esfera masculina que a la femenina.



[Fig. 4, 5, 6] Lisa Lyon, Robert Mapplethorpe 1980-82

Haciendo referencia a este sentimiento de amenaza que en algunos casos sentía el hombre con respeto a la aparición del nuevo lenguaje corporal en algunas mujeres, hemos considerado oportuno introducir tal discurso mediante la presentación de tres de las fotografías que conforman la serie *Lady: Lisa Lyon*, de Robert Mapplethorpe, debido a su desafiante connotación implícita. En la imagen de la izquierda [Fig. 4] podemos ver a la culturista pionera¹⁹, Lisa Lyon. Situada de perfil y con la mirada al frente se muestra impasible. Su rostro está cubierto con un velo negro que parece remitirnos a la condición de viuda o de su incondicional libertad no supeditada a nadie; la nueva mujer, despojada de su sometimiento al hombre.

Mapplethorpe no nos muestra a una mujer triste, débil, frágil por la pérdida, sino más bien a una mujer firme, segura, con capacidad de ejecución, con poder, con fuerza. Fuerza que se exterioriza con ese puño apretado y ese bíceps en tensión, dejando entrever cierto grado de definición muscular y vascularización; es decir, la aparición suntuosa de algunas de las venas en la zona del antebrazo. Es la viva imagen de la *femme fatale*, pero añadiéndole, además, este nuevo componente: la fuerza física mediante los músculos que ella misma ha esculpido.

A diferencia de la anterior imagen [Fig. 4], en la central [Fig. 5] sí vemos a la modelo desnuda, llevando esta actitud desafiante al extremo. Sus músculos se encuentran en completa tensión, apretados, como si se encontrara en medio de una competición deportiva. Pero curiosamente su ser ha sido desplazado; lo que importa ahora no es Lyon en su totalidad, sino el hecho de mostrar su idealización corporal. Por esta razón, la forma en que Mapplethorpe opta para mostrarla hace que devenga fragmentada. No vemos el rostro de Lyon; lo que importa no es Lyon, sino su cuerpo sometido a la estrategia formal propuesta por el fotógrafo.

El cortocircuito iconográfico, en este caso, emerge del contraste situado en la zona del pecho. Uno de los atributos más propiamente considerados “femeninos” reside en la voluptuosidad de las mamas. Pero en este caso, a pesar de su presencia, el choque se produce al mostrar el desarrollo muscular del músculo pectoral situado en la misma zona. ¿Dónde ubicar tal cuerpo si a la vez encontramos dos discursos distintos por lo que al género se refiere?

En relación con las imágenes anteriores, la que sigue, a la derecha [Fig. 6], no nos muestra tampoco, como sucedía con la anterior [Fig. 5], el cuerpo al completo de Lyon. En este caso tan solo podemos contemplar sus piernas y su sexo. No obstante, este fragmento corporal nos sirve, estableciendo un contraste con el fondo geométrico, para entablar el juego propuesto por Mapplethorpe y, aun con más razón, por la misma Lisa Lyon.

Las prominentes piernas de la modelo abaten al falo masculino. Sin mostrar aquello contra lo que lucha, el cuerpo de la mujer musculada, y en este caso a partir de un fragmento de éste, supera al patriarcado. El poder asociado al sexo masculino, simbolizado por el falo y presentado metonímicamente mediante el símbolo geométrico blanco del fondo, es superado; por esta razón se muestra invertido mediante la encarnación corporal del poder a través de las musculadas piernas de Lyon. Así, Lyon logra castrar el cuerpo masculino llevando el femenino a otra dimensión. La mujer es reconfigurada, pero no con voluntad de devenir por encima del hombre, sino con la intención de acabar con dichas distinciones de género y sus correspondientes connotaciones. Eso sí, con la intención de recuperar el poder sobre su propio cuerpo y, a su vez, re-poseerse.

Ambas imágenes se adecuan perfectamente a los postulados defendidos por Lyon. Asimismo, parece ser una declaración de intenciones de lo que se llevará a cabo en la serie de imágenes de Mapplethorpe. Pero ¿será capaz de gestionar éste cuerpo subversivo de igual modo mediante sus técnicas fotográficas?

Cuando hablamos de la belleza postmoderna, hacemos hincapié en aquella que emergió a principios de los años ochenta fruto de la incursión, con más fuerza que nunca antes, de la mujer en el terreno de los deportes más extremos con consecuencias visibles para su cuerpo. Así pues, es en esta nueva dimensión donde algunas mujeres se introducen en el culturismo —terreno que hasta entonces les había sido vedado—, buscando por medio de esta disciplina conquistar y dominar sus cuerpos, hecho que a su vez les permitirá ganar independencia, librándose de restricciones sociales tales como los vínculos familiares impuestos como madre y mujer.

Desde esta situación la mujer culturista interviene en su cuerpo, pero lo hace derribando las fronteras de los roles sociales que le habían sido impuestos por el simple hecho de nacer

con sexo femenino. Emerge con este nuevo planteamiento una nueva forma de feminidad que sobrepasa la tradicional. El resultado corporal de esta lucha no tiene como consecuencia la necesidad de justificar el grado de feminidad o no debido al grado de musculatura conseguido, ya que en consonancia con lo que defiende Lyon y otras culturistas como Bev Francis, una mujer no es más o menos femenina por el hecho de dotarse de más músculos, sino que éstos la dotan de otra manera de entender la feminidad o de otra perspectiva desde la que vivir su encarnación como mujer. La feminidad no está reñida con la fuerza, ni tampoco con la musculatura.

Esta nueva forma de feminidad hace patente otra subversión, ya no solo referente al cuerpo, sino en relación con los planteamientos que su metamorfosis conlleva respecto a los códigos de género.

La nueva reformulación corporal deshace, desdibuja, hace más fluidos los extremos entre los roles de género. Las nuevas formas de feminidad mediante el replanteamiento del cuerpo permiten poner en duda el *corpus* normativo dual, donde hombre y mujer son simples categorías opuestas, planteando así la posibilidad de que la misma noción tradicional de género sea algo que debe ser fragmentado y repensado con categorías más laxas y menos restrictivas.

El acto de resistencia de las mujeres culturistas, donde Lyon se inscribe, plantea la disolución de los binomios, como Leslie Heywood señala: “Neither masculine nor feminine, s/he is both masculine and feminine; neither natural nor unnatural, s/he is both natural and unnatural; neither hard nor soft, s/he is both hard and soft; neither attack nor defense, s/he is both an attack and a defense. As an ‘undecidable’ the woman bodybuilder cannot be fixed within any of the oppositions or antinomies which are used to account for her. She resists and disorganizes them [...] that body as an ‘undecidable’”²⁰ (Chare, 2004: 57).

3.3 Robert Mapplethorpe y Lisa Lyon. De la transgresión a la mordaza del “straitjacket style”

[...] a deviation that retains traces of the norm²¹ (Heywood, 1998: 132)

The photographer and his model have conspired²² to tell a story of their overlapping obsessions. Their glorifications of the body is an act of will, a defiance of nihilism and abstraction, a story of the Modern Movement in reverse²³ (Chatwin, 1983: 14)

Mapplethorpe, transgresor por naturaleza, parte de un cuerpo que generó controversia, aunque como ya hemos mencionado anteriormente, no hace referencia al cuerpo de una mujer tan extremadamente musculada como Bev Francis u otras con cuerpos similares. En su lugar se ciñe a un cuerpo que representó una ruptura respecto a los estereotipos de mujer en aquel entonces, pero que aún no había llegado a su punto más extremo, como podemos contemplar en el terreno del culturismo femenino más actual. A pesar de ello, sabemos que esta musculatura rompía esquemas al hablar de la feminidad y la representación del cuerpo de la mujer. Por esta razón, consideramos relevante llevar a cabo un análisis de cómo Mapplethorpe aborda este cuerpo y de las técnicas que emplea para visualizarlo.

De acuerdo con las observaciones de Susan Butler, todo en la serie fotográfica de Mapplethorpe está extremadamente calculado, teatralizado: la iluminación, la posición del cuerpo, la composición... todas las imágenes son regidas por un marco compositivo que termina controlando y apagando la transgresión del mismo cuerpo. El estilo de Mapplethorpe es virtuoso, muy minucioso y ultima todos los detalles con sumo cuidado, pero este exceso de control y dominio frena la fuerza de resistencia del cuerpo de Lyon y lo encadena de nuevo a unos preceptos de control.

Como apunta Lynda Nead respecto al método empleado por Mapplethorpe en el tratamiento del cuerpo de Lyon, “[...] Mapplethorpe siempre busca más dificultades al enmarcar deliberadamente todo y a todos en el mismo estilo ‘camisa de fuerza’: el mundo reinventado como lógica, precisión, escultura en obvia luz y sombra [...] Las imágenes de Lyon se presentan en términos de ‘lógica’, ‘precisión’ y ‘orden’, apuntando, con bastante advertencia, hacia el acto de regulación” (Nead, 1998: 22). Entre el cuerpo mostrado y el espectador hay un abismo debido a esta atmosfera atemporal y con cierto sabor clásico.

El cuerpo de Lyon es idealizado, de modo similar a como el filme de Riefenstahl idealiza los cuerpos de los atletas masculinos. En ambos casos, los cuerpos representados, que se asemejan a las esculturas griegas clásicas, a la búsqueda del “ideal”, se distancian del resto de la humanidad. El cuerpo punzante de Lyon es estatuario para lograr el clasicismo propio de las esculturas y, a su vez, pierde el componente de activismo resistente, en tanto que pierde su componente de acción al ser mostrado de este modo. Mapplethorpe transforma el vigor y la fuerza del cuerpo de Lyon en una escultura, conteniéndolo, controlándolo, ordenándolo, congelándolo mediante las poses. Esta solidificación denota el control, la sujeción de la inicial potencia amenazadora. La inicial feminidad amenazante es apaciguada.

Por tanto y aunque inicialmente partimos de un cuerpo transgresor, éste acaba enmarcado en nuevas fronteras de género introducidas mediante las restricciones que le inserta el mismo fotógrafo.

4. CONCLUSIONES

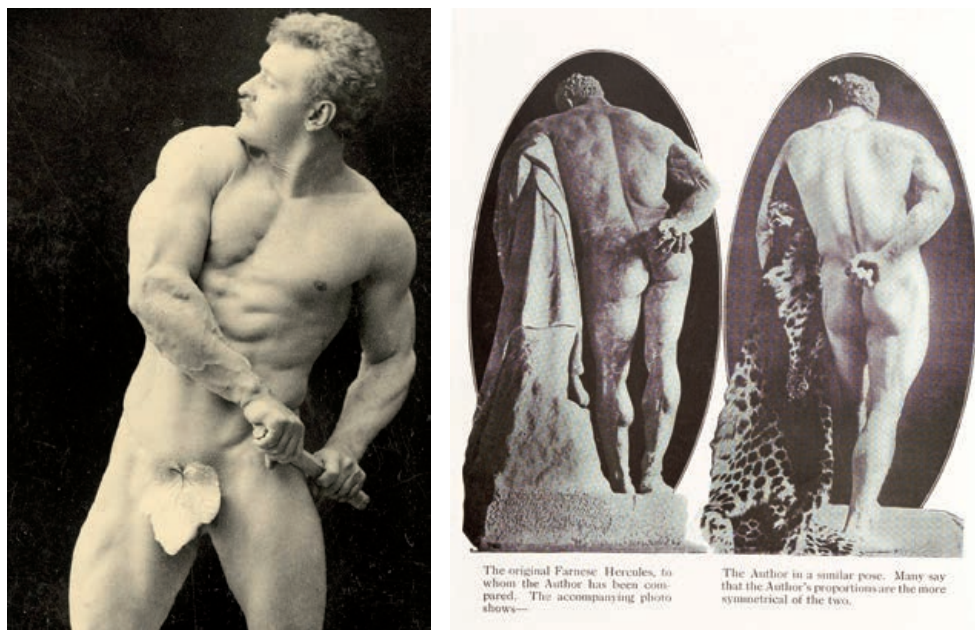
Cuerpos efímeros y la necesidad de disponer de documentos imperecederos que los corroboren. Reflexión en torno al uso de la fotografía

[...] just having something to document your presence is a definite confirmation of presence²⁴ (Heywood, 1998: 92)

En ambos casos de estudio hemos podido contemplar la relevancia de la documentación de este nuevo cuerpo, de buscar el reconocimiento y la visualización. Puede que en menor grado en el caso de los cuerpos de las atletas olímpicas, en la medida en que el desarrollo de su musculatura no era el objetivo principal de su acto de resistencia, apelando a las nociones “foucaultianas”, sino más bien una consecuencia de su decisiva incursión en el terreno activo del poder. Sus físicos se transformaron después de introducirse en la esfera activa del esfuerzo, la disciplina y el vigor.

Acercarse a estos nuevos y transgresores cuerpos y hacerlos visibles supuso repensar los discursos de cómo mostrar el cuerpo de la mujer (deportista). Asimismo, en el caso de la serie de fotografías dedicada a Lisa Lyon, sí vemos una clara dependencia del soporte fotográfico.

Ya en el siglo XIX, y tomando como ejemplo para ilustrar esta cuestión el caso del padre del culturismo moderno, Eugen Sandow, podemos comprender la dependencia de este soporte. Su cuerpo desestabilizaba al público, era un hombre musculado, forzado, y aquellos que lo veían lo aclamaban curiosos. Como apunta Michael Squire “[...] fans were less interested in the objects lifted than in the body than lifted them”²⁵ (Squire, 2011: 17). Ante esta expectativa, Sandow empezó a considerarse como artista cuya materia prima era su propio cuerpo, idea que, como ya hemos visto, comparte también la culturista Lisa Lyon. Hasta tal punto que él mismo introdujo en su espectáculo de levantamiento de pesos una rutina de poses, en algunos casos imitando las esculturas griegas o romanas, para exhibir sus músculos. Fue



[Fig. 7, 8] Eugen Sandow

con la introducción de estas posturas cuando la fotografía del cuerpo musculoso cobró importancia, en la medida en que dejaba constancia de su excepcionalidad y de sus progresos. Curiosamente, el contexto en el que Sandow llevó a cabo esta resurrección de los musculosos cuerpos clásicos, provenientes de las idealizadas esculturas griegas, fue el de los Juegos Olímpicos de Atenas del 1896. Como comenta Michael Squire, “Sandow was born and bred in Prussia. Although the late nineteenth-century obsession with resurrecting the Classical was a pan-European phenomenon – witness the first modern Olympic Games, held in Athens in 1896 – nowhere was it more keenly felt than in Germany”²⁶ (Squire, 2011: 18).

De este modo, los ideales clásicos se personificaban en los cuerpos de los deportistas. Esta encarnación de un ideal clásico permitió tomar el pasado idealizado como fundamento del presente nacional, heredero de éste²⁷.

Pero ¿qué sucede cuando el cuerpo idealizado es el de la mujer? ¿El “otro” cuerpo? ¿Qué ocurre cuando ella quiere dejar constancia de su propio logro corporal, de su evolución, de su propia resistencia? Eso es precisamente lo que acontece en la serie de fotografías dedicada a Lisa Lyon. Queriendo disponer de un documento que valide su acto de resistencia femenina es de nuevo enjaulada por los métodos de representación usados por el fotógrafo Robert Mapplethorpe.

Así pues, a pesar de partir de dos épocas distintas, en cada caso podemos contemplar como la inicial transgresión del fotógrafo o de la directora del filme de querer mostrar este cuerpo hecho invisible hasta entonces nos lleva en última instancia a una supeditación a otros lastres. En el caso de Riefenstahl, se trataban de los parámetros del régimen político en el que se encontraba inscrito el filme. Pues, al cuerpo masculino sí se le permitía mostrarse como héroe individual frente a la masa, pero presentar a la mujer fuera de la masa, fuerte y musculada, rompía con lo que el *corpus* nacionalsocialista fomentaba. Con lo que, de acuerdo con lo que hemos presentado, son pocas las imágenes dedicadas a las mujeres deportistas con un cierto desarrollo muscular en posiciones de esfuerzo mientras practican ejercicio, ya que se tratan de modalidades deportivas ajenas a las disciplinas concedidas como “femeninas”, tales como la natación, la gimnástica rítmica, etc.

Y cabe mencionar por otro lado que a diferencia de los atletas masculinos, quienes se muestran con el torso desnudo e incluso en algunos casos asimilándose a las estatuas griegas, solo con una hoja de parra ocultando el sexo, las atletas femeninas se presentan siempre con mayor limitación y precaución formal, restringiendo el componente más sensual, emasculándolas. Las intenciones de Riefenstahl son audaces, pero debido al contexto político en el que se produce la obra, este aparente avance transgresor termina por difuminarse. Lo que la lleva a presentar esos cuerpos, esas mujeres, nuevamente situadas en el margen.

En cuanto al caso de Mapplethorpe, obviamente sabemos que su punto de partida es el de la transgresión. El fotógrafo americano busca de forma frecuente violentar e incomodar con lo que muestra, sean cuerpos enteros o fragmentos de estos. Pero ante la elección de un cuerpo subversivo, el de una mujer musculada, que según en qué época podría llegar a compararse con el choque que producía la misma mujer barbuda del circo, la forma en que Mapplethorpe nos la muestra acaba encarcelándola en una jaula con potentes ecos de resonancia clásica. El fotógrafo se apropia del cuerpo de la modelo y la convierte en un objeto más, sometido a sus contrastados juegos de luz y sombra.

Lo que Lyon logró construir con su cuerpo es neutralizado por la forma en la que es captado por Mapplethorpe. De este modo la necesidad de dejar constancia de esta propia creación en la que ella misma interviene como escultora de su cuerpo, Lyon acaba siendo conducida a una cárcel visual. El estilo de Mapplethorpe consume la fuerza de su cuerpo transgresor.

5. NOTAS

1. En nuestra opinión, Olympia ha sido erróneamente considerado como documental, porque su objetivo principal no era simplemente el de captar y dejar constancia de un suceso, como fueron los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, sino el de devenir un “espectáculo fílmico” (Sontag, 1981: 83) pensado para y con arreglo a la política en la cual éste se inscribía, el Régimen Nazi. No era un ingenuo intento de documentar dicho acontecimiento, sino un discurso claramente intencionado. Como postula Carmen Deltoro, “Nada es químicamente puro. Ninguna película es neutral” (Deltoro, 1999: 199). Según Tatiana Sentamans (Sentamans, 2008: 276), una vez realizados los Juegos Olímpicos, Riefenstahl dedicó dos largos años a procesar las imágenes grabadas y a seleccionar las que mejor se adaptaban al discurso que quería transmitir. De igual modo, a lo largo de este tiempo buscó de forma minuciosa las que realzaban estéticamente la belleza corporal de los atletas, a fin de transmitir una idealización corporal acorde con los ideales promovidos por el régimen ario.
2. Para conocer más acerca la relación entre la nueva forma de feminidad y este toque monstruoso, recomendamos: Heywood, 1998: 131-133
3. Hacemos especial mención a la aportación de Kruger más adelante en relación con su obra *Your Body is a Battleground*.
4. El yo como objeto.
5. De acuerdo con el apartado referente a la serie de fotografías dedicada a Lisa Lyon, veremos que a pesar del transgresor cuerpo hecho visible, el mismo fotógrafo termina por aplicar encima de este cuerpo su propio estilo. Esto tiene como resultado una plasmación enjaulada del cuerpo de la mujer musculada. Podemos así equiparar la mordaza sufrida por la mujer a lo largo de la historia, mientras luchaba por cumplir con el estereotipo corporal impuesto, con el mismo estilo limitador del fotógrafo, en la medida en que amordaza a Lyon, sometiendo su cuerpo a lo que califica Wagstaff como “straitjacket style” (Wagstaff, 1983: 8), es decir, sometido al estilo limitador a modo de camisa de fuerza.
6. “[...] el arte feminista intenta encontrar nuevas formas de representar la experiencia de las mujeres, las cuales desafían o subvierten las formas culturales en las que las mujeres se definen como subordinadas”.
7. “[...] [Ser] mujer es ser un objeto de desprecio y la vagina, sello de la feminidad, es despreciada. La mujer artista, al verse detestada, toma la misma marca de su alteridad e imponiéndola como el sello de su iconografía, crea un vehículo mediante el cual afirma la belleza y veracidad de su identidad [...] Mientras la vagina estaba oculta o considerada tabú, su representación podría ser un gesto poderoso de liberación y afirmación para la mujer [...] Las artistas feministas que buscan transformar la iconografía del cuerpo han de hacerlo en reconocimiento del contexto cambiante en el que sus obras van a ser leídas”.
8. “[...] diversidad de respuestas posibles”.
9. Es también a principios de los años ochenta cuando el culturismo femenino empieza a ganar popularidad, tema que cubriremos en el siguiente apartado relacionado con la culturista Lisa Lyon y al resultado fotográfico de esta construcción corporal a manos de Robert Mapplethorpe. ¿Podemos considerar entonces esta forma de repensar el cuerpo otra vía para romper con el estereotipo canonizado de lo que la mujer debe ser y mostrar con su propio cuerpo?

10. “El subordinado puede ser desprovisto de poder, pero no es impotente. Hay poder en el hecho de resistir al poder; hay poder en mantener la propia identidad social en oposición a la propuesta por la ideología dominante, hay poder en la afirmación de los propios valores subculturales contra los dominantes. Hay, en resumen, poder en ser diferente”.
11. “El cuerpo inaceptable funciona como constitutivo exterior para la aceptación; es necesario, pero desautorizado y envilecido. Éste es el cuerpo de la mujer hipermusculada, no fuera del discurso, pero sí al límite [...] Además, esta encarnación es un proceso repetido. Del mismo modo, el cuerpo abyecto de la mujer culturista hipermusculada, aunque actualmente marginado, ha de ser visto continuamente como abyecto para que permanezca así. Este cuerpo conserva el potencial de reapropiarse de los contornos inaceptables que se le han asignado. La forma de éste es siempre provisional. El proceso por el que un cuerpo puede reapropiarse de su forma y tratar de librarse de las connotaciones negativas y dolorosas que ha acumulado [...] La mujer culturista hipermusculada se describe a menudo con connotaciones negativas dentro del discurso [...] la mujer culturista no quiere producir una contrahegemonía a nivel de su propio cuerpo. El cuerpo es el término que ella desea “reconquistar” [...] La mujer culturista no puede crear un nuevo lenguaje “un nuevo cuerpo”, pero puede aprender a trabajar contra el cuerpo que ha heredado dentro de este legado [...] Su dolor físico tiene la capacidad de ‘destruir el lenguaje’”.
12. “La mujer culturista hipermusculada vive en el dolor, el dolor como los contornos normativos que la excluyen del ámbito de la aceptabilidad, pero su experiencia del dolor durante el ejercicio le muestra que esos contornos son discutibles”.
13. “Es imprescindible reiterar a la hora de discutir sobre estos ‘cuerpos perfectos’ que ‘el cuerpo es el eje de la política antropológica Nazi’ [...] ‘el nuevo tipo humano’”.
14. Las disciplinas deportivas consideradas más propias de los hombres eran las siguientes: lanzamiento de disco, lanzamiento de jabalina, carrera de obstáculos y salto de altura, entre otras.
15. Nos referimos con especial énfasis a la atleta Stanislawa Walasiewicz.
16. El título de la serie de fotografías dedicada a la culturista Lisa Lyon pretendía establecer, ya desde el primer contacto, un choque visual, una provocación al espectador. Mientras que la imagen que aparece en la portada (Fig. 4) encontramos el cuerpo de una Lyon desafiante, firme, musculosa e impasible, rasgos más propios del dominio masculino, Mapplethorpe lanza el título: *Lady: Lisa Lyon*, destacando sobre todo las connotaciones de feminidad vinculadas al término *lady*.
17. “Nunca fue mi intención imitar a, o competir, con los hombres. Nada podría interesarme menos. Mis ideas siempre han estado más en sintonía con el perfeccionamiento del animal en el cuerpo femenino [...] Quiero explorar y perfeccionar lo que es físicamente posible en las mujeres y luego combinarlo con una inteligencia superior [...] Mis ideales nada tienen que ver con consideraciones sexuales; no son ni masculinas ni femeninas: son humanas. Mi objetivo principal nada tiene que ver con ostentar el poder sobre personas de ambos sexos, sino que mi nueva fuerza interior y exterior me ha dotado de una confianza y envergadura que ha mejorado la calidad de vida de forma inconmensurable. Y por el camino ha surgido una verdad inapelable: el ser se define a sí mismo [...] lo que estaba haciendo no tenía nada que ver con parecerme a un hombre [...] ni masculino ni femenino sino felino [...] utilizo el término animal porque creo que es la mejor manera

- de hacer que la gente vea el nuevo físico femenino [...] Las manifestaciones físicas de fuerza, gracia y agilidad no necesariamente han de tener una connotación sexual”.
18. “Tu cuerpo es el lugar donde todo comienza”.
 19. Hacemos distinción entre las culturistas de primera oleada como Rachel McLish y Lisa Lyon, y las posteriores como Laura Comes, Kay Baxter, Lori Bowen, Lenda Murray y Bev Francis (ver [Fig. 2]) en la medida en que las atletas nombradas en último término someten a sus cuerpos a unas rutinas mucho más extremas que las primeras propulso-
ras de dicha disciplina deportiva.
 20. “Ni masculino/a ni femenino/a, él/ella es tanto masculino/a como femenino/a; ni natural ni antinatural, él/ella es tanto natural como antinatural; ni duro/a ni blando/a, él/ella es tanto duro/a como blando/a; ni ataque ni defensa, él/ella es tanto ataque como defensa. Como “indescriptible” la mujer culturista no se puede encasillar en ninguna de las opo-
siciones o antinomias que se utilizan para describirla. Ella se resiste y las desorganiza [...] ese cuerpo como algo ‘indescriptible’”.
 21. “[...] una desviación que contiene rastros de la norma”.
 22. Leslie Heywood, entre otros, defiende el componente de ilusión por lo que a la cons-
trucción del cuerpo mediante el culturismo se refiere.
 23. “El fotógrafo y su modelo han conspirado para contar una historia de sus obsesiones
superpuestas. Su glorificación del cuerpo es un acto de voluntad, un desafío al nihilis-
mo y a la abstracción, una historia del Movimiento Moderno en sentido inverso”.
 24. “[...] el sólo disponer de algo que permita documentar tu presencia es una confirmación
definitiva de ella”.
 25. “Los seguidores estaban menos interesados en los objetos que se levantaban que en el
cuerpo que los levantaba”.
 26. “Sandow nació y se crió en Prusia. Aunque la obsesión de finales del siglo XIX para hacer
resurgir el clasicismo fue un fenómeno paneuropeo, tuvo testimonios de más peso con
motivo de los Juegos Olímpicos modernos, celebrados en Atenas el 1896”.
 27. Apelar a la antigüedad clásica para reclamar esa herencia, en el caso del nacionalsocia-
lismo, supuso un problema al tener que solventar la promoción de cuerpos masculinos
desnudos. En este cuerpo se encontraba un potente vínculo que facilitaba la acepta-
ción de su discurso político. El mecanismo que adaptó, como apunta George L. Mosse,
fue el de “minimizar el impacto erótico” (Mosse, 2000: 2000) de tales cuerpos, conce-
diéndoles un toque más simbólico, como sucedía con las mismas esculturas clásicas.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 En torno al cuerpo de la mujer. Objetivación y resistencia.

- [1] BETTERTON 1987:
BETTERTON, Rosemary. *Looking on: images of femininity in the visual arts and media*.
London: Pandora, 1987
- [2] BORDO 2003:
BORDO, Susan R. “Material Girl”. En: *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture
and the Body*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2003

- [3] MOSSE 2000:
MOSSE, George L. *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa Ediciones, 2000

6.2 Olympia – Leni Riefenstahl

- [4] BOARINI 1998:
BOARINI, Vittorio (ed). *Erotismo y destrucción*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998
- [5] DELTORO 2000:
DELTORO LENGUAZO, Carmen. “El cine como vínculo entre el arte y la política: Thea von Harbou y Leni Riefenstahl”. En: DDA. *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000, pp. 199 – 209.
- [6] McFEE – TOMLINSON 1999:
McFEE, Graham; TOMLINSON, Alan. “Riefenstahl's *Olympia*: ideology and aesthetics in the shaping of the Aryan Athletic body”. En: *The International Journal of the History of Sport*, 1999, pp. 86-106.
- [7] RIEFENSTAHL 2002:
RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia: documentación de la película Olimpiada*. Köln: Taschen, 2002
- [8] ROYO 2010:
ROYO HERNÁNDEZ, Simón. “Leni Riefenstahl y la estética fascista; prueba de la imposibilidad de un arte apolítico”. En: *Revista Observaciones Filosóficas*, núm. 11, 2010 <http://www.observacionesfilosoficas.net/leniriefenstahl.html>. Última visita: 15/03/2017
- [9] SENTAMANS 2008:
SENTAMANS, Tatiana. *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Valencia: Ministerio de Cultura. Premio de Investigación Cultural “Marqués de Lozoya”, 2008
- [10] SONTAG 1981:
SONTAG, Susan. “Fascinante Fascismo”. En: *Bajo el Signo de Saturno*. México: Lasser Press, 1981, pp. 77-106.
- [11] SQUIRE 2011:
SQUIRE, Michael. “Body Fascism”. En: *The Art of The Body. Antiquity and its Legacy*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 16-23.
- [12] VIGGIANO 2011:
VIGGIANO, Stephanie. *Bodies Represented in Leni Riefenstahl's Olympia: The Fascist Aesthetics of Ausdruckstanz and Athleticism*. German Senior Thesis - Senior Seminar B399

6.3 Lady: Lisa Lyon – Robert Mapplethorpe

- [1] BETTERTON 1987:
BETTERTON, Rosemary. *Looking on: images of femininity in the visual arts and media*. London: Pandora, 1987
- [13] CHARE 2004:
CHARE, N. “Women's Bodybuilding: Towards a Radical Politics of Muscle”. En: *Limina*, no. 10, 2004, pp. 52-69.

- [14] CHATWIN 1983:
CHATWINN, Bruce. "An Eye and Some Body". En: MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pp. 9-11.
- [15] HEYWOOD 1998:
HEYWOOD, Leslie. *Bodymakers. A cultural Anatomy of Women's Body Building*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 1998
- [16] LYON – KENTHALL 1981:
LYON, Lisa; KENTHALL, Douglas Kent. *Lisa Lyon's Body Magic*. New York: Bantam Books, 1981
- [17] MAPPLETHORPE 1983:
MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983
- [18] WAGSTAFF 1983:
WAGSTAFF, Samuel. "Foreward". En: MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pp. 8.
- [19] McDOWELL 2004:
McDOWELL, Kelly. "Censorship and the Radicalization of the Body in the Photography of Mapplethorpe and Serrano". En: *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 1, 2004, pp. 7-18.
- [20] NEAD 1998:
NEAD, Lynda. *El Desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.

6.4 Filmografía

- [21] RIEFENSTAHL 2006b:
RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia* (Olimpiada, juventud olímpica). Barcelona: Cameo, 2006, 191. min.

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1 - *Your Body is a Battleground*, Barbara Kruger, 1989
<http://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>
Última visita: 15/06/2017

Figura 2 - Bev Francis
<http://seagullhair.typepad.com/.a/6a00e551efbb948834017c3582ef6f970b-600wi>
Última visita: 15/06/2017

Figura 3 - Foto L. Riefenstahl - Caruzzio en el ejercicio de paralelas, 1936
SENTAMANS, Tatiana. *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Valencia: Ministerio de Cultura. Premio de Investigación Cultural "Marqués de Lozoya", 2008, pág. 281.
https://4.bp.blogspot.com/-7sNOOI8ySzo/V_5hNbN31-I/AAAAAAAAAGjA/NZIDyH4kP0Eb-PwFESDGF6-VkF3TqWC2PgCLcB/s640/Blog%2BOLimp%25C3%25ADadas7.jpg
Última visita: 15/06/2017

Figura 4 - Lisa Lyon, Robert Mapplethorpe 1980-82 (izquierda)

MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pág. 85.

https://i1.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2014/02/Mapplethorpe_MH_Flyer_Back-1024.jpg

Última visita: 15/06/2017

Figura 5 - Lisa Lyon, Robert Mapplethorpe 1980-82 (centro)

MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pág. 51.

<http://anotherimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/786/azure/another-prod/330/1/331196.jpg>

Última visita: 15/06/2017

Figura 6 - Lisa Lyon, Robert Mapplethorpe 1980-82 (derecha)

MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pág. 73.

<https://www.artnet.com/auctions/artists/robert-mapplethorpe/lisa-lyon-17>

Última visita: 15/06/2017

Figura 7 - Eugen Sandow (izquierda)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugen_Sandow;_Life_of_the_Author_as_told_in_Photos_Wellcome_L0033349.jpg

Última visita: 15/06/2017

Figura 8 - Eugen Sandow (derecha)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Eugen_Sandow%3B_Life_of_the_Author_as_told_in_Photos_Wellcome_L0033355.jpg

Última visita: 15/06/2017

CURRÍCULUM VITAE. ISABEL FONTBONA MOLA

Investigadora en formación de la Universidad de Girona, Isabel Fontbona es licenciada en Filosofía e Historia del Arte. También cursó el máster en Iniciación a la Investigación en Humanidades. Desde 2016 se encuentra trabajando en el grupo de investigación “Teories de l’Art Contemporani”, de la misma universidad, donde está llevando a cabo su tesis doctoral, la cual se centra en cuestiones de género, identidad corporal y la representación de éstas, entre otros aspectos, poniendo especial énfasis en el caso de la mujer deportista como consecuencia de la práctica deportiva del culturismo. Esta investigación doctoral no podría llevarse a cabo sin la beca F1, otorgada por la Generalitat de Catalunya.

Por otro lado cabe destacar su faceta deportiva, ya que ha competido en la disciplina del culturismo natural, hecho que le ha permitido conceder a dicha investigación una mirada singular.

Construir y deconstruir: Las prácticas de comisariado en la obra de Joan Fontcuberta

Constructing and deconstructing: The curatorial practices in Joan Fontcuberta's work

AUTORA:

ARIADNA LORENZO SUNYER

Universitat de Girona

RESUMEN

Joan Fontcuberta es conocido por sus célebres «ficciones», obras que tienen como objetivo cuestionar los dogmas del medio fotográfico y la pretendida objetividad de la institución museística a través de la ficción. No obstante, la carrera de Fontcuberta en el mundo del arte no se limita a la producción de obras. Artista, crítico, teórico y profesor, Fontcuberta es una figura poliédrica en el mundo de la fotografía y también ocupa un sitio importante en la escena contemporánea como comisario de exposiciones. Desde 2011, paralelamente a su trabajo de artista, es invitado a los festivales más prestigiosos para organizar distintas exposiciones sobre la «post-fotografía», un nuevo concepto que él mismo desarrolla después de la generalización de Internet y de las redes sociales. Este artículo tiene como objetivo estudiar el trabajo de Joan Fontcuberta en relación con el comisariado de exposiciones. Esta perspectiva original nos permitirá revisar su obra desde un nuevo enfoque y enlazar esas dos

ABSTRACT

Joan Fontcuberta is known for his popular “fictions”, works of art that aim to question the dogmas of the photographic medium and the pretended objectivity of the museum institution through fiction. However, Fontcuberta's career in the world of art is not limited to the production of artwork. Artist, critic, theorist and university professor, Fontcuberta is a multifaceted figure in the world of photography, while also playing an important role on the contemporary scene as a curator. Since 2011, in parallel to his artistic work, he has been invited to leading festivals to organize exhibitions on “post-photography”, a new concept he himself developed after the spread of the Internet and social networks. This article aims to study Joan Fontcuberta's work in relation to curating practices. Our original perspective will allow us to review his work from a new standpoint and connect the two facets of artist and curator and their respective productions. Thus, the first part of the article will analyse his ar-

facetas de artista y de comisario y sus respectivas producciones. Así, la primera parte de este artículo analizará su trabajo artístico a partir del estudio de *Fauna* y la segunda parte tratará sus prácticas como comisario y su papel en la creación de la post-fotografía a partir del estudio de *From Here On*.

tistic work through the study of *Fauna*, while the second part will address his practices as a curator and his role in the creation of post-photography through the study of *From Here On*.

Palabras clave: artista comisario; comisariado; fotografía contemporánea; Joan Fontcuberta; MoMA; post-fotografía

Keywords: artist curator; contemporary photography; curating; Joan Fontcuberta; MoMA; post-photography

CONSTRUIR Y DECONSTRUIR: LAS PRÁCTICAS DE COMISARIADO EN LA OBRA DE JOAN FONTCUBERTA¹

A principios de la década de los 80 Joan Fontcuberta y Pere Formiguera encontraron fortuitamente el archivo del profesor Peter Ameisenhaufen, una documentación minuciosa de sus expediciones por todo el mundo en busca de las excepciones a la teoría de la evolución darwinista. Hasta ese momento Ameisenhaufen y su bestiario fantástico eran absolutamente desconocidos, tanto para el público como para la propia comunidad científica.

Precursor de la teratología, Ameisenhaufen (1895- ?) fue un personaje misterioso, absorto en el estudio de híbridos, mutaciones y malformaciones genéticas. Fue catedrático en la Ludwig Maximilian Universität de Múnich, hasta su expulsión por circunstancias oscuras en 1932. Desde ese momento, viajó por los cinco continentes con un reducido equipo de colaboradores y científicos, entre quienes sobresalía Hans von Kubert, mediocre biólogo pero excelente fotógrafo. El resultado de su labor es una ingente cantidad de fotografías, manuscritos, dibujos de campo, registros sonoros, radiografías y hasta animales disecados, cuando fue posible capturar especímenes.

Todo ello da cuenta de la *Neue Zoologie*, una fauna extinta y en muchos casos increíble, de la que por fortuna se conserva esta impresionante documentación que ahora se presenta aquí. La divulgación de las investigaciones de Ameisenhaufen causó inicialmente una profunda controversia, pero la evidencia irrefutable de los testimonios fotográficos aportados acalló cualquier duda o suspicacia. Hoy podemos valorar todo este material por su indudable interés científico pero también por ser un espejo de la fotografía moderna y de la estética documental que imperó a lo largo de los años 30 y 40 del siglo xx (Fontcuberta et al., 2013: 55).

Así presenta Joan Fontcuberta *Fauna* en su exposición retrospectiva de 2014 *Camouflages* en la Maison Européenne de la Photographie en París. Elaborada en colaboración con el artista Pere Formiguera, *Fauna* fue expuesta en 1988 en el MoMA de Nueva York, dentro de

la serie de exposiciones «Projects», y se convirtió en uno de los trabajos más célebres del artista. Esta exposición de 1988 se compone de varios objetos —entre los cuales encontramos documentos en alemán, animales disecados, fotografías, dibujos y grabaciones en casetes— que recrean una escenografía que recuerda la de los museos de historia natural. Estos distintos objetos quieren ser los testigos de la existencia de animales fantásticos resultantes de mutaciones y malformaciones genéticas, animales olvidados por la zoología y los científicos.

Sin embargo, todo es falso. Se trata de un artificio muy bien trabado, construido hasta el último detalle. En efecto, los artistas hicieron fabricar los distintos objetos de la exposición y, después, para dotarlos de credibilidad, los presentaron según la estética y los principios didácticos de las instituciones museísticas, es decir; en vitrinas, con cartelas y junto a folletos de información.

Tal y como se explica en el comunicado de prensa, *Fauna* tiene como objetivo «cuestionar la autoridad del medio fotográfico y la supuesta objetividad del método científico y la escenografía institucional» (MoMA y Evans, 1988: 1). Esta exposición, emblema de la obra de Fontcuberta, presenta tanto su tema predilecto como su manera de trabajar: cuestiona los dogmas de la fotografía —concretamente la relación entre fotografía y verdad— a partir de la creación de ficciones sostenidas mayoritariamente por fotografías. Este es, a grandes rasgos, el *modus operandi* habitual de Fontcuberta, una manera de trabajar que le ha valido el reconocimiento internacional y numerosos premios (entre los cuales destaca el prestigioso Premio Internacional de la Fundación Hasselblad, en 2013).

No obstante, la carrera de Fontcuberta en el mundo del arte no se limita a la producción de obras.

Con la llegada de la tecnología digital, y en concreto de Internet, Fontcuberta empieza a explorar otros caminos artísticos. Artista, crítico, teórico y profesor, Fontcuberta es una figura poliédrica en el mundo de la fotografía y también ocupa un lugar importante en la fotografía contemporánea. Desde 2011, paralelamente a su trabajo de artista, se ocupa del comisariado de distintas exposiciones sobre la «post-fotografía», un nuevo concepto de la imagen digital que él mismo ha desarrollado después de la generalización de Internet y de las redes sociales. Invitado en los festivales más prestigiosos de fotografía, como Les Rencontres d'Arles o Le Mois de la Photo à Montréal, Fontcuberta organiza numerosas exposiciones de otros artistas y reaparece, pues, en el mundo de la fotografía como comisario de exposiciones.

Esas dos facetas de Joan Fontcuberta nos llevan a hacernos las preguntas siguientes: primeramente, ¿Cuándo y por qué empieza Fontcuberta a interesarse por el comisariado de exposiciones?, ¿cómo pasa de ser artista a ser comisario?, ¿qué relación hay entre estas dos facetas? En segundo lugar, ¿Qué lleva a Fontcuberta a comisariar exposiciones a partir de 2011?, ¿qué significa ser comisario de la «post-fotografía»?

Así pues, para intentar responder estas cuestiones, en vez de estudiar la obra del artista desde sus relaciones con la ficción y el documental, la principal perspectiva de estudio

generalizada entre los especialistas, este artículo analizará el trabajo de Joan Fontcuberta en relación con el comisariado de exposiciones. Esta perspectiva original nos permitirá, en primer lugar, descubrir la faceta de comisario de Fontcuberta y revisar su trabajo desde este nuevo enfoque. En segundo lugar, también nos permitirá enlazar su producción anterior y posterior al apogeo digital, así como conectar esas dos facetas de artista y comisario en una misma línea de trabajo y estudiar el paso de la producción de obras al comisariado de exposiciones, es decir, de la práctica a la teoría.

Antes de empezar este análisis centrado en los trabajos de Fontcuberta, nos parece importante dedicar unos instantes a contextualizar esas prácticas de artista comisario, ya que esta doble faceta de Fontcuberta está lejos de ser una rareza aislada en la historia del arte. En efecto, ha habido y hay, actualmente, numerosos artistas que producen obras y organizan exposiciones de otros artistas a la vez. Una de las características comunes entre estos artistas es el interés por la exposición como medio artístico. Sus obras pretenden cuestionar la idea de exposición de la tradición museística y experimentar nuevas formas de presentación de los trabajos artísticos:

Many artist-curated exhibitions are [...] the result of artists treating the exhibition as an artistic medium in its own right, an articulation of form. In the process, they often disown or dismantle the very idea of the «exhibition» as it is traditionally thought, putting its genre, category, format or protocols at stake and thus entirely shifting the terms of what an exhibition could be. Courbet's example [el «Pabellón del Realismo»] suggests that the impulse among artists to take the organization of exhibitions into their own hands already existed in the late nineteenth century, yet it was for the avant-gardes of the early twentieth century to further develop the potentials of the exhibition as medium. And, following them, a postwar generation of artists finally so radically tackled the form that they fundamentally transformed the shape of exhibitions thereafter [...] (Filipovic, 2013: 159).

En las obras de Fontcuberta también parece haber un particular interés por la exposición. Tal y como se explicita en el comunicado de prensa, *Fauna* — así como el resto de trabajos de Fontcuberta— no juega solamente con los estatus de la fotografía y de la verdad, sino también y sobre todo con la escenografía institucional, es decir, con el estatus de la exposición. Catherine Evans, organizadora de la exposición MoMA, declara: «Mientras que Formiguera, se interesa por la codificación de la ciencia de lo fantástico, [...] Fontcuberta se interesa por la manera en que los datos toman la significación a partir de su presentación» (1988: 1).

A lo largo de sus trabajos, Fontcuberta, que se interesa por el lenguaje y las formas de significación, explora diferentes tradiciones de exposición de fotografía y de objetos diversos, entre ellas la de los museos de historia natural, la de los museos de arte contemporáneo y la de los «gabinetes de curiosidades». La exposición se convierte, entonces, en un medio artístico. Así, si la exposición como medio artístico es esencial en la práctica artística de Fontcuberta, adivinamos que el comisariado tiene que jugar forzosamente algún papel importante en esos mismos trabajos. Aquí tenemos, pues, una primera pista para empezar a estudiar la relación de Fontcuberta y el comisariado de exposiciones. La segunda pista para enlazar estas dos facetas podemos encontrarla en algunas reflexiones recientes sobre el artista comisario.

Al principio de su artículo, la historiadora del arte Elena Filipovic constata que en 2013, a parte de algunas referencias puntuales a exposiciones dirigidas por artistas y a artistas comisarios, no existe aún ningún estudio que trate de manera seria la historia del artista comisario (2013: 156)².

Un año después, Julie Bawin, también historiadora del arte, publica *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée* (2014), el primer trabajo científico dedicado a esta cuestión. En su libro, Bawin analiza en detalle la figura del artista comisario a partir del estudio de las relaciones del artista con el museo, unas relaciones ambiguas, definidas como «oscilando entre el desprecio y la fascinación» (2014: 80-81). Uno de los artistas que encarna por excelencia esta ambigüedad es, según Bawin, Marcel Duchamp, porque «a pesar de sus numerosas ofensivas contra la institución y la desconfianza que él siempre ha afirmado haber experimentado en contra del mundo del arte, Duchamp ha sido, durante toda su vida, un intermediario eficaz entre el mundo de las vanguardias y el sistema institucional del arte» (2014: 81).

Tal y como hemos observado más arriba, esta ambivalencia es también característica de Joan Fontcuberta. Como artista, explora y denuncia —a través de sus ficciones— la exposición y la institución museística como plataforma de difusión de ciertos mitos del medio fotográfico, pero a la vez colabora con el sistema institucional del mundo de la fotografía —concretamente desde 2011 como comisario de exposiciones. Así pues, trataremos la producción de Fontcuberta en dos partes, como dos caras de una misma moneda, teniendo en cuenta esta ambivalencia: por un lado, sus proyectos de ficciones como artista y, por otro, sus trabajos de comisario de exposiciones.

En la primera parte de este artículo, estudiaremos cómo Fontcuberta trabaja con el medio artístico de la exposición y qué papel juega el comisariado de exposiciones en sus trabajos de artista, concretamente en los proyectos de creación de ficciones. Un estudio de caso dedicado a la exposición de *Fauna* en el MoMA en 1988 nos permitirá profundizar en estas cuestiones relacionadas con el comisariado.

La segunda parte, dedicada a Fontcuberta como comisario, tratará la creación y desarrollo de la «post-fotografía» como respuesta a la llegada de la era digital. En particular, nos centraremos en el estudio de *From Here On. Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, exposición inaugural de esta nueva fotografía que tuvo lugar en 2011 dentro del festival de Les Rencontres d'Arles. Estas distintas reflexiones también nos permitirán sobrevolar algunas cuestiones de la historia del comisariado, como por ejemplo qué es un artista comisario y qué diferencia hay entre este tipo de comisario y un comisario convencional, o qué importancia ha tenido el comisariado en la historia de la fotografía.

JOAN FONTCUBERTA COMO «FALSO COMISARIO»

Nacido en España en 1955 bajo la dictadura de Franco, Joan Fontcuberta crece con la censura y la propaganda. En este contexto, Fontcuberta se da cuenta de que la imagen fotográfica no es solo una huella de lo real, sino «una construcción humana», «una manera de interpretar, de reinventar una explicación de lo real» (2014a).

Lejos de las concepciones de la historia del arte que tratan la fotografía en relación con la pintura, para Fontcuberta la fotografía es un medio de comunicación que vehicula información. A partir de su formación en ciencias de la información y de su experiencia en el mundo del periodismo y la publicidad, Fontcuberta estudia precisamente el proceso que permite dar sentido a la fotografía, es decir «los mecanismos de formación de la imagen, en su entorno cultural, ideológico, político, antropológico...» (J. Terrasa en Berthou Crestey, 2010).

Esta concepción de la fotografía lleva inevitablemente a Fontcuberta a estudiar el concepto de verdad y, consecuentemente, las relaciones entre manipulación y neutralidad. Centrales en su pensamiento, estas cuestiones son la base de su trabajo y se desarrollan a lo largo de su carrera en distintas formas. Lo vemos, por un lado, en la publicación de numerosos textos, como el célebre *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (2011 [1996]) y, por otro lado, en la experimentación (como artista) con distintas técnicas fotográficas como el collage, el fotomontaje, el fotograma³ o la creación de historias ficticias, la técnica más conocida de su trabajo.

Desde los años 80, Fontcuberta trabaja desde una perspectiva más conceptual de la fotografía a partir de la creación de historias ficticias⁴ que él mismo define como «estrategias artísticas de la contra-información» (2011 [1996]: 91; Caujolle y Fontcuberta, 2001: 7-8).

Se trata, pues, de relatos ficticios que tienen como objetivo generar la «duda razonable». «Mis proyectos, declara el artista, son como vacunas que podrían ayudar a inmunizarnos contra cualquier tipo de discurso autoritario» (2013: 200). Las distintas narraciones ficticias sobre las cuales se basa cada uno de sus trabajos sirven de pretexto para analizar y explorar distintos campos donde se utiliza la fotografía, como los «medios de comunicación, la ciencia, la religión, el arte, la publicidad, la política o la vida privada» (Fontcuberta, 2013: 200). Al mismo tiempo, estas ficciones permiten desactivar y deconstruir los discursos de estas disciplinas que, elaborados alrededor de la fotografía como «huella de lo real», han pasado a ser incontestables, casi sagrados.

Una de las primeras historias ficticias, *Herbarium* (1982-1985), titulada *Homenaje a Blossfeldt*, clasifica distintas especies vegetales raras en el estilo del fotógrafo de la Nueva Objetividad, y presenta estas plantas en una escenografía que recrea la exposición de una colección de plantas de un museo botánico (Fontcuberta, 2013: 31; Caujolle y Fontcuberta, 2001:9). Después de la célebre *Fauna* en 1987, Fontcuberta recrea la historia de la conquista del espacio con *Sputnik*, un trabajo que recorre la historia de un cosmonauta ruso desaparecido durante una misión especial (de Vries, 2011).

Concebida en el 2000, *Sirenas* es una serie que se basa en el descubrimiento de fósiles de «hydropithecus», término pseudocientífico creado por Fontcuberta para designar las sirenas. Unos años más tarde, en 2002, *Milagros & Co* es el resultado de una estancia de Fontcuberta en un monasterio de Valhamönde que, situado en una isla de Knossoskari (Finlandia), es conocido por la enseñanza de milagros. Explotando el «después-11S», Fontcuberta se interesa también por las relaciones entre los medios y la figura de Osama Bin Laden. Así, en 2007 presenta *Deconstructing Osama*, un trabajo con forma de reportaje periodístico que revela que el dirigente de Al Qaeda es en realidad un actor y cantante del mundo árabe llamado Manbaa Mokfhi.

Por lo que se refiere al campo de la historia del arte, *El Artista y la fotografía* es una serie de 1995 que explora el diálogo de Picasso, Miró, Dalí y Tàpies con la fotografía, y expone trabajos inéditos de estos artistas como resultado de su experimentación con la fotografía. En esta misma línea, *Trepap* (Fontcuberta, 2014b) se presenta como una exposición que muestra fotografías inéditas de grandes fotógrafos vanguardistas, como Man Ray, Albert Renger-Patzsch, László Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko o Walker Evans, unas fotografías salidas de los encargos publicitarios de la fábrica Trepap, fábrica española de producción de maquinaria agrícola.

Como hemos constatado en la introducción de este texto, las ficciones de Fontcuberta tienen como objetivo cuestionar el estatus tanto de la fotografía como del método científico, pero también, y sobre todo, el de la exposición y el de la institución museística.

Fontcuberta trabaja principalmente con la presentación de sus objetos —es decir, el contexto donde se presentan sus obras— y, por lo tanto, su modo de trabajo se basa en la manipulación de este contexto (2011 [1996]: 88-91). Esta estrategia esencial en las ficciones de Fontcuberta (originaria del mundo de los medios de comunicación y de la publicidad) es sutil y compleja, pero muy eficaz. Su funcionamiento es a partir de la manipulación de la «plataforma institucional en la que la imagen adquiere su sentido» (Fontcuberta, 2011 [1996]: 90-91), es decir, la manipulación de los códigos y procesos simbólico-culturales que rodean la imagen en el momento de su recepción y que, de manera inconsciente y automática, permiten al espectador descifrarla, «leerla» y llenarla de sentido.

Después de haber revelado estos mecanismos, explica el conservador Clément Chéroux, Fontcuberta se apropia del «aura de autenticidad de la imagen fotográfica» y juega, como los *ready-made*, con la percepción «aurática» de la obra de arte en su contexto, así como también con los distintos elementos que constituyen el proceso de legitimación, como el «ambiente documental o pedagógico» (2008: 1, 6). En una segunda fase, Fontcuberta recrea estos mecanismos alrededor de sus imágenes y objetos para reforzar la verosimilitud de sus ficciones (Chéroux, 2008: 1, 6).

El mundo científico es, sin duda, uno de los universos cuyos mecanismos culturales han sido más explorados por Fontcuberta. En *Fauna*, así como también en otras ficciones, Fontcuberta se apropia de los códigos y de los mecanismos culturales del mundo científico —sobre todo de la historia natural— y recrea el proceso de legitimación propio de los museos de ciencias. Así, para dar legitimación histórica y autenticidad a su proyecto, Fontcuberta emula estos museos presentando sus nuevas criaturas del mundo animal (fabricadas por un taxidermista según la tradición de los *wolpertinger* alemanes), y expone distintos documentos (envejecidos con un proceso artificial) que sostienen las investigaciones del profesor Ameisenhaufen (Chéroux, 2008: 1).

Además, para hacerlos aún más verosímiles, Fontcuberta suele inscribir sus proyectos en una historia natural más amplia a partir de citas de referencias culturales e históricas —reales, como la de Blossfeldt en *Herbarium*, o ficticias, como la del doctor Peter Ameisenhaufen y la del fotógrafo Hans von Kubert en *Fauna*.

En cuanto al espacio expositivo, según Chéroux, en *Fauna* Fontcuberta presenta los distintos objetos según la escenografía y el marco didáctico típicos de los museos de ciencias utilizando marcos convencionales para las fotografías, vitrinas para el resto de los objetos, y cartelas y folletos con las informaciones básicas relativas a cada objeto (2008: 1).

La intervención de Fontcuberta en el contexto de presentación llega hasta la elección del sitio de exposición de sus proyectos. Así, el artista declara que las salas de museos de arte contemporáneo no son los lugares más indicados para presentar obras como *Fauna* o *Herbarium*, y que prefiere las salas de los museos de historia natural. Es por esta razón que estos proyectos son a menudo presentados en museos de ciencias, como por ejemplo el Museo Zoológico de Barcelona —que en 1989 expuso *Fauna*— o el Science Museum del Reino Unido —que, en colaboración con el National Media Museum, el 2014 presentó distintos trabajos de Fontcuberta, entre los cuales se encontraba *Fauna* (Caujolle y Fontcuberta, 2001: 10 y Science Museum, 2012).

Estas acciones de Fontcuberta demuestran que, en efecto, como hemos avanzado al inicio de este artículo, en *Fauna*, así como en los otros trabajos, la exposición es tratada como un medio artístico en sí. Sin embargo, estas distintas intervenciones también revelan una manera de trabajar distinta a la del artista que simplemente hace sus obras. Fontcuberta, pues, se ocupa particularmente de la presentación de los objetos, del espacio expositivo y de las instituciones donde se exponen sus proyectos (trabajo que corresponde finalmente más a la figura del comisario de exposiciones). La relación de Fontcuberta con las prácticas de comisariado parece, así, pasar por la experimentación con la condición de autor del artista. Las historias ficticias, que juegan con la ficción y la verdad, parecen ser el soporte perfecto para estos experimentos.

Una de las características de estas ficciones es el camuflaje, siempre con un toque irónico (Fontcuberta 1991 y 2013: 201), una estrategia que permite a Fontcuberta esconderse como autor de los distintos objetos expuestos. Así, el artista se pone a menudo en escena en sus propias ficciones y lo encontramos disimulado en personajes ficticios, creados a partir de juegos de palabras con su nombre. En *Fauna*, por ejemplo, el doctor Peter Ameisenhaufen y el fotógrafo Hans von Kubert son en realidad adaptaciones en alemán de los nombres de los artistas Pere Formiguera y Joan Fontcuberta. Sin embargo, aquí no terminan los juegos del escondite de Fontcuberta con su condición de autor.

Observando detenidamente *Fauna*, nos damos cuenta que Fontcuberta adopta, de manera más o menos explícita, otra estrategia de camuflaje: el artista asume el rol de comisario de exposición, presentándonos los distintos objetos como si fueran descubrimientos que hubieran caído fortuitamente en sus manos, sin admitir claramente que es él el autor de éstos. En el texto introductorio de *Fauna*, citado al principio de este artículo, los artistas declaran haber encontrado «fortuitamente el archivo del profesor Peter Ameisenhaufen» (Fontcuberta et al., 2013: 55). El espectador presupone que ellos mismos decidieron, pues, exponer los distintos objetos y documentación (Fontcuberta et al., 2013: 55)⁵. Además, a diferencia de las otras ficciones, en *Fauna* Fontcuberta no solamente se presenta como comisario de exposición, sino que se esconde, como hemos visto, en el personaje ficticio del fotógrafo acompañante del doctor Ameisenhaufen.

A este juego de camuflaje es necesario añadirle, aún, una segunda capa de interferencias entre la figura del artista y del comisario. El comisariado de las exposiciones de Fontcuberta suele tener un formato de tándem híbrido, ya que la exposición de las obras suele ir a cargo tanto del mismo Fontcuberta como del comisario —independiente o no— de la institución donde tiene lugar.

Así pues, se puede constatar que esta exploración del contexto de presentación está estrechamente vinculada con el cuestionamiento del estatuto de artista, así como con la exploración de distintos roles institucionales, como el de comisario. Disfrazándose de comisario, Fontcuberta se convierte, no solamente en responsable de sus imágenes, sino también de todo el contexto de presentación de sus imágenes, es decir: del conjunto de la exposición. Este camuflaje de «falso comisario» permite a Fontcuberta acceder al contexto de presentación de sus imágenes y objetos.

Obra emblemática del trabajo de Fontcuberta, *Fauna* se basa principalmente en la manipulación del contexto. Es justamente esta estrategia de falso comisario la que le permite acceder al contexto de presentación, apropiarse de los códigos propios del espacio expositivo y recrearlos a su gusto. De esta manera, *Fauna* pone en entredicho tanto los dogmas del medio fotográfico como la pretendida objetividad del método científico y de la escenografía de las instituciones museísticas. Sin embargo, como veremos a continuación, *Fauna* hace mucho más que eso. Para descubrirlo, tenemos que profundizar en el contexto de exposición de este proyecto de Fontcuberta y Formiguera al MoMA en 1988.

El MoMA fue una de las primeras instituciones en introducir la fotografía en su colección. Desde 1930, un año después de su inauguración, el museo empezó a enriquecer su fondo con fotografías —un gesto que se inscribe en la lógica pluridisciplinar de su fundador Alfred Barr (Bajac, 2015: 11). Desde entonces, el MoMA participó muy activamente en el proceso de legitimación del medio fotográfico. A lo largo del s. xx y a través numerosas exposiciones y publicaciones, esta institución se ha afirmado como un «centro mayor para la fotografía» y es considerada como el *judgement seat* de la fotografía (Bajac en Mauro, 2014: 9; Phillips, 1982)⁶.

Cuando se expone *Fauna* en 1988, John Szarkowski es el director de este departamento en el MoMA desde julio de 1962. Szarkowski es conocido por su concepción analítica y artística de la fotografía, una visión que se inspira de las ideas sobre la pintura de Clement Greenberg (Bajac, 2015: 13-14; Tagliaventi, 2014: 188-197; Phillips, 1982: 54-61). Durante su mandato, Szarkowski trabaja para construir una nueva estética basada en «una serie de paradigmas formales a través de los cuales practicar y analizar el lenguaje [fotográfico], su gramática y su sintaxis» (Tagliaventi, 2014: 191). Desplegada principalmente en *The Photographer's Eye* de 1964, esta estética formalista promueve, por un lado, el desarrollo de «elementos intrínsecos» a la fotografía (Eisinger, 1995: 212;) y, por otro, una nueva manera de presentar la fotografía en la sala de exposición: el *white cube* (Tagliaventi, 2014: 189-190; Bajac, 2015: 13). Apoyándose en esta estética, Szarkowski construye también una tradición fotográfica a partir de fotógrafos históricos y contemporáneos⁷, una de las hazañas más importantes de su mandato. Numerosos especialistas afirman que es precisamente durante estos años de Szarkowski en el MoMA que el medio fotográfico alcanza finalmente el estatus de forma de

arte independiente (Tagliaventi, 2014: 188; Bajac, 2015: 13). Sus años en el Departamento de Fotografía coinciden, pues, con lo que Maren Stange, especialista en Estudios americanos, llama un «boom fotográfico de proporciones gigantescas» (1978: 693). Es decir, durante los años 70 y 80 se desarrolló un mercado para la fotografía histórica y se despertó un interés creciente por el medio fotográfico del público, las instituciones, las galerías, la crítica y la academia (Stange, 1978: 693; Wells, 2015: 344-355).

Según Bajac, durante los años 70 Szarkowski y su trabajo de comisario eran interpretados de la manera siguiente:

Szarkowski era, por un lado, identificado por la prensa como «el analista por excelencia, catalizador, codificador, crítico, practicante del proselitismo, patrón y protector del medio»; y por otro, por culpa de su exposición a los medios y al público, también era objeto de críticas, [que deploraban la] naturaleza monolítica de sus programas y su enfoque desmesuradamente formalista y anticuado (2015: 14).

A partir de su mandato en el MoMA, John Szarkowski crea un canon moderno de la fotografía (Bajac, 2015: 14). Así pues, adquiere una importante notoriedad en el mundo de la fotografía y una influencia sin precedentes en la historia del comisariado en el proceso de legitimación de este medio, especialmente en el de la práctica contemporánea (Stange, 1978: 693-694; Tagliaventi, 2014: 192).

Exponer *Fauna* en el MoMA en 1988 supone un ataque al paradigma moderno de la fotografía a distintos niveles y, por extensión, del arte. Aquí la estrategia de falso comisario no es solo un instrumento para poner en duda los dogmas del medio fotográfico y los de la exposición de la institución museística, sino que también permite deconstruir el paradigma moderno del arte⁸, atacando uno de sus puntales: la noción de autor.

Crucial en la construcción del canon artístico moderno, esta noción ya había sido el blanco de toda una generación de artistas que trabajaban con la apropiación de imágenes, actualmente conocida como la «Pictures Generation» (Evans, 2009). En 1987, un año antes de la exposición de *Fauna*, Barbara Kruger es invitada para trabajar con la colección del MoMA y, ya en esta ocasión, Kruger propone el cuestionamiento de la noción de autor del artista con *Picturing Greatness* (Staniszewski, 1998: 303).

En *Fauna*, así como en los otros trabajos de Fontcuberta, el cuestionamiento de la noción de autor pasa por una estrategia más sutil: el camuflaje del artista en falso comisario. Presentarse como «simple comisario» permite a Fontcuberta exponer sus imágenes y objetos como maravillas caídas casualmente en sus manos, sin admitir directamente que él es el autor de éstos. Esta actitud ataca frontalmente la concepción moderna del artista, que exalta un estilo singular y original.

En efecto, a diferencia de los fotógrafos que expone Szarkowski, el trabajo de Fontcuberta no admite etiquetas estilísticas que le inscriban en una corriente fotográfica, como pide el paradigma moderno. No es ni documentalista, ni «experimentador formal», ni reportero, ni un representante de la *straight photography*⁹. Sin embargo, aunque la obra de Fontcuberta escape a una definición estilística, los distintos estilos mencionados caracterizan sus trabajos. El

artista se sirve de ellos como valores simbólicos, construcciones discursivas e institucionales para generar una «duda razonable» (Fontcuberta, 1996: 114) frente a todo tipo de discurso. En *Fauna*, Fontcuberta se apropia del estilo documental para deconstruir la idea de «tradición» fotográfica de Szarkowski, construida alrededor de fotógrafos, a partir de exposiciones monográficas y colectivas.

Por otro lado, esta estrategia de falso comisario pone al descubierto —probablemente de manera involuntaria— la escenografía de la exposición y el desarrollo de un discurso en el espacio, es decir, el trabajo normalmente invisible del comisario de exposición. Se trata de exponer lo que Staniszewski llama «el “inconsciente” de las instituciones» (1998: 307) a partir de la labor del comisario de exposiciones. Cuestionando la pretendida objetividad del discurso y de la institución museística, *Fauna* presenta, pues, el comisario de exposiciones como un autor, al mismo nivel que el artista o a veces por encima de él, un gesto de Fontcuberta que anticipa la concepción actual del comisario como autor. Esta asimilación del trabajo del artista a la del comisario se confirma con las declaraciones de Catherine Evans sobre el método de trabajo de los artistas:

The installation, in this case, is the whole *Fauna* concept. [...] Artists and curators alike are in a constant process of editing, selecting, cropping (literally or metaphorically), deciding. (2015).

Esta interferencia de roles cuestiona profundamente el sistema del paradigma moderno, dentro del cual el artista está considerado en principio como el solo autor de la exposición, sobresaliendo por encima del comisario supuesto a limitarse a la mediación de la obra del artista y a la organización de la exposición. Por lo que concierne a este cambio de «comisario mediador» a «comisario autor», el filósofo y crítico de arte Boris Groys hace las constataciones siguientes:

For a long time, the social function of the exhibition was firmly fixed: The artist produced artworks, then these artworks were either selected and exhibited by the curator of an exhibition or rejected. The artist was considered an autonomous author. The curator of the exhibition, by contrast, was someone who mediated between the author and the public but was not an author him or herself. Thus the respective roles of the artist and the curator were clearly distinct: the artist was concerned with the creation; the curator, with selection. [...] That means that creation was considered primary; selection, secondary. [...] Now, however, that era is definitively over. The relationship between artist and curator has changed fundamentally. [...] It is simple to state why this situation changed: Art today is defined by an identification between creation and selection. [...] Today, an author is someone who selects, who *authorizes* (2005: 93)¹⁰.

La historia del comisariado de exposiciones del Departamento de Fotografía del MoMA se define también por la presencia de estos dos modelos de comisario. Así, si Beaumont Newhall, originariamente bibliotecario, es el comisario mediador por excelencia y entiende su trabajo como el de un conservador, Edward Steichen es conocido por su rol de comisario autor en las exposiciones que organiza.

Szarkowski se sitúa en la intersección de estos dos modelos. Inspirándose de Newhall, inscribe su modelo curatorial en la teoría de una mediación neutra y objetiva. Sin embargo, con

una concepción muy personal de la fotografía, Szarkowski presenta también las características de un comisario autor, hecho que le costó numerosas críticas¹¹. Aunque Szarkowski negó varias veces su rol de guía en ciertos jóvenes fotógrafos y su influencia en la escena artística, Eisinger remarca que fueron, en efecto, determinantes:

He argued that the photographers he promoted who became famous were inherently worthy of recognition and would have received it even had he ignored them, and he pointed out that many photographers he exhibited did not become famous. He claimed a high degree of objective disinterest in his curatorial evaluations and likened his role of curator to that of a taxonomist in a natural museum. Apparently he did not see himself as a leader in a community full of political forces, but of course, he was. He was the leader of the most visible and respected of the tiny group of photographic institutions with a national reputation, and his curatorial choices had tremendous impact on the photographic community in terms of what was discussed, exhibited, published, and sold (1995: 224-225).

Así pues, con su estrategia de falso comisario, *Fauna* ataca el MoMA como institución por excelencia de la modernidad. Este ataque se sustenta en la puesta de manifiesto del trabajo de Szarkowski como comisario que, como hemos visto, no fue indiferente ni sin consecuencias en el mundo de la fotografía, contrariamente a lo que él pretendía. El trabajo de Fontcuberta permite aquí presentar Szarkowski como un autor de las exposiciones que él mismo organiza, y al mismo nivel que los artistas presentados, y remarcar que él es igualmente el autor de un discurso particular sobre la fotografía, desarrollado a lo largo de su mandato.

Años más tarde, este ataque de Fontcuberta al paradigma moderno se consolida con *El artista y la fotografía* en 1995 y *Trepal* en 2014, dos proyectos que tratan la construcción de la figura del artista y su estilo, y la construcción de los grandes autores de la fotografía de los años 20 y 30.

En 1978, Szarkowski comparaba su trabajo en el Departamento de Fotografía del MoMA al de un taxidermista dentro de un museo de historia natural. Diez años más tarde, en esta misma institución, Fontcuberta presenta *Fauna* con la *comisaria junior* de este departamento, un relato de ficción que cuestiona la objetividad de la escenografía institucional del discurso sobre la historia natural creado por la institución museística y del comisario de exposiciones.

En definitiva, a partir de la estrategia de falso comisario, *Fauna* juega —probablemente por una simple coincidencia— con la metáfora del taxidermista de Szarkowski, cuestionándola y desmontándola, y en cierto modo, consigue devolvérsela. Así, deconstruye el paradigma moderno en el sí de su institución por excelencia, el *judgement seat* de la fotografía.

Quizás estas reflexiones pueden explicar por qué en 1988 *Fauna* no fue expuesta dentro de «New Photography», la serie de fotografía contemporánea de Szarkowski (MoMA y Szarkowski, 1985), sino dentro de «Projects», una iniciativa artística que tenía como objetivo «presentar los trabajos de artistas emergentes y traer arte [...] de vanguardia dentro del contexto del museo» (MoMA [s. f.] a). Como hemos visto, *Fauna* parece estar muy lejos de la concepción del medio fotográfico de Szarkowski.

JOAN FONTCUBERTA COMO COMISARIO DE EXPOSICIONES DE LA POST-FOTOGRAFÍA

La llegada de la era digital al final de los años 90 tuvo el efecto de un tsunami en el mundo fotográfico. La fotografía, hasta entonces un objeto físico, pasa a ser digital, es decir, una información binaria, una información flexible sospechosa de ser fácilmente manipulable (García Sedano, 2015).

«Este cambio radical de naturaleza, explica el historiador de la fotografía Marcelino García Sedano, hace colapsar por completo el concepto tradicional de imagen fotográfica [...] y abre nuevas puertas al análisis del nuevo fenómeno de la imagen en relación con la paulatina digitalización de la sociedad y la información» (2015: 126). Así, numerosos teóricos como William Mitchell, Kevin Robins o Lev Manovich¹², anuncian la muerte de la fotografía tradicional y la aparición de una nueva fotografía digital, la «post-fotografía». Este término será reutilizado más tarde con otras definiciones, entre ellas la de Fontcuberta, que trataremos más adelante.

La llegada de la fotografía digital en los años 90 no provoca cambios sustanciales en el trabajo de Fontcuberta, que ya se basa como hemos visto en diferentes estrategias de manipulación. Todo lo contrario: el desarrollo de la tecnología digital permite enriquecer el método de trabajo del artista y mejorar sus antiguas estrategias de manipulación¹³. Sin embargo, es a principios de los años 2000, momento en que Internet se generaliza y aparecen distintos buscadores y redes sociales, que la producción de Fontcuberta empieza a cambiar de dirección y el comisariado de exposiciones se afirma para él como un nuevo método de trabajo¹⁴. Los años que preceden *From Here On*, la exposición que inaugura la post-fotografía de Fontcuberta, se caracterizan por el interés teórico de Fontcuberta en la fotografía contemporánea. Así, escribe distintos textos que evalúan el impacto de la revolución digital y que tienen por intención entender y definir las nuevas relaciones entre la imagen fotográfica y la tecnología¹⁵.

En mayo de 2011, justo antes de inaugurar *From Here On*, publica un «manifiesto post-fotográfico» (Fontcuberta, 2011) que bautiza la fotografía contemporánea como «post-fotografía», recuperando el término de la teoría de la fotografía digital de los años 90 mencionada anteriormente. Así pues, las exposiciones que Fontcuberta organiza a partir del 2011 se inscriben en un proceso conceptual que aspira a definir la fotografía contemporánea y deben, pues, interpretarse como la continuación y el desarrollo de las distintas ideas en las cuales se basa su post-fotografía.

En 2011, dentro del festival de Les Rencontres d'Arles, tuvo lugar *From Here On. Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*¹⁶, una exposición que inaugura toda una serie de exposiciones sobre fotografía contemporánea organizadas por Fontcuberta. Dirigida por Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Clément Chéroux, Joachim Schmid y Martin Parr, esta exposición presenta los trabajos de 36 jóvenes artistas, entre los cuales destacan Andreas Schmidt, Jenny Odell, Mishka Henner, Penelope Umbrico, Roy Arden o Thomas Mailaender.

Bajo la forma de un manifiesto firmado por los comisarios (Fontcuberta et al. 2011), *From Here On* proclama la «ruptura de nuestra comprensión de la fotografía y de lo constituye la fotografía», producida como respuesta a la revolución digital (Gergel, 2012), y declara la apertura de una nueva etapa fotográfica, que ellos llaman «post-fotografía». Lejos de anunciar la muerte de la fotografía, como ciertos teóricos habían predicho en los años 90, la «post-fotografía» de *From Here On* tiene la intención de definir una nueva era donde los artistas que trabajan con este medio «utilizan métodos de distribución y de circulación más inmediatos y participativos», es decir, la apropiación de imágenes de fuentes vernáculas de Internet (Gergel, 2012).

Ampliamente presente en la mayoría de las vanguardias históricas, como Dada, el Surrealismo, el Pop Art o la Pictures Generation, la estrategia de la apropiación ocupa en esta exposición un lugar central porque se convierte en el «medio» por excelencia de gran parte de los artistas (Chéroux, 2011)¹⁷. En una lógica de «ecología» de imágenes, *From Here On* propone servirse de la estrategia de la apropiación para luchar contra la saturación icónica producida por, entre otros fenómenos, «el desarrollo de Internet, la multiplicación de los sitios de búsqueda o para compartir imágenes en línea» (Chéroux, 2011).

La utilización de la apropiación digital, explica Chéroux, lleva a cuestionar distintos aspectos del funcionamiento del sistema tradicional del arte (2011). En efecto, las obras de esta exposición tienen la vocación de subvertir los valores que tradicionalmente definen el mundo del arte, como la originalidad o la autenticidad, y de proponer otros, como lo lúdico o lo banal, sobre los cuales repensar las prácticas contemporáneas.

Uno de los elementos más atacados de este sistema en *From Here On* es sin duda la figura del artista como autor, una cuestión clave para comprender esta exposición. Como Chéroux afirma en el manifiesto de la exposición, «ya no se trata de “la muerte del autor” como Roland Barthes la describió en 1968, sino más bien del suicidio simulado» (2011).

Aquí volvemos a encontrar el imaginario de la simulación evocado en relación con los trabajos de ficciones de Fontcuberta. En efecto, a partir del uso de la estrategia de la apropiación, el artista juega con su estatus de autor y, mientras que se aleja de figuras como «el técnico, el ingeniero o el profesional», se camufla en figuras del mundo del arte como «el amateur o el coleccionista», cuyos *modus operandi* se caracterizan más por una «pasión diletante» que por un «savoir-faire» (Chéroux, 2011). Sin embargo, este juego de intercambio de roles del mundo del arte no se acaba con los artistas presentados a *From Here On*, sino que también se extiende al comisariado.

Con Joan Fontcuberta en cabeza, Erik Kessels, Joachim Schmid, Clément Chéroux et Martin Parr, la exposición está dirigida por figuras mayores que, con perfiles muy diferentes, representan distintos ámbitos del mundo de la fotografía.

Por un lado, Fontcuberta y Schmid se definen como artistas y Parr como fotógrafo de la agencia Magnum (Chéroux, 2011). Por otro, Kessels es un coleccionista reconocido y actualmente dirige su propia agencia de publicidad KesselsKrammer, mientras que Chéroux, historiador del arte, es conservador del Gabinete de Fotografía del Centre Pompidou (2011).

Reunidas en *From Here On*, estas personalidades comparten aquí un mismo terreno, el del comisariado, sin que ninguno de ellos sea propiamente y solamente «comisario». Así, constatamos que el juego con el estatus de autor, que Chéroux anunciaba en los artistas, invade inevitablemente otras capas del sistema del arte. No obstante, aquí ya no se trata de camuflaje, sino de un intercambio de papeles asumido que termina por subvertir lo que Fontcuberta llama más tarde el conjunto de los «agentes tradicionales» del arte (Fundació Foto Colectània, 2013).

Lejos de ser una exposición aislada en la carrera de comisario de Fontcuberta, *From Here On* inaugura, como hemos mencionado anteriormente, una serie de exposiciones sobre fotografía contemporánea entre las cuales figuran *La obra-colección. El artista como coleccionista* (Foto Colectània, 2013 Barcelona), *Fotografía 2.0* (PhotoEspaña, 2014 Madrid) y *La Condición Post-Fotográfica* (Le Mois de la Photo, 2015 Montreal). Los participantes de las distintas exposiciones son en general los mismos y Fontcuberta siempre es comisario —los otros comisarios de *From Here On* cambian de rol. En estas distintas exposiciones, en las cuales lamentablemente no podemos detenernos, se puede observar el desarrollo de la post-fotografía y de las problemáticas de la apropiación y del estatus del autor, concretamente la mezcla e interacción de distintos roles de los agentes tradicionales del mundo artístico.

Después de este análisis de *From Here On*, podemos constatar lo siguiente.

En esta exposición inaugural se teje una red de relaciones entre los numerosos participantes —esta red se desarrolla y se intrica en las siguientes exposiciones. No obstante, los intercambios entre los diferentes actores tradicionales no son fruto ni del azar ni tampoco de un juego inocente, sino que responden a unas reglas internas, a una lógica propia. Por un lado, tenemos los artistas jóvenes y amateurs, sin carreras reconocidas en el mundo de la fotografía y, por el otro lado, las celebridades del mundo de la fotografía que participan como comisarios a la definición de la post-fotografía, dejando de lado sus respectivas profesiones. La relación que se establece entre estos dos grupos de participantes es claramente jerárquica y viene determinada por la notoriedad en mundo de la fotografía, siguiendo el modelo de apadrinamiento (Bawin, 2014: 208). Consolidados en el mundo de la fotografía, los comisarios seleccionan las obras de artistas emergentes y este gesto permite a estos jóvenes artistas crearse una reputación. Así pues, los comisarios tienen una posición de poder importante, ya que se encuentran por encima de los artistas, una situación muy distinta a la del comisario mediador, que tratamos anteriormente. ¿Cómo es posible?

Como hemos visto, la segunda mitad del s. xx se caracteriza por la crítica a la noción de autor, una noción central del modernismo. Contrariamente a lo que predecía Roland Barthes en 1968 —la muerte del autor—, Boris Groys constata un cambio profundo en la noción del autor: en vez de disolverse, esta noción se multiplica y da lugar a nuevos autores (2005, 96-97). Según Groys, esta multiplicación de la autoría es posible gracias a la «identificación entre creación y selección», que hace que «el acto creativo sea hoy un acto de selección» (2005: 93). La noción de autor, tradicionalmente reservada al artista, se convierte en plural y abarca los diferentes agentes del mundo del arte, que se transforman aquí todos en autores de la exposición de arte (Groys, 2005: 96-97). Así, la multiplicación de la figura del autor no afecta

solo a la definición de la noción del autor, sino también a toda la concepción y a la organización de una exposición de arte. Exige, pues, una redefinición de las relaciones entre los diferentes agentes del mundo del arte, y sobretodo entre artistas y comisarios. En este contexto, Groys propone repensar la exposición como una obra colectiva de muchos autores, como en el mundo del cine, de la música o del teatro (2005: 97).

Basada en el cuestionamiento de la noción de autor y en la apropiación, *From Here On* promueve la asimilación entre creación y selección. Así, permite, por un lado, que agentes del mundo del arte normalmente excluidos de la exposición estén presentes como autores y, por otro lado, que estos agentes reconvertidos en autores jueguen con esta noción y se transformen aquí en comisarios. Ahora podemos decir que *From Here On* —y la post-fotografía, por extensión— está formada por una multitud de autores que trabajan juntos. No obstante, está lejos de lo que podría ser un *revival* de los colectivos de artistas de las vanguardias que trabajan de igual a igual.

Como hemos constatado, las relaciones entre los distintos autores participantes en esta exposición se basan en una jerarquía interna. Así como la noción de autor es crucial en *From Here On*, la singularidad individual también ocupa un lugar primordial, en detrimento de la colectividad¹⁸. Finalmente, si los comisarios ocupan una posición tan importante en esta exposición, es gracias pues a su reputación consolidada como autores singulares en el mundo de la fotografía. En este mismo sentido, Groys constata también el rol crucial del comisario y de sus proyectos en la escena artística contemporánea, concretamente en su proceso de legitimación de nuevos artistas:

Independent curators become more and more the leading figures in today's globalized art world. The curator is looking for new, innovative art and for young, promising artists all around the world. [...] Today's curators develop mostly their own art projects and involve the artists in these projects if these artists seem to be suitable for a task (2005: 94).

Comisario independiente promoviendo una visión muy personal de la fotografía contemporánea, Fontcuberta encarna a la perfección este papel descrito por Groys. En efecto, su estatus de comisario en *From Here On* lo coloca en un sitio privilegiado que le permite ser árbitro de la fotografía contemporánea. Es más, a diferencia de los otros comisarios, Fontcuberta tiene un papel aún más importante: el de comisario principal. Efectivamente, él es el teórico principal de la «post-fotografía» —recordamos su manifiesto en *La Vanguardia*— y también es él quien se encuentra al mando del comisariado de las siguientes exposiciones sobre esta nueva fotografía.

Esta posición de comisario principal se confirma con la historia de la creación de *From Here On*: en el catálogo, Fontcuberta confiesa que, aunque la exposición tienen cinco comisarios, en realidad es él quien, en una conversación con François Hébel, recibió inicialmente la misión de organizar la exposición y quien concibió el equipo de comisariado invitando su círculo de «camaradas» del mundo de la fotografía, con los cuales había trabajado a lo largo de su carrera y compartía el mismo interés por la fotografía contemporánea (Fontcuberta et al., 2011: 127-128).

En *From Here On*, así como también en las otras exposiciones, Fontcuberta ocupa pues, como comisario de la post-fotografía, una posición de mucha influencia en el proceso de legitimación de la fotografía contemporánea, tradicionalmente más bien atribuida al crítico de arte. Esta observación permite adivinar la sustitución del crítico por el comisario en la escena contemporánea, una hipótesis en la cual trabajan actualmente numerosos investigadores (Glicenstein, 2015: 69-73; O'Neill y Søren, 2007 :14, 111).

Así, Fontcuberta ya no es solo autor, sino también árbitro de la creación contemporánea y director de orquesta de la post-fotografía. Gracias a su jerarquía interna que promueve la legitimación de nuevos artistas, *From Here On*, así como la post-fotografía, se convierte aquí en una puerta de entrada para artistas emergentes utilizando el medio fotográfico al mundo privilegiado de la fotografía.

A lo largo de este texto, hemos estudiado la relación de Fontcuberta con el comisariado, primeramente, como artista y, en segundo lugar, como comisario. Así, podemos constatar que las prácticas de comisariado caracterizan toda su obra: tanto sus exposiciones de comisario como sus trabajos de artista parecen inscribirse en la misma línea de trabajo y de comprensión de la fotografía y el arte. Hay, sin embargo, una diferencia: *Fauna* y sus obras de artista cuestionan los dogmas fotográficos y la objetividad de los discursos institucionales y *From Here On* y las exposiciones de la post-fotografía parecen fundadas en un gesto de adhesión, casi de celebración de la institución y del sistema del mundo de la fotografía.

Dicho desde un punto de vista estético: si, por un lado, Fontcuberta se sirve de la figura del comisario para deconstruir el «canon moderno» de la fotografía, por otro, en la post-fotografía el comisariado le sirve para construir su propio discurso sobre la fotografía contemporánea o, en otras palabras, para crear lo que podríamos llamar un «canon post-fotográfico» —acercándose así, salvando las distancias, a las prácticas de comisariado de Szarkowski.

Así pues, podemos afirmar que, en los trabajos de Fontcuberta, las prácticas de comisariado son estrategias tanto de deconstrucción como de construcción del discurso sobre el medio fotográfico. Esta ambivalencia, como mencionamos al principio, constituye una de las características principales de los artistas comisarios —recordemos aquí que Bawin define las relaciones del artista con la institución como «oscilando entre el menosprecio y la fascinación» (2014: 80-81).

Teórico, artista, crítico, profesor y comisario, Fontcuberta es poliédrico, especialista en camuflaje y es gracias a su reputación que se puede permitir todos los experimentos posibles. Así pues, ¿cómo evolucionarán sus distintas facetas? ¿Habrà alguna nueva? ¿Se esconderá en nuevos agentes tradicionales como, por ejemplo, el coleccionista? ¿Cómo se desarrollarán sus prácticas de comisariado? ¿Cómo continuará su aventura post-fotográfica? ¿Habrà algún otro cambio tecnológico que trastoque sus prácticas en el mundo de la fotografía?

NOTAS

1. *Este artículo es parte del resultado de Le photographe commissaire: stratégies de construction et déconstruction chez Joan Fontcuberta, tesina de máster dirigida por el Dr. Olivier Lugon y realizada en la Université de Lausanne, en 2016.*
2. Filipovic cita como bibliografía del artista comisario los siguientes libros: *Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art* de Ian Dunlop de 1972; *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* de Brian O'Doherty de 1986 y *The Avant Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth* de Bruce Altshuler de 1994 (2013: 166). Esta bibliografía puede ser completada por otras referencias: en primer lugar, el último libro de Jérôme Glicenstein (2015), y en segundo lugar algunas obras clave de la historia de las exposiciones, como las de Reesa Greenberg, Ferguson Bruce y Sandy Nairne (1996); Jérôme Glicenstein (2009); Jean-Luc Chalumeau (2013) y Mary Anne Staniszewski (1998). En cuanto a la historia de la exposición de la fotografía, las obras de referencia son la de Jorge Ribalta (2009) y la de Alessandra Mauro (2014).
3. Los primeros trabajos de Fontcuberta son collages y fotomontajes de inspiración surrealista (Caujolle y Fontcuberta, 2001: 6,7, 16-29; M. Poivert en Fontcuberta et al., 2013: 15). Las experiencias con el fotograma dieron lugar a numerosas series producidas en paralelo a las célebres ficciones (2011 [1996]: 54-79; Caujolle y Fontcuberta, 2001: 8, 12-14; Chéroux, 2008: 4).
4. Aunque Fontcuberta utiliza la palabra «storytelling» para definir su modo de trabajar, nosotros hemos considerado que esta palabra es finalmente poco representativa de la estrategia de Fontcuberta (2013: 200).
5. En ficciones como *El Artista y la fotografía* y en *Trepat*, Fontcuberta juega explícitamente con el comisario del mundo del arte y expone sus imágenes como un comisario que presentase unos hallazgos artísticos que trastornan los discursos canónicos de la historia del arte.
6. Para un estudio detallado sobre el papel de las exposiciones al MoMA en la historia de la fotografía, ver Staniszewski (1998) y Tagliaventi (2014: 149-199).
7. Aunque la concepción de la fotografía de Szarkowski se construyera principalmente alrededor de fotógrafos, eso no significa que se adhiriera completamente a los principios de los subjetivistas. Para una comparación entre las concepciones de Szarkowski y algunos subjetivistas, consulten el artículo de Joel Eisinger, historiador de la fotografía (1995: 211-212).
8. La socióloga del arte Nathalie Heinich define el paradigma moderno artístico de la manera siguiente: «Pour le paradigme moderne, l'art consiste en l'expression de l'intériorité de l'artiste, au prix d'une transgression avec les canons classiques et, par conséquent, d'une prime de principe accordée à la personnalisation, l'innovation, l'originalité, voire la singularité» (2014: 50).
9. Fontcuberta se define él mismo de la siguiente manera: «Creo que mi trabajo es muy poliédrico. Nunca me he considerado prisionero de un estilo determinado, aunque sí mantengo coherencia con una serie de preocupaciones conceptuales, que voy desplegando con diferentes estrategias» (2013: 200).
10. Ver también Heinich (1989: 29-49).
11. La mayoría de críticas, sobre todo las de Abigail Solomon-Godeau y Allan Douglas Coleman, están recogidas en el libro de Eisinger (1995: 234-235, 248-259, 263-270).

12. García Sedano constata que existen numerosas divergencias entre estos autores (2015) y basa su estudio en las publicaciones siguientes: *La imagen fotográfica en la cultura digital* (Robins, 1997), *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era* (Mitchell, 1992) y *The paradoxes of digital photograph* (Manovich, 1996).
13. Uno de los mejores ejemplos de la utilización de la tecnología en las ficciones de Fontcuberta es sin duda *Orogénesis* de 2004 (Fontcuberta et al. 2013: 95-111).
14. En paralelo a sus ficciones, Fontcuberta explora otros tipos de apropiación y adopta un *modus operandi* basado en el reciclaje de imágenes, una manera de trabajar que anuncia una lógica de «ecología» de imágenes. Algunos buenos ejemplos de esta nueva metodología son la serie de *Googlegramas* (Fontcuberta, 2007) y el proyecto participativo *Monumentalbum* (Musée Nicéphore Niépce, 2011).
15. Entre distintos textos, destacan *A través el espejo* (Fontcuberta, 2010a) y *La Cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía* (Fontcuberta, 2010b).
16. En 2011, el título de la exposición en Les Rencontres d'Arles era en inglés y en francés. En 2013, la exposición fue presentada en Barcelona y se mantuvo el título en inglés y se tradujo al catalán. En el mundo de la prensa y de los especialistas de la fotografía, las referencias a esta exposición se hacen principalmente a partir de la versión inglesa del título. Así pues, nos referiremos a esta exposición a partir de la versión inglesa, *From Here On*, para inscribir este texto en la literatura crítica ya existente.
17. Para un análisis detallado del uso de las prácticas apropiacionistas en *From Here On*, ver Gergel (2012).
18. A esta observación se le puede sumar la de Heinich, que constata «el desbocamiento del régimen de la singularidad» como característica del arte contemporáneo (2014: 71-75).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Bajac, Q., et al. (2015). *Photography at MoMA 1960 to Now*. Nueva York: MoMA.
- [2] Bawin, J. (2014). *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. París: Archives contemporaines.
- [3] Berthou Crestey, M. (2010, agosto 25). «Blow Up, Blow Up: prises, reprises, surprises de vue par Joan Fontcuberta». *LE REGARD A FACETTES*. Últ. Consulta, 12 dic. 2015 [En línea]. <http://culturevisuelle.org/regard/archives/307>.
- [4] Caujolle, C., & Fontcuberta, J. (2001). *Joan Fontcuberta*. París: Phaidon.
- [5] Chalumeau, J.-L. (2013). *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*. París: Klincksieck.
- [6] Chéroux, C. (2008). *Joan Fontcuberta*. Arles: Actes Sud.
- [7] Chéroux, C. (2011). «From Here On, L'Or du temps». *Médiathèque des Rencontre de la photographie d'Arles*. Últ. Consulta, 15 sept. 2015 [En línea]. <http://rencontres-arles-photo.tv>.
- [8] De Vries, P. (2011). «Documentary Photography & The Historical Archive in Joan Fontcuberta's Sputnik». *The Interdisciplinary Journal of The New School for Social Research*. Últ. Consulta, 28 oct. 2015 [En línea]. <http://canononline.org/archives/spring-2011/documentary-photography-the-historical-archive-in-joan-fontcuberta%E2%80%99s-sputnik/>

- [9] Eisinger, J. (1995). *Trace and transformation: American criticism of photography in the modernist period*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- [10] Evans, C. (2015). Entrevista electrónica sobre *Fauna* y Joan Fontcuberta a Catherine Evans hecha por Ariadna Lorenzo Sunyer.
- [11] Evans, D. (ed.) (2009). *Appropriation*. London, Cambridge, Massachusetts: Whitechapel ; MIT Press.
- [12] Filipovic, E. (2013). «When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator». En Steeds, L. (Eds.) (2014). *Exhibition*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- [13] Fontcuberta, J. (1991). Entrevista a Joan Fontcuberta por A. D. Coleman en el *Journal of Contemporary Art* [En línea].
- [14] Fontcuberta, J. (2007, febrero 2). «El engaño hecho arte». *El País*. [En línea].
- [15] Fontcuberta, J. (Ed.). (2010a). *A través del espejo*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.
- [16] Fontcuberta, J. (2010b). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [17] Fontcuberta, J. (2011 [1996]). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [18] Fontcuberta, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico». *La Vanguardia* [En línea].
- [19] Fontcuberta, J., et al. (2011). *From Here On / A partir de maintenant*. Arles: Les Rencontres d'Arles.
- [20] Fontcuberta, J. et al. (2013). *Camouflages*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- [21] Fontcuberta, J. (2014a). «Le Mois de la Photo à Montréal en régime post-photographique» y «Vers une littéracie de l'image. Une discussion avec le commissaire Joan Fontcuberta». *Artichautmag.com - Le magazine des étudiant/e/s en art de l'UQAM*. Últ. Consulta, 15 julio 2015 [En línea].
- [22] Fontcuberta, J. (2014b). *Trepas*. París: Editions Bessard [En línea].
- [23] Fundació Foto Colectània. (2013). «Obra-colección. El Artista como coleccionista ». Últ. Consulta, 10 nov. 2015 [En línea].
<https://fotocolectania.wordpress.com/category/exposiciones/obra-coleccion/>
- [24] García Sedano, M. (2015). «Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red». *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 21 (21) [En línea].
- [25] Gergel, G. F. (2012). «From Here On: Neo Appropriation Strategies in Contemporary Photography». *Interventions: The Online Journal of Columbia University's Graduate Program in Modern Art: Critical and Curatorial Studies*, 1(2). [En línea].
- [26] Glicenstein, J. (2009). *L'art, une histoire d'expositions*. París: Presses universitaires de France.
- [27] Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*. París: Presses universitaires de France.
- [28] Greenberg, R., Ferguson, B. W., & Nairne, S. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*. Londres; Nueva York: Routledge.
- [29] Groys, B. (2005). «Multiple Authorship». En B. Vanderlinden & E. Filipovic (Eds.), *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*. Cambridge: The MIT Press.
- [30] Heinrich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. París: Gallimard.

- [31] Heinrich, N., & Pollak, M. (1989). «Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière». *Sociologie du Travail*, 31(1), 29-49.
- [32] Manovich, L. (1995). «The paradoxes of digital photography. En *Photography after photography*». Múnic: Verlag der Kunst.
- [33] Mitchell, W. J. (2001). *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era* (4th printing). Cambridge/Massachusetts ; London: MIT Press.
- [34] Mauro, A. (2014). *Photoshow. Landmark exhibitions that defined the history of photography*. Londres: Contrasto.
- [35] MoMA (s. f.) a. *MoMA | Projects Series* [The Elaine Dannheisser Projects Series]. Últ. Consulta, 6 oct. 2015 [En línea]
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/about/>
- [36] MoMA y Evans, C. (1988, junio). *PROJECTS: Joan Fontcuberta/Pere Formiguera*. Nueva York : MoMA | Exhibition Files of The Museum of Modern Art in The Museum of Modern Art Archives. [Comunicado de prensa]. Últ. Consulta, 6 oct. 2015 [En línea].
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6543/releases/MOMA_1988_0046_47.pdf?2010
- [37] MoMA y Szarkowski, J. (1985). *The Museum of Modern Art For Immediate Release. NEW PHOTOGRAPHY*. Nueva York : MoMA | Exhibition Files of The Museum of Modern Art in The Museum of Modern Art Archives. Comunicado de prensa (junio 1988). Últ. Consulta, 6 oct. 2015 [En línea]
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6208/releases/MOMA_1985_0062_61a.pdf?2010
- [38] Musée Nicéphore Niépce. (2011). «Monumentalbum. Un projet photographique participatif». *Musee Niepce*. Últ. Consulta, 18 dic. 2015 [En línea]
<http://www.museeniepce.com/index.php/musee/mediation/Mediation-Hors-les-murs>
- [39] O'Neill, P., & Søren, A. (Eds.). (2007). *Curating subjects*. Londres: Open Editions.
- [40] Phillips, C. (1982). «The Judgment Seat of Photography». *October*, 22, 27-63.
- [41] Ribalta, J. (2009). *Espacios fotográficos públicos: exposiciones de propaganda, de Prensa a The family of Man, 1928-1955*. (Museu d'Art Contemporani de Barcelona (España), Ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- [42] Robins, K. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- [43] Science Museum. (2012, febrero 21). *Joan Fontcuberta: Stranger Than Fiction* [página web]. Últ. Consulta, 21 nov. 2015 [En línea].
http://www.sciencemuseum.org.uk/about_us/press_and_media/press_releases/2014/04/Stranger%20Than%20Fiction.aspx
- [44] Stange, M. (1978). «Photography and the Institution: Szarkowski at the Modern». *The Massachusetts Review*, 19(4), 693-709.
- [45] Staniszewski, M. A. (1998). *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge Mass. [etc.]: The Mit Press.
- [46] Tagliaventi, A. (2014). «Photography at MoMA: Four Landmark Exhibitions». En Mauro, A. (ed.) (2014). *Photoshow. Landmark exhibitions that defined the history of photography*. Londres: Contrasto.
- [47] Wells, L. (2015). *Photography: a critical introduction* (5th ed). Londres; Nueva York: Routledge.

CURRICULUM VITAE. ARIADNA LORENZO SUNYER

Ariadna Lorenzo Sunyer es doctoranda en la Universitat de Girona (España) y en la Université de Lausanne (Suiza), bajo la supervisión del Dr. Xavier Antich y Dr. Olivier Lugon. Su proyecto de tesis estudia el uso de las presentaciones de diapositivas como medio artístico entre los años 1950 y 1970. También ha participado en el comisariado de exposiciones en centros de Girona como el Museu del Cinema o El Bòlit, Centre d'Art Contemporani.

Es miembro del grupo de investigación *Imágenes y contra-imágenes* y también colabora con el proyecto europeo *A Million Pictures*.

Allò que no es veu en una fotografia. Entre Tacita Dean i W.G. Sebald

What is not seen in a photograph. Between Tacita Dean and W.G. Sebald

AUTORA:

M. LLUÏSA FAXEDAS BRUJATS

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0002-7838-9357

RESUM

El tema que es tracta en aquest article és la relació entre imatge, narració i arxiu en una selecció d'obres de l'artista britànica Tacita Dean (1965), concretament aquells treballs seus que més clarament podem vincular amb els textos de l'escriptor alemany W.G. Sebald (1944-2001). En aquestes obres l'artista explora temes com el de la construcció de la memòria individual i col·lectiva, l'ús de les imatges trobades versus les imatges creades, la relació entre realitat documental i ficció creativa o la importància de la tècnica i el material en la creació de l'obra. Així mateix, qüestiona la defensa modernista de la quadrícula com un element formal que anul·la tota noció de narrativitat, i proposa una nova relació entre discurs textual i imatge visual que resulta original i productiva. Aquesta relació també s'intueix en l'obra de l'escriptor alemany, amb la literatura del qual el treball de Dean ha mantingut al llarg del temps un diàleg constant i enriquidor. L'article revisa aquestes temes per concloure que

ABSTRACT

This text addresses the relationship between image, narrative and archive in a selection of works by the British artist Tacita Dean (1965), focusing on those of her pieces that can be more easily related to the literature of the German writer W.G. Sebald (1944-2001). In these works, the artist explores issues such as the construction of individual and collective memory, the use of found images versus newly created images, the relationship between documentary reality and creative fiction, and the importance of the material medium in the creation of an artwork. Likewise, she questions modernist praise of the grid as a formal element that cancels out any narrative notion, and suggests a new relationship between narrative texts and visual images from an original and fruitful point of view. This relationship can also be found in the work of the German writer, whose literature has been a constant and rewarding point of reference for Dean. The article analyses these issues to conclude that they can both

tots dos poden ser considerats artistes de l'arxiu, una de les línies de treball més fructíferes dins les pràctiques contemporànies de les dues darreres dècades, i que el seus treballs respectius han fet una contribució important a la resignificació de les imatges en una era de saturació i banalitat visual.

be considered archival artists, one of the most productive trends in the artistic contemporary practices of the last two decades, and that their works make an important contribution to the resignification of images in an era of visual saturation and banality.

Palabras clave: arxiu; fotografia; memòria; Tacita Dean; W.G. Sebald

Keywords: archive; memory; photography; Tacita Dean; W.G. Sebald

1. INTRODUCCIÓ

En una de les escasses entrevistes que va concedir, l'escriptor d'origen alemany W. G. Sebald (1944-2001) va explicar breument d'on venia el seu interès per la fotografia: "In school I was in the dark room all the time, and I've always collected stray photographs; there's a great deal of memory in them."¹ (Jaggi, 2001). Tot lector de Sebald sap que aquesta no és una qüestió banal, ja que precisament una de les característiques més singulars de la seva literatura és la inclusió de fotografies en les seves novel·les i assajos. La funció d'aquestes imatges va anar evolucionant i canviant en cada llibre, però en qualsevol cas no és mai merament il·lustrativa, sinó que més aviat, per dir-ho d'alguna manera, les fotografies hi són per empènyer el text, per fer avançar la narració, tot suggerint i estimulant idees en paral·lel al fluir de l'escriptura, arribant fins i tot en algun moment a comprendre d'una manera que només l'íntima connexió que el lector estableix amb allò que llegeix pot justificar.

Evocar Sebald a l'inici d'un text que tracta sobre l'obra de l'artista anglesa Tacita Dean (1965) no pot ser cap sorpresa; les afinitats entre el treball d'ambdós artistes han estat assenyalades en molta de la bibliografia dedicada a l'obra de Dean, i la mateixa artista ho ha fet evident tot creant algunes obres importants en relació amb la figura i l'obra de l'escriptor. Que tots dos hagin estat apassionats cercadors i col·leccionistes d'imatges (les "stray photographs" que esmenta Sebald es refereixen a les fotografies antigues, postals, o altres documents gràfics trobats en parades de carrer o mercats i llibreries de vell), algunes de les quals van fer camí cap a les seves respectives obres, també és molt significatiu, així com no és gens casual que tot allò vinculat amb la qüestió de la memòria, també de la que acumulen les fotografies, sigui un tema central en l'obra d'ambdós autors.

El tema que em proposo tractar aquí, de fet, és precisament la relació entre imatge, narració i arxiu en l'obra de Dean, i per fer-ho he escollit justament aquelles obres seves que més clarament es poden vincular amb el treball de l'escriptor, en les que crec que aquesta relació apareix de forma particularment il·luminadora.

2. L'ARXIU EN L'ART CONTEMPORANI

Qualsevol visitant mínimament habitual de museus, centres d'art o galeries d'art contemporani s'haurà adonat que en els darrers anys han proliferat les exposicions en què les obres d'art se'ns presenten en un format de plafons o quadres penjats a la paret, o bé col·locades en vitrines, en una organització que molt sovint acaba adquirint un aspecte clarament serial, ortogonal o quadrícula. La quadrícula és, sens dubte, una forma amb una forta presència en el context de l'art modern, tal i com va analitzar Rosalind Krauss en el seu text "Grids" [Quadrícules]; la importància d'aquest element en particular es basa, segons Krauss, en el fet que anuncia,

among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse [ja que] the barrier it has lowered between the arts of vision and those of language has been almost totally successful in walling the visual arts into a realm of exclusive visibility and defending them against the intrusion of speech² (Krauss, 1979: 50)

Des d'una perspectiva estrictament formalista com la que Krauss manté en aquest text, es pot dir quelcom similar també de la qüestió de la sèrie en l'art modern; les diferents imatges de la Catedral de Rouen pintades per Claude Monet, per exemple, s'han interpretat habitualment com una articulació purament visual dels temes de la repetició i la variació (Moro, 2012: 49).

La qüestió interessant, tanmateix, és que en moltes d'aquestes exposicions (com podem comprovar si pensem en mostres tan significatives com ho fou *Atlas, ¿cómo llevar el mundo auestas?*, que va presentar el MNCARS l'any 2011, o en la molt més recent *Diumenge* (2017), d'Oriol Vilanova a la Fundació Tàpies) la disposició quadrícula o serial de les obres condueix, més que a aquest èmfasi en la pura visualitat o a evidenciar una suposada voluntat de silenci o l'absència de la narració, justament al contrari: a una invitació a llegir, tant com a mirar, les obres, ja que tant la col·locació d'aquestes com la forma com se'ns convida a acostar-nos-hi suggereixen immediatament una pauta d'escriptura o de lectura, i per tant comporten l'aplicació d'uns paràmetres de recepció més aviat pertanyents al llenguatge verbal.

En efecte, el propi fet que moltes sèries es presentin ordenades horitzontalment, amb un principi i un final clars, ens convida a interpretar-les com a frases; i pel que fa a les quadrícules, encara que en aquest context sovint les anomenem mosaics, també ens apareixen formalment com una pàgina que desxifrem de dalt a baix, i d'esquerra a dreta, pel fet que les imatges no es col·loquen a l'atzar, sinó segons una ordenació predeterminada. Durant molt de temps, per exemple, el MOMA va presentar els 32 quadres que formen la peça *Campbell's soup cans* [Llaunes de Sopa Campbell's] (1962), d'Andy Warhol, en quatre files de vuit quadres cadascuna, en què aquests s'ordenaven de forma cronològica en funció del moment en què l'empresa havia començat a comercialitzar cadascuna de les varietats, amb la llauna de sopa de tomata ocupant el primer lloc a dalt de tot, a l'esquerra; aquesta disposició aparentment neutra implicava clarament una narració temporal, una història de les imatges, un discurs. En molts casos la quadrícula, doncs, no només no actuaria com un tallafocs respecte a la tan temuda, per alguns, invasió de la paraula, sinó que ben al contrari,

podria arribar a ser interpretada com una plataforma que ajudés a articular les imatges a partir de paràmetres verbals³.

Això es relaciona íntimament amb el fet que allò que les obres presentades en les citades exposicions i en moltes altres que hem tingut ocasió de veure en els darrers anys tenen en comú, sobretot i en primer lloc, és la seva vinculació amb l'art de l'arxiu (Foster, 2004). I és que la relació entre atles i arxiu és òbvia, tot i que no siguin exactament el mateix; l'arxiu és, sens dubte, condició prèvia per a l'atles, que hi efectua una tasca de selecció en funció del que vol explicar (Didi-Huberman, 2011). En l'arxiu, les imatges, com diria Huberman al mateix catàleg evocant a Foucault, "están consideradas menos como monumento que como *documento*", i es troben per tant "lejos del cuadro único, cerrado en sí mismo, portador de gracia y de genio"; són imatges que baixen a la taula (de fet Huberman fa un joc de paraules entre *tableau*, quadre i *table*, taula) per a ser reordenades i classificades una i altra vegada en configuracions, contextos i propostes alternatives que permetin adreçar noves problemàtiques o explicar històries diferents. Ens remetem a Foucault, un dels autors de referència pel que fa a la qüestió de l'arxiu en la teoria cultural contemporània, que ja havia escrit que l'arxiu

c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'accumulent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques (Foucault, 1969: 170)

S'ha reflexionat molt sobre les diferències entre el museu i l'arxiu a l'hora d'enfrontar-se a la col·lecció i exposició d'objectes i documents sense, com ha escrit Manolo Borja-Villel, convertir-los en fetixes ni en mercaderia, tot permetent que sorgeixi tot el seu potencial generador de coneixement⁴. Certament ambdós representen metafòricament dues polítiques de gestió diferents respecte a quins materials acullen i com ho fan. On el museu presenta un relat determinat (que pot canviar més o menys sovint, però que en cada moment és un de concret) construït a partir de peces que hi són pel seu valor històric intrínsec, l'arxiu conté la potencialitat d'una infinitat de relats; a l'arxiu els objectes no hi són pel seu valor d'unicitat, sinó pel seu valor documental, i així l'element materialment més humil pot esdevenir el més rellevant per a la generació d'una determinada narrativa.

Tal i com les nombroses exposicions, congressos i bibliografia dedicats al tema testimonien, durant les darreres dècades han aparegut molts autors les pràctiques artístiques dels quals es poden vincular a aquest art de l'arxiu, com se l'ha anomenat (Enwezor, 2008; Osthoff, 2009; Guasch, 2011). Hi comptaríem tots aquells artistes per a qui l'arxiu en el seu sentit més ampli ha esdevingut un dispositiu, una forma o un concepte articulador mitjançant el qual presentar treballs que tenen a veure amb la recuperació i la reflexió sobre el passat i la història individual o col·lectiva; artistes, en definitiva, que d'una o altra manera donen consistència física, material i visual a les preguntes que suscita la qüestió de la memòria, i a algunes de les respostes proposades.

Els artistes de l'arxiu són doncs, en primera instància, creadors, recol·lectors o manipuladors d'imatges, que adquireixen sentit en tant que els permeten explicar o suggerir històries; tal i

com han afirmat nombrosos autors, una imatge per si mateixa no vol dir res, sinó que li cal un context o una estructura —una narrativa— en la que inserir-se per prendre tot el seu sentit. En l'art de l'arxiu especialment, doncs, no es poden plantejar les qüestions de la visualitat i de la narrativitat com a entitats separades o aïllables; d'alguna manera, una comporta l'altra. Això, és clar, esdevé més evident en alguns autors que en d'altres; en el cas concret de Tacita Dean que estudiem aquí aquesta imbricació entre allò visual i allò narratiu ha esdevingut l'element nuclear del seu treball, tant des del punt de vista formal com del conceptual.

Sembla força eloqüent sobre les inquietuds dels artistes actuals que sigui precisament l'arxiu, una institució que tracta fonamentalment amb els documents i testimonis de la història, el que s'ha convertit en un dels referents clau de les pràctiques artístiques més recents; que això sigui així il·lustra clarament fins a quin punt ha esdevingut una necessitat de les societats contemporànies d'arreu del món (l'interès per l'arxiu s'estén molt més enllà de l'àmbit tradicionalment vinculat a la idea d'una cultura occidental, així com dels paràmetres més convencionals de la modernitat) el fet d'aturar-se i fer l'exercici de mirar enrere, de revisar fins a quin punt es sostenen els diversos relats històrics sobre els que hem bastit les identitats actuals, així com d'admetre que en el procés de construcció i consolidació d'una memòria, sigui col·lectiva o individual, opera un inevitable procés de selecció que tant implica triar com descartar.

L'art de l'arxiu sembla centrar-se, precisament, en aquestes restes, en aquells records materialitzats en documents de diversa índole que per una o altra raó han restat, durant molt temps, en l'oblit, quan no han patit directament el menysteniment o fins i tot la destrucció. Cal tenir present, en aquest sentit, que per més que allò que contenen els arxius sigui quelcom que prové d'un passat més o menys remot, la tasca de l'arxiver és, de fet, una tasca bolcada en el futur: "als arxivers ens interessa, essencialment, el futur" (Boadas, 2011). El futur d'aquells documents i objectes que guarden, evidentment, i per això els preocupa tant tot allò que té a veure amb la conservació i preservació física d'aquests materials; però també les lectures que es faran algun dia d'aquests materials, i per això els pertoca igualment fer, en el present, tot el possible perquè aquest material sigui llegible, localitzable i accessible.

Passat, present i futur són els tres temps dels arxius, i avui més que mai som conscients (tot i que potser no encara plenament) de la tasca fonamental que exerceixen en el procés de construcció de societats democràticament sanes, que només ho poden ser si es basteixen sobre la possibilitat real de coneixement i interpretació del passat⁵, així com en tot camí de recerca sobre la identitat personal. Aquestes són qüestions que des del nostre propi context històric i polític podem comprendre molt bé, en tant que no ha estat fins molt recentment que s'ha iniciat un autèntic debat públic entorn de la validesa del relat canònic de la història espanyola del s. xx, en bona mesura articulats durant l'ara, finalment, molt discutida Transició.

Al nostre país el treball d'artistes com María Ruido, Pedro G. Romero o Francesc Abad, entre molts altres, aborda i qüestiona de diverses maneres la construcció fins ara unívoca del relat històric, tot rescatant de l'arxiu (entès aquest en el sentit més ampli de la paraula) testimonis, documents, imatges a partir dels quals s'evidencia l'existència d'altres relats històrics, que a vegades complementen i altres es contraposen a les versions fins ara majoritàriament assumides. És característic també d'aquests projectes el fet que hagin explorat

les interseccions entre la Història en majúscules, a partir de la qual s'ha provat de configurar també una Memòria Història única i comú, amb les molt diverses històries i memòries individuals, que són finalment, en la seva diversitat i concreció, les que poden validar qualsevol intent de generalització.

D'aquesta voluntat de repensar la història i els seus efectes sobre la vida d'individus concrets, reals o de ficció (o una cosa i l'altra al mateix temps), i de la seva capacitat i possibilitats de viure o sobreviure als esdeveniments amb què es topen, neix en bona mesura també l'obra de Sebald, qui, nascut a Baviera el 1944, es va proposar qüestionar en la seva literatura allò que ell mateix va definir com "l'empobriment mental que m'envoltava, l'amnèsia dels alemanys, l'habilitat que tenien per passar ratlla" (Sebald, 2001: 232), en referència clara al nazisme i a l'Holocaust. Si repassem ràpidament l'obra de Dean, en canvi, és possible que en un primer moment ens costi d'identificar-hi un interès específic per aquestes preguntes de caire més històric i col·lectiu; i tanmateix, és el meu objectiu mostrar que, si bé des d'una perspectiva més subtil i indirecta que la que prenen alguns dels artistes que hem citat o que es vinculen de forma genèrica al treball sobre l'arxiu, bona part de l'obra de Dean neix també d'una reflexió sobre l'encontre entre la història i els individus, articulada sovint a partir d'elements relativament excèntrics i formalitzada en un joc en què no es mostra tot allò que compta, però en què tanmateix la importància clau de l'arxiu visual en la interpretació del passat es fa d'allò més palesa.

3. L'OBRA DE TACITA DEAN

Tacita Dean és principalment coneguda per les seves filmacions cinematogràfiques, gravades no en digital ni vídeo, sinó en pel·lícula de cel·luloide (aquest és un element clau i definitori del seu treball, com veurem); per a cadascuna de les peces fílmiques escriu també un text que hi coexisteix o hi coincideix, no necessàriament de forma descriptiva o narrativa. Tot i que en moltes ocasions el text aporta dades concretes sobre el context de la pel·lícula, també sovint fa reflexions més o menys paral·leles al que la pel·lícula presenta; Dean ha anomenat aquests textos, en nombroses ocasions, "asides", que es podria traduir com "al costat". A més, també ha exposat dibuixos, gravats, fotografies, peces de so i instal·lacions amb objectes trobats, i ha publicat diversos llibres d'autor.

En el seu treball apareixen diferents temes importants, com el col·leccionisme d'objectes diversos (trèvols de quatre fulles, fotos, postals i altres objectes trobats en mercats de brocanters que ho ha utilitzat en els seus projectes artístics), o la importància de l'atzar, les coincidències i les casualitats, que nodreixen i donen cos a algunes peces, com *Girl Stowaway* [Noia polissó] (1994), o en fan possibles altres, com *Bubble House* (1999). Quan ens apropem a les temàtiques dels seus treballs molt sovint hi apareixen elements lligats o bé a la seva autobiografia particular (molt evidentment a *The uncles* [Els oncles] [2004], o també a *Sound mirrors* [Miralls de so] [1999]), o bé molt íntimament entreteixits amb algunes obsessions personals i recurrents.

En el treball de Tacita Dean existeix també una subtil dimensió narrativa. Malgrat que per totes les seves pel·lícules escriu, com he dit, un text que les acompanya, només en algunes

es pot sentir la seva pròpia veu en *off* recitant el text en qüestió. En qualsevol cas els textos no es troben en l'espai expositiu, sinó que es poden llegir en els catàlegs de les exposicions; i no són tampoc narratius en el sentit convencional de les històries escrites amb plantejament, nus i desenllaç. Tanmateix, allò més fonamental en tota narrativa és la seva dimensió temporal, i la qüestió del temps és precisament el tema central de l'obra de Tacita Dean, que en el seu conjunt i en els seus diversos mitjans i formats ha anat construint una meditació sobre el temps constituïda per moltes peces diferents, cadascuna de les quals planteja una reflexió o una pregunta sobre un o altre aspecte.

Dean es descriu a si mateixa com una artista del temps (Carvajal, 2007: 48): per ella no hi ha cap manera més física de treballar amb el temps que la tasca que fa personalment a la sala de muntatge, tallant i enganxant trossos de cinta, la part més important de la seva feina tot i que no es trasllueixi de manera òbvia en el resultat final. Des del punt de vista formal, totes les seves pel·lícules condueixen l'espectador a una experiència també molt real del temps, sovint a través de plans estàtics i molt llargs, a vegades i volgutament fins arribar gairebé a l'avorriment. Algunes de les seves obres tracten sobre coses o esdeveniments anacrònics, perquè apareixen o passen en un moment equivocat: les pel·lícules *Bubble House* o *Sound mirrors*, per exemple, mostren construccions aparentment futuristes i utòpiques que en realitat ja eren inútils o passades de moda quan es van crear; el naufragi de Donald Crowhurst que tracta a les pel·lícules *Disappearance at sea I and 2* [Desaparició al mar I i II] (1996) i a *Teingmouth Electron* (2000) es va deure probablement a una insuficiència de mitjans tecnològics que avui dia seria fàcilment resolta.

En altres obres adreça directament la qüestió del pas del temps, com a *Fernsehturm* (2001), gravada a la icònica torre de la televisió de Berlín, en què des del seu restaurant giratori viu la transició del dia a la nit, amb els canvis de llum i d'acció en l'espai que això comporta. En algunes peces tracta la qüestió de la memòria individual de persones concretes que a ella li resulten especialment importants, per exemple a *Boots* [Botes] (2003), en què parla un amic de la seva família amb una trajectòria vital molt marcada per la història europea del s. xx, o a *Mario Merz* (2002), una pel·lícula sobre l'artista italià. *Friday/Saturday* [Divendres/dissabte] (1999), una peça sonora, estableix una vinculació entre espai i temps mitjançant les gravacions de vint-i-quatre hores de sons i sorolls enregistrats a vuit punts diferents del globus, des de Fiji al Japó o a Alaska; en la mateixa línia, *Trying to find the Spiral Jetty* [A la recerca de l'Spiral Jetty] (1997) és també una peça sonora que documenta un viatge en cotxe per intentar localitzar l'obra d'art d'Smithson, que acaben per no trobar.

Un altre tema recurrent per ella és la qüestió de l'obsolescència o la caducitat de les coses (Baker, 2002: 27): per exemple, a *Palast* (2004) filma el Palau de la República de Berlín, l'edifici més emblemàtic de l'extinta RDA, en el moment en què es discutia quin havia de ser el seu futur, que finalment fou l'enderroc com a símbol d'un moment històric aparentment superat. En aquesta línia, un dels seus temes de reflexió més habituals en els treballs dels darrers anys ha estat el fet que ben aviat es deixaran de produir pel·lícules de cel·luloide, i amb la desaparició d'aquest material perdrem també tot el món visual de l'analògic, tant fotogràfic com cinematogràfic (Godfrey, 2005), superat pel món digital, amb la pèrdua de tota una manera de mirar i pensar la mirada que això comporta (Iversen, 2012).

Val a dir que Dean treballa exclusivament amb el mitjà cinematogràfic, tot rebutjant explícitament el vídeo o la tecnologia digital; això té una importància cabdal en la seva obra, perquè el que li interessa són les diferències, textures i particularitats específiques de la imatge captada en pel·lícula sensible, física, en relació a les que ofereixen les imatges captades per qualsevol altre mitjà. Dean estableix una relació explícita entre el temps, el film i l'arxiu: diu que només als artistes, als directors de cinema i als arxivistes els importa el que passi amb el futur de la pel·lícula com a suport material (Carvajal, 2007: 47). Així, *Kodak* (2006) i *Noir et blanc* [Negre i blanc] (2006) són peces sobre el procés de fabricació d'aquest material filmades en una planta de Kodak que estava a punt de tancar, i *Film*, que es va presentar l'any 2011 a la Sala de turbines de la Tate Gallery, és un homenatge precisament a aquest mitjà. En altres obres, com a *The green ray* [El raig verd] (2001), ho ha tractat d'una forma més al·legòrica: el fet que la seva càmera de cinema pugui captar el llegendari raig verd que deixa anar el sol just en el moment en què es pon, mentre que una càmera digital no, esdevé una metàfora per explicar tot allò que perdrem quan aquest nou mitjà substitueixi definitivament l'altre.

Tota narrativa necessita també d'algun esdeveniment per explicar, i així en totes les seves pel·lícules passa efectivament alguna cosa, encara que sigui gairebé imperceptible, o fins i tot que aquest fet s'esdevingui fora de camp: un avió que s'enlaira, un eclipsi mig percebut entre els núvols (*Banewl*, 1999), unes garses cridant al capvespre (*Pie* [Garsa], 2003),... Més enllà del fet que molts dels seus treballs tinguin a veure amb experiències personals o històries individuals, en alguns d'ells Dean ha adreçat també qüestions vinculades a la memòria col·lectiva, a la Història amb majúscules, sobretot des que viu a Berlín (DD.AA., 2005); és el cas per exemple de la pel·lícula ja citada, *Palast*, o el d'un altre treball en què tracta una qüestió encara més complexa, *Die Regimenstochter* [La filla del regiment] (2005), al que tornarem més endavant.

4. DEAN I SEBALD

Com hem dit la pròpia vinculació amb l'obra de Sebald és ja, de fet, una pista rellevant dels seus interessos comuns. Dean i Sebald, que se sàpiga, no van arribar a conèixer-se mai personalment ni a establir cap relació directa; tanmateix la casualitat, que juga un paper tan important en les seves respectives creacions⁶, va voler que les seves trajectòries vitals s'entrecreuessin, ja que mentre que Sebald va deixar Alemanya per establir-se a la Gran Bretanya, primer a Manchester i de forma definitiva a Norwich, un any després del naixement de Dean, aquesta, nascuda a Canterbury, a només uns dos-cents cinquanta quilòmetres de distància, viu a Alemanya des de l'any 2000. Val a dir que per ambdós la casualitat és també un element clau a l'hora de trobar les imatges que després utilitzaran en algunes de les seves obres, o en seran el punt de partida⁷.

Al centre de l'interès de Dean per l'obra de Sebald (Foster, 2004: 15) s'hi situa el seu tercer llibre, *Los anillos de Saturno. Una peregrinación inglesa* (2008), en què es narra un viatge a peu del narrador, com sempre un alter-ego del propi autor, per la zona de East Anglia (comtats de Norfolk i Suffolk), prop de casa seva; el viatge, recordat després d'una llarga estada a l'hospital, es revela com una ruta a través de diversos indrets, naturals o construïts per la mà de l'home, que testimonia sobre la decadència induïda per un continu esperit de destrucció

que, sigui degut a les forces de la natura o bé a l'acció humana, sembla ser la constant principal de la història de la regió, d'Europa, i gairebé podríem dir de la cultura occidental en el seu conjunt, com el narrador adverteix ja en la primera pàgina:

[...] en la época posterior, me mantuvo ocupado tanto el recuerdo de la bella libertad de movimiento como también el del horror paralizante que varias veces me asaltó contemplando las huellas de la destrucción que, incluso en esa apartada comarca, retrocedían a un pasado remoto (Sebald, 2008: 11)

En aquest viatge solitari a través de la història i la geografia tot ens parla, mitjançant nombroses remembrances, comentaris i digressions, d'aquesta mena de tendència irreversible vers el caos i la mort que sembla que acompanya irremissiblement el nostre esdevenir. El llibre conté una notable dosi de meditació malenconiosa sobre les foscores del món, fins i tot un cert pessimisme (d'aquí la invocació saturniana), però és al mateix temps una reflexió sobre la fortalesa i capacitat d'adaptació que ens caracteritza.

Un element molt característic del llibre i de la literatura de Sebald en general és, com hem dit, el seu ús de les imatges entreligades amb el text, de forma especialment significativa i important a la seva darrera novel·la, *Austerlitz* (2006). El que ens fa molt present l'autor amb el seu gest és que a vegades no mirem amb prou cura, o dit d'altra manera, que els nostres hàbits de veure sovint passen per sobre de les coses que realment veiem; freqüentment, i cada vegada més en un context sobresaturat d'imatges (Fontcuberta, 2010), més aviat deixem lliscar els ulls sense massa atenció davant moltes de les imatges que ens envolten, sense fixar-nos prou bé en què és el que realment aquestes imatges mostren, en què amaguen, o què hi manca.

En el context de les seves novel·les, escrites amb un llenguatge dens i fluid alhora, carregat d'informació, les imatges que hi insereix Sebald corren a vegades paral·leles al text, dibuixant trajectòries d'acostament o allunyament; serveixen com a punts d'ancoratge a la realitat històrica o biogràfica, en d'altres; i sorgeixen brutalment per colpejar-nos quan menys ho esperem, en alguna ocasió. En tots els casos la lectura ens condueix a mirar les imatges amb atenció, a la recerca d'alguna pista, alguna cosa que completi o il·lumini el text – encara que moltes vegades ni tan sols sabem com o fins a quin punt aquestes es relacionen amb el que el narrador ens explica, ni molt menys sabem què hi hem de buscar.

La primera vegada que Dean va fer referència al treball de Sebald va ser quan va escollir un fragment de *Los anillos de Saturno* per publicar-lo en el catàleg d'una exposició del projecte *The russian ending* [El final rus] que es va inaugurar, per un malaurat atzar, tot just una setmana abans de la molt prematura mort de l'escriptor en un accident de cotxe, el desembre del 2001. *The russian ending* consisteix en una sèrie de fotogravats realitzats a partir de l'ampliació d'una col·lecció de velles postals trobades; les imatges, a gran escala, en blanc i negre i acompanyades d'anotacions a mà de l'artista, evocuen en el seu conjunt un ambient de desastre i falliment que no s'allunya massa del substrat de destrucció que recorre tota la literatura de Sebald.

El títol al·ludeix aquí en primer lloc al fet que en els inicis de la indústria cinematogràfica a moltes pel·lícules se'ls canviava el final per un de més catastròfic quan havien de ser exhibides a

Rússia, en consonància amb el gust del país per allò tràgic; aquest “final rus”, però, té també indubtables ressonàncies històriques vinculades al propi esdevenir del país. L’any 2006 l’artista va tornar a escollir un fragment diferent del mateix llibre per incloure’l en la monografia que li va dedicar l’editorial Phaidon, en un capítol titulat “Artists’s choice”, juntament amb un poema de Yeats (Roux, Warner, Greer, 2006: 118).

L’any 2003 Dean va publicar a la revista *October* un text titulat precisament *W. G. Sebald*, originalment escrit en motiu d’una exposició i reescrit i ampliat més tard (Dean, 2003). Malgrat el seu títol, no es tracta ben bé d’un assaig sobre Sebald, sinó una narració que Dean construeix tot vinculant algunes experiències relacionades amb la seva feina, quelcom que li va passar al seu pare com a soldat britànic durant la Segona Guerra Mundial, la història d’un quadre de Van Gogh que havia estat de la seva família, la vida del diplomàtic Roger Casement i, és clar, també la literatura de Sebald. El text neix d’una coincidència familiar que Dean descobreix amb un dels personatges que apareix a *Los anillos de Saturno*, que llegeix mentre està treballant en una obra a les Illes Fiji. El text de Dean esdevé doncs una mena de narració-homenatge teixida de coincidències i casualitats, de documents diversos, també fotogràfics, d’històries que fan la Història, en la que tant el contingut com la forma es refereixen directament a l’obra de l’escriptor; la narració de Dean s’articula des de la mateixa idea del palimpsest, de la capacitat de posar en relació tot allò que és humà per provar d’explicar com som els humans que és tan característica de la literatura de Sebald.

Arribats aquí sembla necessari preguntar-se perquè precisament *Los anillos de Saturno* és el llibre de Sebald que ha despertat d’una forma més consistent l’interès artístic de Dean; i crec que, amb tota probabilitat, això es deu sobretot al fet que en aquest text, més que en altres obres de Sebald, l’interès per la relació entre el pas del temps i la construcció de la memòria s’equipara amb una interrogació equivalent per la qüestió de la memòria que s’acumula en i que generen els llocs físics. Aquesta relació entre temps, lloc i memòria ha estat i continua essent sens dubte un dels temes centrals en l’obra de Dean; la ja esmentada *Sound mirrors* (1999), per exemple, es pot relacionar estretament amb *Los anillos de Saturno*.

En aquesta peça Dean filma els “miralls de so”, unes grans estructures de ciment armat que es van construir a la costa del sud d’Anglaterra (Dungeness) entre 1928 i 1930 amb la idea que servissin per detectar possibles atacs aeris provinents del continent, tot actuant com una mena de grans receptors del so. La posada en marxa dels sistemes de radar, molt més efectius i eficients, va fer que aquest sistema acústic quedés obsolet gairebé des del mateix moment de la seva construcció. Aquestes grans estructures, que han començat també lentament a esfondrar-se, formaven part del paisatge d’infantesa de Dean, ja que la zona on estan situades queda prop d’on va néixer, unes quantes milles al sud de la costa que Sebald recorre en el seu llibre; no costa massa d’imaginar com aquests “miralls de so”, descomponent-se lentament, haurien pogut captar l’interès de l’escriptor en la seva reflexió entorn de l’estratigrafia històrica. La pel·lícula, que dura set minuts i està filmada en blanc i negre, amb una gran cura per la textura sonora (Groenenboom, 2001: 81), mostra alguns d’aquests miralls abandonats, tot evidenciant-ne una inutilitat actual que està a l’alçada de l’ambició amb què es van projectar; com en altres obres de Dean, el nucli d’aquest treball és precisament el contrast entre la dimensió diguem-ne utòpica del projecte original i el seu absolut fracàs a l’hora de concretar-se.

Malgrat que en un paisatge completament diferent, una altra peça de Dean que evoca aquesta mateixa idea de caducitat i decadència en relació a les ambicions de futures la pel·lícula, *Bubble House* (1999), també de set minuts de duració i en color. La localització geogràfica aquí és molt més remota, perquè es va filmar a les Illes Caiman, on Dean havia viatjat treballant en un dels projectes més importants de la seva trajectòria, les peces inspirades en l'aventura frustrada del navegant Donald Crownhurst, el catamarà del qual va sobreviure al seu naufragi i actualment es troba abandonat a la sorra a l'illa de Cayman Brac. En el procés de filmar una pel·lícula sobre aquest derelict (el resultat del qual va ser *Teingmouth Electron*, 2000), Dean es va trobar amb un altre naufragi, en aquest cas la *Bubble House*, una estranya construcció inacabada iniciada als anys seixanta; una casa davant del mar en forma de bombolla, que és testimoni d'un altre moment utòpic, una dècada en què les revolucions socials i històriques anaven paral·leles a revolucions en l'àmbit de l'art, el disseny i l'arquitectura, que plantejaven noves formes per a nous temps. La casa-bombolla, amb la seva forma singular, mai acabada ni habitada, és també un homenatge, a la seva manera, a aquests ingenus somnis de transformació que el pas del temps ha anat dissolent amb lentitud.

Dean ha tornat a apropar-se com a mínim dues vegades més a l'obra de Sebald: l'any 2007, en resposta a un encàrrec que es va fer a una sèrie d'artistes visuals perquè treballessin específicament entorn de *Los anillos de Saturno*, va filmar la pel·lícula de 27 minuts *Michael Hamburger*, dedicada a l'amic de Sebald que protagonitza un dels capítols del llibre. A banda de treballar com a professor, Hamburger fou un poeta i traductor a l'anglès d'autors alemanys, entre altres Paul Celan, Friedrich Hölderlin o el propi Sebald. La seva família, jueva i berlinesa, va haver d'abandonar el seu país d'origen per instal·lar-se a la Gran Bretanya l'any 1933, quan ell tenia nou anys i mig; tanmateix en el film, rodat poc temps abans de la seva pròpia mort, Hamburger no hi apareix parlant de la seva història d'emigrat, sinó de l'hort i del cultiu de pomes i pomers, tema que l'apassionava i al qual va dedicar molt de temps i energies.

En el llibre, en canvi, es tracta àmpliament aquest episodi crucial de la vida del poeta, mitjançant l'evocació dels records d'infantesa del protagonista (o més aviat de l'absència real d'aquests records), així com del rencontre, anys més tard, amb la seva ciutat natal. Aquesta història que no es verbalitza és òbviament el subtext de la pel·lícula de Dean, i el silenci del seu protagonista al respecte és probablement el comentari més eloqüent. En el llibre Sebald hi inclou una fotografia de l'estudi d'Hamburger que, se'ns diu, aquest ja no utilitzava perquè hi feia massa fred: una cadira buida en primer pla, una taula (procedent del pis de Berlín) plena de papers en què fa molt temps que ningú hi treballa, una finestra enreixada; Dean reprodueix pràcticament aquesta mateixa imatge en el seu film, en una escena en què la buidor i l'abandonament de l'estudi de treball tradueixen en imatges els silencis del protagonista.

Michael Hamburger és de fet un d'entre una sèrie de retrats o homenatges que Dean ha dedicat a alguns personatges masculins importants de l'art i la cultura del segle passat, alguns d'ells en absència (Marcel Broodthaers, Josef Beuys o el propi Sebald), altres com una presència total: Merce Cunningham o Mario Merz, per exemple; entre aquests darrers hi podríem situar també *The uncles* (2004), una entrevista amb dos dels seus oncles que es van dedicar a la producció de cinema, i sobretot *Boots* (2003), un film projectat en tres pantalles en què Robert Steane, un vell amic de la seva família, hi apareix explicant la seva vida

i parlant, en cadascuna d'elles, un idioma diferent (anglès, francès i alemany), corresponent a diferents moments de la seva trajectòria.

En el film, rodat a la Casa Serralves de Porto, s'hi fa present un particular sentit de la història, entre la nostàlgia per i l'acceptació de la fi d'una determinada experiència vital europea que la vida del protagonista d'alguna manera encarna. Si crec que es pot relacionar amb *Michael Hamburger* és perquè en ambdues peces es fa patent que aquesta experiència europea ha estat tant una història de civilització i cultura com de mort i destrucció, en un sentit que Germaine Greer ha provat d'explicar així:

In long-considered retrospect the ensemble of *Boots* prompts discomfiting reflections about or own culture. Our much vaunted internationalism may be no more than a studied and craven irrelevance, a permanent diaspora, as if we too were posing in the sunlight on the parterres of a smart villa in provincial Portugal while the smoke of the Auschwitz chimneys was darkening the sky⁸ (Greer, 2006: 110)

Dean, que com hem citat anteriorment viu a Berlín des de l'any 2000, ha creat vàries obres que remeten d'una o altra manera a la història de la ciutat, com les citades *Palast* (2004) i *Fernsehturm* (2001). Tanmateix, fins ara només en un treball ha fet referència directa a la qüestió del nazisme; es tracta de *Die Regimentstochter* (2005), una col·lecció de trenta-sis programes d'òpera luxosos i molt ben impresos que l'artista va trobar en un sol lot en un mercat de vell i que es presenten emmarcats en un vidre, formant una mena de sèrie, i les portades dels quals ha reproduït en un llibre. La primera particularitat d'aquest grup de programes, dels que es desconeix la procedència, és que tots corresponen a funcions que es van celebrar entre els anys 1934 i 1942 en varis teatres berlinesos, totes naturalment d'autors alemanys i italians. La segona i més significativa és que en les cobertes de tots ells hi ha un forat: algú es va entretenir a retallar molt curosament, amb una mena de ganivet o tisores, algun element dibuixat a la tapa, que permet en cada cas veure com per una finestreta la primera pàgina del programa: un fragment de fotografia, algunes lletres del títol de l'òpera en qüestió, o bé del llibret.

En la majoria de casos el forat ocupa una part significativa de la portada, en d'altres és en canvi un forat molt petit. Vista la cronologia del conjunt, no costa gaire d'endevinar que allò que ha estat retallat en cadascun és una esvàstica, i potser algun altre element ornamental vinculat a la iconografia nazi. Algú es va prendre doncs la molèstia de "netejar" aquest conjunt de programes d'òpera alemanya i italiana, d'altra banda curosament anotats amb detalls de les representacions, de qualsevol reminiscència visual del règim sota el qual van ser posades en escena, i sota el qual va viure aquest amant de l'òpera —algú, d'altra banda, que podem imaginar que es tractava d'una persona culta, benestant i que vivia amb suficient tranquil·litat com per poder permetre's de seguir anant a l'òpera durant bona part de la guerra. Es tractava d'algú que havia gaudit de les representacions i s'estimava prou la música com per haver volgut guardar aquest conjunt de programes durant dècades, en un context històric ben complicat; però que al mateix temps havia decidit, en un moment donat, que abans de des-los calia netejar-los, purificar-los d'elements que remetessin massa directament al seu context original, abans de des-los gelosament.

Mai sabrem, és clar, el perquè d'aquest gest, però tota possible resposta apunta precisament cap al forat: cap allò que falta, allò que pretesament s'elimina, però la manifesta presència del

qual ens crida i ens interpel·la de la forma més punyent; com en les obres de pintors informalistes com Fontana o Burri, els forats són en aquest cas el testimoni més eloqüent. Els programes esdevenen així, de forma emblemàtica, un document de cultura, de civilització pretesament purificat de la barbàrie. Aquesta obra, així, il·lumina una mena d'amnèsia voluntària de la història que es relaciona estretament amb Sebald, que va tractar el tema ben directament en el seu llibre *Sobre la historia natural de la destrucción* (Sebald, 2006b) en el que tracta sobre l'absència gairebé total de la qüestió de la destrucció de les ciutats alemanyes al final de la II^a Guerra Mundial per part de l'exèrcit aliat en la literatura i la cultura germàniques, evidenciant clarament el trauma que això revela.

5. CONCLUSIONS

S'ha esmentat en alguna ocasió l'art del teixit en referència al treball de Dean (Warner, 2006: 10), en un comentari explícit tant a la capacitat de relligar elements que no mostren connexions directes o evidents entre ells, com a la pròpia textura dels seus treballs fílmics; rodades aparentment com un documental, totes les seves pel·lícules són en realitat el resultat no només d'un profund procés de treball exercit sobre els materials originals que motiven la peça en qüestió, de manera que tot sovint elements reals i de ficció es mesclen, sinó també d'un procés d'elaboració formal molt minuciós, que inclou unes bandes sonores molt treballades, amb l'afegit posterior d'efectes sonors i no gravats *in situ*, la repetició o recreació de determinats episodis, o l'ús d'alguns trucs per tal d'aconseguir determinats efectes.

A la peça *Foley artist* (1996) Dean va homenatjar precisament els especialistes en efectes de so que treballaven, com ella artesanalment. La mateixa metàfora del teixit s'ha pogut aplicar també a la literatura de Sebald, que es situa igualment més enllà de les distincions entre gèneres, en què es combinen no només la investigació històrica i documental i els elements de ficció ("the big events are true, while the detail is invented to give the "effect of the real" "⁴⁹ [Jaggi, 2001]), sinó també, com assenyalàvem en començar, el text i les imatges en forma de fotografies.

L'obra de Dean no es situa tampoc en un pla només visual: com s'ha anat fent evident, l'element narratiu juga un paper clau en les seves obres, tant pel que fa a les pel·lícules (cadascuna de les quals, com hem dit, va acompanyada d'un text) com als treballs que es presenten en altres formats, com proven tant les que hem comentat aquí com altres obres. Un exemple podria ser *Washington Cathedral* (2002), una àmplia col·lecció de postals antigues que documenta la construcció d'aquest temple, o el llibre d'artista *Floh* [Diluví] (2001), una selecció de fotografies triades entre les moltes d'autors anònims i procedències desconegudes, comprades en mercats, que l'artista ha col·leccionat al llarg del temps. Fent referència concretament a aquest llibre, l'artista va voler posar èmfasi en el fet que les publicava sense cap comentari ni text afegit, precisament per preservar-ne el silenci original:

I do not want to give these images explanations: descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea market; the silence they had when I found them; the silence of the lost object.¹⁰ (Dean, 2001)

Malgrat aquest aparent mutisme de les imatges, doncs, és precisament el gest de l'artista en triar-les i mostrar-les la clau que convida el lector-espectador del llibre, un format narratiu per excel·lència, a establir-hi un diàleg personal, a generar a partir d'elles nous relats visuals o textuais, a fer d'aquest arxiu, en definitiva, una font potencial d'històries i d'Història —d'una forma similar a com Sebald ens convida a preguntar-nos contínuament en els seus textos per la relació entre el que es narra i el que es veu, tot negant-nos la possibilitat de saber amb certesa si les imatges són o no autèntics documents, però convidant-nos per tant a abocar-hi les nostres memòries, a convocar altres fantasmes.

Els projectes artístics de Dean i Sebald no són evidentment els únics, com ja hem dit, que han treballat, en els darrers temps sobre aquesta dimensió narrativa de les imatges d'arxiu, ben al contrari; n'hi ha altres mostres tant en la literatura¹¹ com en les arts visuals. D'entre els molts exemples possibles d'aquests darrers, m'agradaria destacar-ne dos de singulars. Per una banda, la pàgina web *Collected visions* [Visions col·leccionades]¹², un arxiu de fotografies familiars en el qual els usuaris estaven convidats a aportar noves imatges, escollir la fotografia que volguessin, seva o no, i a escriure un text que li oferís un nou significat (la pàgina web va estar oberta entre 1997 i 2007 a noves contribucions, però encara és accessible). Per l'altra, el llibre *Miralls amb memòria. Fotografia i fotògrafs, Girona 1860-1890*, editat per Josep M. Oliveras (Oliveras, 2008), que és també un recull de fotografies antigues trobades en arxius públics i privats de les comarques gironines, acompanyades d'alguns textos d'escriptors que ni les comenten ni les expliquen, sinó que simplement apunten cap a les moltes possibilitats narratives que ofereixen.

Totes aquests imatges ens conviden a repensar l'espai de confluència entre allò visual i allò literari, ja no com una qüestió controvertida des de certes perspectives teòriques, sinó des del que avui ha esdevingut, en una època de saturació absoluta d'imatges com és la nostra, potser la seva única possibilitat de salvació: quan tot es fotografia contínuament una imatge ja no és res sense un context que l'expliqui, igualment com diu molt poca cosa si només ens atenem a allò que representa. Va ser John Berger qui va escriure fa temps que el que és important en una fotografia no és tant allò que es decideix fotografiar, sinó el moment precís en què es prem el disparador:

El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma sino con el tiempo [...]. Al mismo tiempo que registra lo que se ha visto, una foto, por su propia naturaleza, se refiere siempre a lo que no se ve. (Berger, 2007: 12-13)

Una fotografia és doncs un instant en un fluir continu del temps, que conté tant ecos del que ha passat abans com intuïcions del que vindrà després, encara que res d'això hi aparegui de forma manifesta. És en el que no es veu en una fotografia on més palesa es fa tant la seva natura de lloc de memòria com de llavor generadora de relat; és així com allò invisible esdevé precisament allò que és possible, i necessari, narrar. Finalment, potser resulta que no és gens estrany ni paradoxal que siguin precisament els i les artistes de l'arxiu (i sens dubte Sebald també n'és un, i dels més importants) els que, en bona mesura gràcies a la seva capacitat narrativa, millor ens puguin fer present de nou el valor de les imatges.

6. NOTES

1. “A l’escola em passava l’estona a la cambra fosca, i sempre he col·leccionat fotos de carrer; contenen molta memòria”; totes les traduccions de l’anglès són de l’autora.
2. “[...] entre altres coses, la voluntat de silenci de l’art modern, la seva hostilitat respecte a la literatura, a la narració, al discurs” [...] “la barrera que ha baixat entre les arts de la visió i les del llenguatge ha aconseguit amb un èxit quasi total atrinxerar les arts visuals en l’esfera de la pura visualitat i defensar-les de la intrusió de les paraules”.
3. Aquesta incapacitat de la quadrícula per aïllar l’art del llenguatge no és pas exclusiva de l’art contemporani, perquè de fet ja en l’art modern, malgrat l’esforç de Krauss per argumentar el contrari, el discurs verbal i teòric està estretíssimament vinculat amb la producció artística, tal i com planteja per exemple Mitchell (2009)
4. “Coleccionar objetos significa a menudo transformarlos en mercancía. ¿Cómo exponer eventos sin que sean fetichizados? ¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica? La respuesta pasa por pensar la colección en clave de archivo. Ambos, museos y archivos, son repositorios de los que pueden extraerse y actualizarse muchas historias. Pero el archivo las “desaturiza”, ya que incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, etc.” (Borja-Villel, 2009: 34)
5. “Por supuesto, la cuestión de una política del archivo nos orienta aquí permanentemente [...] Ella atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como *res publica*. Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (Derrida, 1997: 12)
6. “Pese a la asiduidad con que me digo que coincidencias semejantes suceden con mucha mayor frecuencia de lo que sospechamos porque todos nos movemos, uno tras otro, a lo largo de las mismas calles designadas por nuestra procedencia y nuestras esperanzas, mi razón es incapaz contra los fantasmas de la repetición que cada vez más a menudo vagan dentro de mí.” (Sebald, 2008: 209)
7. “[When images] do come to light they do so accidentally, you stumble upon them. The way in which these stray pictures cross your path, it has something at once totally coincidental and fateful about it.” (Sebald, citat a Iversen, 2012: 800) “[Quan les imatges] surten a la llum ho fan accidentalment, perquè hi ensopegues. En la manera en què aquestes fotografies de carrer creuen el teu camí hi ha alguna cosa de coincident i predestinat.”
8. “Considerat retrospectivament i a distància, el conjunt de *Boots* motiva algunes reflexions desconcertants sobre la nostra pròpia cultura. El nostre tan pregonat internacionalisme podria no ser més que una irrellevància estudiada i desitjada, una diàspora permanent, com si nosaltres també estiguéssim parant el sol en els parterres d’una atractiva vila en una província portuguesa mentre el fum de les xemeneies d’Auschwitz està enfosquint el cel”
9. “Els grans esdeveniments són certs, mentre que el detall és inventat per donar un efecte de realitat”
10. “No vull donar explicacions a aquestes imatges: descripcions per part de qui les va trobar sobre com i on van ser trobades, o suposicions sobre què podrien o no explicar. Vull que conservin el silenci dels encants; el silenci que tenien quan les vaig trobar; el silenci dels objectes perduts.”

11. Podríem citar aquí per exemple la novel·la *Trieste* (2007), de Dasa Drndic, en la que també s'entremesclen ficció i realitat i inclou material fotogràfic i d'arxiu.
12. <http://www.collectedvisions.net/>. Última consulta: 29 de març de 2017

7. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- [1] Baker, G. ed alt (2002). Artist questionnaire: 21 responses. *October*, Vol. 100, pp. 6-97
- [2] Berger, J. (2007). Entender una fotografía (1968). A Berger, J., *Sobre las propiedades del retrato fotográfico* (pp. 12-13). Gustavo Gili, Barcelona
- [3] Boadas, J. (2011). Arxius: una naturalesa polièdrica. Conferència inèdita pronunciada a la Universitat de Girona, 20-12-2011, en el marc del Seminari "Polítiques d'arxiu. La noció de l'arxiu en les pràctiques artístiques contemporànies"
- [4] Borja-Villel, M. (2009). El museo interpelado. A DD.AA. *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp.19-39). Barcelona: MACBA
- [5] Carvajal, R. (2007). Film is a medium of time: A conversation with Tacita Dean. A DD.AA. *Tacita Dean. Filmworks* (pp. 45-62). Miami: Miami Art central
- [6] Roux, J.-C., Warner, M. i Greer, G. (2006). *Tacita Dean*. Londres: Phaidon
- [7] DD.AA. (2005). *Tacita Dean. Berlin Works*. Londres: Tate St Ives
- [8] Dean, T. (2001). *Tacita Dean: Floh*.
<http://www.frithstreetgallery.com/shows/view/floh/>.
Última consulta: 29 de març de 2017
- [9] Dean, T. (2003). W. G. Sebald. *October*, Vol. 106, pp. 122-136
- [10] Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta
- [11] Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: MNCARS
- [12] Enwezor, O. (2008). *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography
- [13] Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili
- [14] Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, Vol. 110, pp. 3-22
- [15] Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard
- [16] Godfrey, M. (2005). Photography Found and Lost: On Tacita Dean's *Floh*. *October*, Vol. 114. pp. 90-119
- [17] Greer, G. (2006). Boots. A Roux, J.-C., Warner, M. i Greer, G. *Tacita Dean* (pp. 103-110). Londres: Phaidon
- [18] Groenenboom, R. (2001). A conversation with Tacita Dean. A DD.AA., *Tacita Dean* (pp. 80-106). Barcelona: Macba.
- [19] Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo (1920-2010): genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal
- [20] Iversen, M. (2012). Analogue: on Zoe Leonard and Tacita Dean. *Critical inquiry* 38, 4, pp. 796-818
- [21] Jaggi, M. (22 setembre 2001) "Recovered memories", *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation>; Última consulta: 29 de març de 2017
- [22] Krauss, R. (1979). Grids. *October*, Vol. 9, pp. 50-64

- [23] Mitchell, W. J. T. (2009). *Ut pictura theoria: la pintura abstracta y el lenguaje*. A Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (pp. 187-209), Madrid: Akal
- [24] Moro, Juan M. (2012). Matriz y módulo en desarrollo expandido: genética, tectónica, retòrica. A DDE.AA., *I Foro de Arte Múltiple. Libro de Actas* (pp. 47-54) Madrid: Estampa Arte Múltiple
- [25] Oliveras, J. M. (2008). *Miralls amb memòria. Fotografia i fotògrafs, Girona 1860-1890*. Diputació de Girona: Girona
- [26] Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. New York. Atropos Press
- [27] Sebald, W. G. (2001). *Els emigrats*. Barcelona: Edicions 62
- [28] Sebald, W.G. (2006). *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama
- [29] Sebald, W.G. (2006b). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama
- [30] Sebald, W. G. (2008). *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama
- [31] Warner, M. (2006). Marina Warner in conversation with Tacita Dean. A Roux, J.-C., Warner, M. i Greer, G., *Tacita Dean* (pp.7-44). Londres: Phaidon

CURRÍCULUM VITAE. M. LLUÏSA FAXEDAS BRUJATS

Doctora en Història de l'art i professora d'Història de l'art contemporani, Art contemporani a Catalunya i Gestió cultural a la Universitat de Girona. Actualment és Vicedegana de la Facultat de Lletres, i abans fou coordinadora del Màster en Turisme Cultural i del Màster en Comunicació i Crítica d'Art de la UdG. És membre de la Càtedra d'Art i Cultura Contemporanis i del projecte de recerca "Imágenes y contraimágenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas". Ha publicat diversos articles i estudis sobre temes d'art contemporani, qüestions de gènere i sobre artistes catalans, i també ha comissariat i ha col·laborat en diverses exposicions sobre aquestes qüestions.

Del archivo físico al archivo virtual: reflexiones sobre la desmaterialización de la fotografía

From the Analog Archive to the Digital Archive: Reflections on the Dematerialisation of Photography

AUTORA:

ANA MARÍA GUERRA

Universitat de Girona

ana-maria-guerra.com

RESUMEN

La fotografía ha evolucionado de la materialidad de la gelatina de plata a la virtualidad de las imágenes generadas por ordenador (CGI). Este ensayo es un análisis de 3 obras que usan el archivo fotográfico en distintos formatos: *Atlas* de Gerhard Richter (proyecto en curso) está compuesto por material físico, *9-Eyes* de Jon Rafman (proyecto en curso) está formado por imágenes digitales extraídas de Google Street View y *Postcards from Home* de Roc Hermes (2016) es un libro que recopila pantallazos de la plataforma Home de PlayStation 3. El método de estudio consiste en identificar las similitudes y las diferencias en cuanto a cómo fueron concebidos estos trabajos en la mente de los artistas y por otra parte como ha ido cambiando el medio fotográfico en cada uno de ellos. El interés de la investigación radica en identificar los cambios que se han producido en la fotografía analógica, digital y virtual en conceptos como identidad, objetividad, verdad y realidad.

ABSTRACT

Photography has evolved from the materiality of silver gelatin to the virtuality of Computer-Generated-Images (CGI). This essay is an analysis of three artworks that use different formats of photographic archives. Gerhard Richter's *Atlas* (ongoing project) is made up of physical material, Jon Rafman's *9-Eyes* (ongoing project) is composed of digital images from Google Street View, and Roc Herms's *Postcards from Home* (2016) uses 3D images taken from the platform Home of PlayStation 3. The research method is two-pronged: on the one hand, I identify the similarities and the differences of how these works were conceived in the artists' minds; and on the other hand, I examine how the medium has changed in each one. The purpose of the investigation is to define concepts like identity, objectivity, truth, and reality in analog photography, digital photography and virtual photography.

Palabras clave: analógico; archivo; digital, fotografía, identidad, virtualidad

Keywords: analog, archive, digital, identity, photography, virtual

1. INTRODUCCIÓN

La fotografía ha evolucionado de la materialidad de la gelatina de plata a la virtualidad de las imágenes generadas por ordenador (CGI); el archivo fotográfico también es testigo de este proceso de desmaterialización. Este ensayo es un análisis de 3 obras que usan diferentes formatos de archivo como medio artístico: *Atlas* de Gerhard Richter (proyecto en curso) está compuesto por material físico, *9-Eyes* de Jon Rafman (proyecto en curso) está formado por imágenes digitales extraídas de Google Street View y *Postcards from Home* de Roc Hermes (2016) es un libro que recopila pantallazos de sus interacciones en mundos virtuales. El método de estudio será identificar las similitudes y las diferencias en cuanto a cómo fueron concebidos estos 3 trabajos en la mente de los artistas y por otra parte como ha ido cambiando el medio fotográfico en cada uno de ellos.

Jacques Derrida (Derrida, 1998: 57-63) sostiene que vivimos en un 'mal d'archive' lo que significa tener necesidad de archivar imágenes, significa tener un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico por el archivo. Esta tesis está basada en las teorías de Freud según las cuales existe una tensión incesante entre el archivo y la arqueología, lo que se traduce en un deseo irrefrenable de volver al origen, una nostalgia por regresar al lugar más arcaico donde empezó todo. Los puntos de partida de *Atlas*, *9-Eyes* y *Postcards from Home* están relacionados con hechos biográficos de ruptura en la vida de los artistas, lo que podría ser analizado desde la perspectiva freudiana como la búsqueda del origen para la construcción de identidad. En el caso de Richter su decisión de mudarse del Este al Oeste de Alemania, en el caso de Rafman que su novia lo dejó y en el caso de Hermes que su mejor amigo se mudó a otra ciudad, estos acontecimientos se pueden considerar como los desencadenantes del mal de archivo.

En cuanto al formato de estos trabajos, la naturaleza digital de las imágenes de *9-Eyes* y *Postcards from Home* hace necesario identificar las diferencias frente a la fotografía analógica. El boom de la fotografía digital empezó en la década de los 90's como producto de una economía que ha mercantilizado la información y cuyas transacciones electrónicas son invisibles. En contraste con la materialidad de la gelatina de plata, las imágenes digitales están hechas de código y algoritmos. Según Joan Fontcuberta (Fontcuberta, 2013: 118) la principal diferencia entre las dos técnicas es que la fotografía analógica se inscribe, mientras que la fotografía digital se escribe. Las imágenes analógicas son el resultado de un proceso físico donde las emulsiones sensibles a la luz reaccionan en su contacto con fuentes luminosas, lo que hace que una imagen se plasme por completo en un instante. Por otro lado, las imágenes digitales son escritas en lenguaje binario y para ser visibles necesitan ser procesadas por un dispositivo electrónico. Fontcuberta compara el proceso de la imagen digital a la pintura, en el sentido de que ambas usan un soporte blanco de partida, en el caso de la pintura es un lienzo y en el caso de la fotografía digital es una tarjeta de memoria. Para él, lo lógico hubiera sido saltar

de la pintura al CGI, sin embargo, lo que sucedió es que la fotografía se coló en este proceso evolutivo. El análisis de *Atlas*, *9-Eyes* y *Postcards from Home* es pertinente para entender las diferencias entre estos 3 tipos de archivo y los cambios que se han producido en nociones como identidad, objetividad, verdad y realidad.

2. GERHARD RICHTER: EL ARCHIVO FÍSICO

En 1961 Richter se muda a la República Federal Alemana, atraído por la efervescencia artística del mundo occidental. Ese momento parece ser decisivo para el inicio de *Atlas*, en esta época, él comienza a recopilar fotografías que parecen haber sido escogidas por un valor sentimental. Estas imágenes parecen arrancadas del álbum de familia o haber sido enviadas por correo por alguno de sus parientes como un recuerdo tras su partida. A más de fotografías, Richter comenzó a almacenar recortes de periódico y sus propios *sketches*, material con el que a principios de los años 70 creará sus primeros paneles en grandes hojas de papel. Las imágenes fotográficas de los familiares de Richter que conforman los primeros paneles parece que le sirvieron para analizar la relación entre la fotografía y la memoria histórica, y en esa reflexión sobre la imagen de familia, el artista parece haber atado el pasado con el presente.



[Fig. 1] Gerhard Richter, *Atlas panel 3*, 1962.
Fuente: gerhard-richter.com

En el análisis que Benjamin Buchloh (Buchloh, 1999: 21-30) hace de *Atlas* se refiere a el 'mal d'archive' como a un deseo nemotécnico que se activa en momentos de extrema dureza, cuando los objetos y sus representaciones aparecen al filo del desplazamiento o de la desaparición. En este sentido, cita como ejemplo la cultura alemana de la posguerra, con su ambivalencia de negar la historia a través de la represión del pasado y por otro lado la histérica aceleración de la producción fotográfica para satisfacer los deseos de la sociedad de consumo. Según Buchloh, *Atlas* puede haber sido concebido bajo estas dos variables. La primera perspectiva es histórica y específica al marco ideológico de la posguerra después del fascismo. La segunda considera el impacto de la cultura visual fotográfica en la pintura o en la experiencia del objeto auténtico en general.

La relación entre fotografía y pintura es una temática esencial en la obra de Richter. En 1962 el artista empieza con sus foto-pinturas que consisten en pintar cuadros basándose en fotografías. En una carta que envía a sus amigos Helmut y Erika Heinze se refiere al proceso de esta manera (Richter, 2011: 59):

Estoy pintando basándome en fotografías estos días, de alguna manera es un problema estilístico, la forma es naturalista, sin embargo, la fotografía no tiene nada de natural, es un producto prefabricado (el 'mundo de segunda mano' que vivimos), yo no tengo que intervenir artísticamente con mi estilo ya que esta estilización (deformación en forma y color) contribuye solo en situaciones muy particulares a clarificar e intensificar un objeto o un sujeto. Generalmente la estilización se convierte en el problema central que oscurece todo lo demás, lo que desemboca en una artificialidad no buscada, un intocable y formalista tabú.

Por un lado, Richter es crítico con la fotografía al referirse a ella como un 'mundo de segunda mano' es decir donde el sujeto ya no tiene contacto con la realidad, y por otro lado es crítico también con la estilización de la pintura que queda en meros formalismos, escondiendo la verdadera importancia de los temas tratados. Como otros pintores de su generación Richter se planteó el dilema de cómo debe ser concebida la pintura desde una confrontación con la cultura fotográfica de masas.

De sus primeros 4 paneles, solo una de las imágenes servirá después como una matriz para uno de sus retratos pictóricos. La fotografía original es un retrato de 2 familiares de su novia, pero el cuadro que se titula 'Christa and Wolfi' parece aludir a Christa Wolf (Curley, 2013: 257) la escritora de la Alemania del Este más famosa de la época. El cuadro está pintado en blanco y negro evocando el realismo de la fotografía, algo completamente nuevo para ese tiempo, el artista afirma que al hacerlo tuvo la sensación de encontrar por primera vez algo verdaderamente suyo, algo radical. Las nociones de objetividad y subjetividad fueron temas de reflexión constante en su obra. En los años 70's declara que el proceso de selección de las fotografías intenta ser lo más neutral posible, evitando escoger fotos que traten temas conocidos, ni pictóricamente, ni socialmente, ni estéticamente. Tampoco quería caer en lo banal porque eso sería un tema en sí mismo, lo que le lleva a definir su estrategia como una acción de evasión. Sin embargo, en el año 2011 hace declaraciones opuestas diciendo que su selección fue apropiada para la época, que toda decisión tomada tuvo un motivo. Este razonamiento muestra hasta qué punto Richter cuestionaba la objetividad asignada a la fotografía, simplemente al escoger un sitio/sujeto, encuadrar un plano o pensar en la composición, el medio fotográfico ya se vuelve subjetivo, como la pintura. Al pintar un retrato que hace alusión a Christa Wolf, el artista muestra una posición política muy lejana a la evasión que afirmaba buscar, pero en sus procesos creativos y sus comentarios polémicos Richter conseguía avivar un diálogo sobre la naturaleza engañosa del medio fotográfico.

En el panel 5 la homogeneidad de los primeros atlas se ve alterada por la irrupción de una gran variedad de imágenes incluyendo *sketches* del artista y recortes de periódicos. El hecho de que *Atlas* se haya movilizado de la añoranza del álbum familiar a la crítica del aparato fotográfico como medio masivo de represión, no solo es el resultado de la experiencia personal de pérdida del contexto geopolítico y familiar, sino de igual manera se debe al impacto del mundo occidental en el artista.



[Fig. 2] Gerhard Richter, *Christa und Wolff*, 1964. Fuente: gerhard-richter.com



[Fig. 3] Gerhard Richter, *Atlas panel 5*, 1962. Fuente: gerhard-richter.com



[Fig. 4] Gerhard Richter, *Atlas panel 11*, 1963. Fuente: gerhard-richter.com

La evolución de *Atlas* muestra como en los primeros paneles, Richter usó las fotografías de una forma más introspectiva, para conectar con la memoria histórica de su época para así construir su identidad en el presente. Sin embargo, a partir del panel 5 el artista parece centrarse en el análisis de la fotografía como un instrumento que sirve para manipular a la sociedad, escondiendo o exaltando hechos o estilos de vida en función de intereses económicos y políticos. Richter ve en la fotografía a un aparato donde la anomia colectiva, la amnesia y la represión son socialmente inscritas.

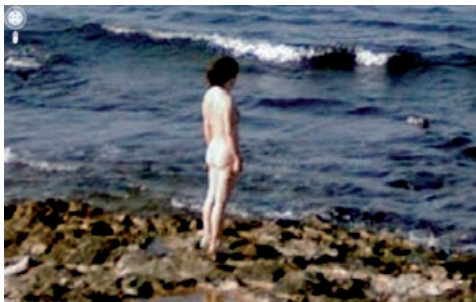
Hal Foster (Foster, 2006: 4) identifica como una de las características principales del archivo artístico el hacer físicamente presente la información histórica que ha sido pérdida o desplazada, *Atlas* funciona de esta manera. Sin embargo, Foster sostiene que, con la llegada de la era digital, la información frecuentemente aparece en forma virtual, hay demasiados datos que deben ser procesados, lo que ha dado lugar a que varios artistas usen el inventario, la apropiación y el compartir como métodos de trabajo. Esto puede implicar que internet sea el medio ideal para el archivo artístico ya que en sí mismo es un mega archivo.

3. JON RAFMAN: EL ARCHIVO DIGITAL

Jon Rafman comienza *9-Eyes* en el año 2009 con la búsqueda de una imagen de su ex novia tras que ella decide dejarlo. En ese momento él se da cuenta de que no tiene ninguna fotografía de ella, pero recuerda que en unas vacaciones que hicieron juntos en Italia vio pasar desde la habitación del hotel al coche cámara de Google Street View. Rafman se obsesiona con encontrar una imagen del viaje y finalmente encuentra la icónica foto de su ex novia mirando al mar. Usando las mismas variables que Buchloh utiliza para analizar *Atlas*, podemos decir que *9-Eyes* ha sido concebido bajo la variable histórica del post 11/9 por un lado, y por otro lado el impacto de internet en la cultura visual y en el arte. El ataque terrorista del 2001 a las torres gemelas cambió en varios sentidos el mundo que vivimos hoy. Rafman de nacionalidad canadiense vivió de cerca la transformación producida por el vecino del sur. Uno de los factores más importantes ha sido el incremento en la vigilancia, pasados 45 días del atentado, el gobierno de Estados Unidos pasa la ley 'The Patriot Act', que permite a la

Agencia de Seguridad Nacional absorber toda la información de los ciudadanos americanos a través de empresas de telecomunicaciones y tecnología. En 2010 se descubre que el coche de Google Street View, a más de capturar imágenes de los territorios cubiertos también capturó información privada de las redes WIFI de los vecinos. La promesa de internet era ser una fuente de conocimiento libre, pero resultó ser un arma de control social.

Rafman se define como parte de un movimiento de artistas que usan el internet como punto de partida para su trabajo porque pertenecen a una generación que ha crecido pasando horas frente al ordenador navegando. Es como patinar o surfear afirma el artista, él encontró su estilo sacando fotos de Street View. La base de datos de la aplicación es tomada como material recursivo y se usa de forma fragmentaria. La obra de Rafman está más relacionada con buscar rastros oscuros que con la memoria histórica, él celebra los mundos virtuales, por un lado, pero por otro lado su trabajo es una crítica al poder omnisciente de las empresas de telecomunicaciones. El inicio de 9-Eyes muestra los sentimientos encontrados del Rafman con el buscador, la primera imagen es la bandera de Google junto con la bandera de Estados Unidos y la segunda imagen es la única fotografía que el artista tiene de su ex novia.



[Fig. 5] Jon Rafman, 9-Eyes, proyecto en curso. Fuente: 9-Eyes.com

El nombre del proyecto hace referencia a las 9 cámaras direccionales, por las cuales el coche de Street View captura imágenes panorámicas y las mapea en Google Maps. Las imágenes muestran una tensión entre la mirada neutral de una máquina y la mirada humana del artista; este reencuadra fragmentos del mundo capturado por un robot haciendo pantallazos desde su ordenador. La cámara de fotos ha sido reemplazada por un comando del teclado. Rafman agrupa las imágenes de su archivo en 4 categorías: fotografía de calle, belleza natural, surrealismo y gente reaccionando hacia la cámara. Fotografía de calle está conectada con los primeros años del fotoperiodismo, hace referencia al instante decisivo de Cartier-Bresson. En belleza natural, Rafman propone unas nuevas imágenes de postal de calidad pobre, esta serie es un comentario hacia la saturación de las imágenes de viajes que todos sacamos. Surrealismo incluye las fotografías donde se han producido *glitches* o imágenes que al estar fuera de contexto cuesta interpretarlas porque parecen absurdas. Gente reaccionando hacia la cámara, refleja la opinión de la sociedad sobre Google. Por un lado, están quienes ven a la empresa como una corporación maligna que roba nuestros

datos, pero por otro lado, la mayor parte de la gente ve a Google como una empresa neutra y hasta quizás benevolente que nos da información gratuita. Los retratos de *9-Eyes* muestran personas con rostros difuminados para cumplir con leyes de protección de datos, pero por otro lado estas mismas personas pueden haber sido sujetas a vigilancia ilegal por parte del coche-cámara con finalidades políticas y económicas. Según Rafman, el miedo a la vigilancia se convirtió exactamente en lo contrario, la gente cede constantemente su privacidad, internet es como un espectáculo gigante en el que todos participamos.

La concepción de identidad y tiempo es diferente en *Atlas* y en *9-Eyes*. La materialidad de *Atlas* y su continuidad cronológica hacen que la experiencia nemotécnica esté garantizada en la obra de Richter. El proceso de ensamblaje funciona como un ejercicio para construir una identidad enraizada en el pasado, el tiempo se mide linealmente. Por el contrario, en la era digital la perspectiva del tiempo ha cambiado, este ha dejado de ser lineal y ha pasado a ser más fractal, simultáneo y recursivo (Rubinstein, 2013: 33-36). Las imágenes que forman *9-Eyes* están descontextualizadas, no se sabe la fecha ni el lugar donde fueron tomadas, esta información no es relevante para el artista, estas pueden viajar del pasado al presente para volverse actuales gracias a su propagación por la red. El proyecto está alojado en la plataforma Tumblr que funciona como un archivador de todas las imágenes que el artista va sacando o que otra gente le ha ido enviando, de ahí se multiplican por varias vías como redes sociales, blogs, periódicos digitales, etc, llegando a miles de personas a la velocidad de un clic. Las grandes hojas que usa Richter como lienzos para sus paneles han sido sustituidas por la pantalla del ordenador.

El ciclo de vida de las imágenes digitales se caracteriza por la multiplicidad y la instantaneidad, *9-Eyes* ha pasado a formar parte de la cultura visual occidental gracias a su difusión. La identidad con la llegada de internet se rige por esta nueva concepción del tiempo, la naturaleza de la red nos permite existir en múltiples lugares a la vez. El archivo en el trabajo de Rafman ha dejado de ser un sitio de excavación para convertirse en un sitio de acumulación, la era digital nos aleja de una cultura nostálgica enraizada en el pasado, para llevarnos a toda velocidad hacia una cultura efímera que consume toneladas de información sin profundizar en ella.



[Fig. 6 y 7] Jon Rafman, *9-Eyes*, proyecto en curso. Fuente: 9-Eyes.com

4. ROC HERMES: EL ARCHIVO VIRTUAL

Roc Hermes empezó a fotografiar mundos virtuales en el año 2008 haciendo pantallazos con su ordenador cuando quedaba con su mejor amigo Xavi, cada uno desde su respectiva casa con los cascos puestos, para jugar a *Call of Duty*. Sus encuentros físicos se fueron reduciendo desde que ambos se engancharon al videojuego de combate, hasta que pasaron a ser únicamente virtuales cuando Xavi se muda de ciudad. Para Hermes quedar con su amigo tras su partida le hizo percibir los entornos 3D de una forma distinta, fue más consciente del control de sus movimientos y de su libertad para encuadrar en distintas direcciones, esto puede considerarse el desencadenante para que el artista haya tomado la decisión de fotografiar su entorno sistemáticamente. El día de nochevieja del año 2009 fue decisivo para que Hermes definiese la importancia de su proyecto, al artista descubrió que muchas personas celebraban el año nuevo de forma virtual en la plataforma Home de Playstation 3. Para ellos Home era mucho más que un juego, formaba parte de su vida. Esto le hace reflexionar que el mundo virtual tiene la misma importancia que el mundo físico, incluso para algunas personas puede ser más importante.



[Fig. 8] Roc Hermes, *Postcards from Home*, 2016. Fuente: Have a Nice Book

Postcards From Home es un proyecto fotográfico que documentó la vida de los habitantes de Home desde el 2008 hasta el 2015 cuando Sony decidió cerrar la plataforma. La obra tiene el formato de libro impreso y es de carácter autobiográfico, aparte de narrar la vida de

los habitantes de Home, muestra momentos entrañables de los 2 amigos, aBeBoy (Xavi) y oRcstaR (Roc). Por un lado, este trabajo puede considerarse un estudio antropológico de gran valor al ser pionero en registrar el comportamiento humano en tierras virtuales recién descubiertas. Por otro lado, *Postcards From Home* plantea el nacimiento de la fotografía virtual, obligando a redefinir conceptos ligados al medio como objetividad, verdad y realidad.

Las imágenes que Hermes capturó con pantallazos desde su ordenador pueden definirse como fotografías virtuales. Home fue íntegramente diseñado en ordenador desde los personajes y los espacios hasta las herramientas digitales necesarias para visualizarlos. El comportamiento de la luz está basado en el mundo físico y las cámaras que renderizan estos espacios 3D son una copia de las que existen en los estudios de grabación, los mundos virtuales se han desdoblado del mundo material. Sobre lo virtual, Jean Baudrillard (Baudrillard, 2005: 67-73), sostiene que es la fase del 'asesinato del signo', él siempre ha cuestionado la arbitrariedad del lenguaje y la existencia de la realidad. El signo definido por Saussure está formado por el significante, el significado y el referente; el significante se refiere a la palabra, el significado se refiere al concepto y el referente al mundo físico. En cuanto al lenguaje fotográfico, esto se traduce a que el significante es la fotografía en sí misma, una representación de la realidad; el significado es lo que nos trasmite esa fotografía, el concepto, y el referente es el objeto real que está en el mundo físico. Para Baudrillard simulacro es el proceso donde la copia pierde conexión con el referente, pero aún hay una reminiscencia del mundo real. Como ejemplo, él menciona las cuevas de Lascaux en Francia que son famosas por sus pinturas paleolíticas de animales (Baudrillard, 2004: 52):

El original fue cerrado hace varios años, y es su simulacro, Lascaux 2, el que los visitantes hacen cola para ver. La mayor parte de ellos no sabe que es un simulacro, porque ya no existe ninguna indicación de dónde está el original. Esto es una especie de prefiguración del mundo que nos espera: una copia perfecta, sobre la cual no sabremos que es una copia.

La fase posterior al simulacro es la virtualidad que consiste en la abolición de todos los referentes. Según Baudrillard (Baudrillard, 2005: 67-73), lo virtual es el proceso donde todo el universo de significados pierde sus referentes. Analizando los trabajos de los 3 artistas podemos decir que *Atlas* sigue el modelo de signo de Saussure. Richter sacó fotografías y recopiló material gráfico (significante) del mundo físico (referente) y sus paneles están relacionados con temas de memoria histórica y manipulación (significado). En el caso de *9-Eyes* ya nos encontramos con lo que Baudrillard define como simulacro. Rafman navega en los mundos digitales de Street View para capturar sus imágenes, pero en su caso, el referente ha dejado de ser el mundo físico. Los entornos de la aplicación de Google son una representación digital de los territorios que el coche recorrió. En este sentido cuando Rafman saca una foto, su referente es una copia del original, el fotógrafo ha dejado de tener contacto con el mundo físico. Sin embargo, en *9-Eyes* sigue habiendo una reminiscencia del original, ya que existió un contacto físico entre la luz del sol en los territorios fotografiados y la cámara del coche.

En *Postcards From Home* se ha asesinado al signo porque se lo ha liberado de sus referentes físicos. Home fue creado desde cero en un ordenador como una pintura, es por esto que Fontcuberta (Fontcuberta, 2013: 118) sostiene que la pintura debería haber evolucionado

directamente al CGI. Los diseñadores de videojuegos tienen la libertad de crear mundos a su antojo. La fotografía ha sido una herramienta de control social, sus connotaciones de autenticidad, verdad y objetividad han servido para manipular a la población desde sus inicios. Baudrillard (Smith, 2010: 239) ve en lo virtual una alternativa a la ingenuidad de la era analógica, que creía en la veracidad de la fotografía. Según él, la virtualidad nos puede dotar de un escepticismo que nos haga desconfiar de todo lo que nos rodea, y esto a su vez nos puede conferir una nueva libertad.

El progreso tecnológico ha sido fuente de grandes riquezas, pero ha perpetuado las desigualdades sociales. Las posibilidades de customización de los avatares en Home, dieron lugar a la creación de varias tribus urbanas. Los habitantes de la plataforma podían escoger su edad, su sexo y su raza libremente, los mundos virtuales presentan la posibilidad de un mundo más justo que nos permite ser quien queramos ser sin estar condicionados por los factores del mundo físico. Hermes convivió con varios grupos entre ellos The Hommelings, unos individuos con cabeza de cono, cuya filosofía se centraba en hacer cosas divertidas y tenían una devoción por las burbujas de jabón. El artista narra sus aventuras cuando intencionadamente buscaba provocar el *glitch* al entrar en las pompas virtuales, afición que los Hommelings también disfrutaban. *Glitch* se entiende como el error que se produce en sistemas informáticos que visualmente se traduce como solapamiento de imágenes, manchas de color, pixelaciones, etc. La metáfora de vivir en una burbuja se aplica perfectamente para Home, los mundos virtuales se presentan como una forma de evasión, pero también se pueden considerar una forma de rechazo a los engaños del mundo físico y al espectáculo del mundo digital. Tal vez los entornos virtuales sean una clave para crear sistemas alternativos a las injusticias del capitalismo.



[Fig. 9 y 10] Roc Hermes, *Postcards from Home*, 2016. Fuente: Have a Nice Book

Hermes documenta en su libro el ataque del grupo de hackers Anonymous en contra de PlayStation 3, lo que obligó a Sony a suspender Home por 26 días. La causa del ataque fue que la empresa japonesa demandó a George Hotz por publicar en su blog un *jailbreak* para desbloquear la consola y permitir a sus usuarios instalar aplicaciones caseras que estaban restringidas. Sony confirmó que más de 77 millones de cuentas fueron expuestas al ataque, que es considerado como uno de los más grandes de la historia de la red. En el mundo virtual los nuevos héroes son jóvenes con mentes brillantes como las de Hotz cuya filosofía es

velar por el libre flujo de información en la red y contrarrestar los monopolios de las empresas informáticas. Hotz fue fichado por Google para trabajar en Street View, los hackers suelen ser genios rebeldes muy buscados por las grandes empresas.

La liberación de los referentes del mundo físico, dota a los mundos virtuales de una excepcional creatividad que hace que se gesten comunidades con ideas transgresoras y que se junten personas que tienen una posición beligerante contra el sistema político-económico actual. Así como en su tiempo Richter usó la estrategia de evasión en su proceso creativo, para desenmascarar la naturaleza engañosa de la fotográfica analógica, Roc Hermes navega por los entornos virtuales para descifrar la naturaleza de la fotografía virtual.



[Fig. 11] Roc Hermes, *Postcards from Home*, 2016. Fuente: Have a Nice Book

5. CONCLUSIONES

Los conceptos de objetividad, realidad y verdad han cambiado radicalmente con la desmaterialización de la fotografía. En la era analógica estos conceptos estaban restringidos al mundo físico, la cámara fotográfica en sus inicios fue concebida como un instrumento que permitía capturar la fiel copia de la realidad sin la mediación subjetiva del hombre. La obra de Richter es un constante análisis de la experiencia de la fotografía y la pintura en la representación del objeto auténtico, el artista critica por un lado la veracidad de la primera y por otro lado la subjetividad de la segunda. En *Atlas*, a partir del panel 5, se hace visible la

crítica de Richter hacia el medio fotográfico como un instrumento de manipulación política y económica.

En *9-Eyes*, el mundo físico ha dejado de existir para Rafman, él navega en un simulacro compuesto por las imágenes tomadas por el coche de Google. El artista ya no tiene contacto con la realidad de la época analógica. El trabajo del canadiense se basa en reinterpretar el trabajo neutral de la máquina. En comparación con la época analógica podríamos decir que las imágenes de Google Street View se pueden considerar objetivas porque el humano no interviene en el encuadre ni en la composición, la cámara dispara automáticamente todo lo que se encuentra en su alrededor. Sin embargo, los intereses de la empresa norteamericana no son neutrales, ellos controlan el monopolio del flujo de datos de internet.

En *Postcards from Home*, los conceptos de objetividad, realidad y verdad han caducado debido a que se han cortado los vínculos con el mundo físico. Home fue diseñado desde cero con ordenadores, la realidad de la época analógica ha sido asesinada en los mundos virtuales, en ellos ya no queda ningún vestigio del mundo material. Las imágenes de Hermes se pueden definir como fotografías virtuales porque el comportamiento de la luz en los entornos 3D está basado en el mundo físico, las cámaras que renderizan los espacios y los personajes son una copia de las que existen en los estudios de grabación. Los mundos virtuales se han desdoblado del mundo material. La fotografía y la pintura convergen en el trabajo de Herms pero la problemática del objeto auténtico ya no existe.

Los mundos virtuales se presentan como una forma de evasión, pero también se pueden considerar una forma de rechazo a los engaños del mundo físico y al gran espectáculo del mundo digital. La imagen fotográfica en la era analógica ejercía un control unidireccional a través de la prensa y de la publicidad como se muestra en *Atlas*. En cambio, la era digital se caracteriza por la vigilancia omnisciente de los ojos mecánicos de Google como muestra *9-Eyes*, el trabajo de Rafman también pone en evidencia el rol que hemos asumido de actores de nuestras propias vidas para llenar la red con nuestra información personal. Así como en su tiempo Richter usó la estrategia de evasión en su proceso creativo, para desenmascarar la naturaleza engañosa de la fotográfica analógica, Roc Hermes navega por los entornos virtuales para descifrar la naturaleza de la fotografía virtual.

Los puntos de partida de los 3 proyectos coinciden con hechos biográficos de ruptura en la vida de los artistas, aspectos emocionales son los desencadenantes del mal de archivo independientemente del formato del mismo. Sin embargo, la construcción de la identidad es diferente en la época analógica y en la época digital, la llegada de internet ha traído nuevas concepciones del tiempo y ha permitido la creación de mundos virtuales. La continuidad cronológica de *Atlas* hace que la experiencia nemotécnica esté garantizada en el archivo físico de Richter. El proceso de ensamblaje funciona como un ejercicio para construir una identidad enraizada en el pasado, el tiempo se mide linealmente. En *9-Eyes* el archivo deja de estar relacionado con la memoria histórica y funciona más como un trabajo de detective, las imágenes de Rafman son una búsqueda de rastros oscuros para mostrar la tensión entre la mirada de un robot y la mirada humana. La linealidad del tiempo ha dejado de ser relevante aquí porque las imágenes están descontextualizadas, existen en múltiples lugares en internet y son recursivas, del pasado pueden venir al presente y convertirse en actuales. La

identidad para Rafman se concibe en esta tensión entre el hombre y la máquina, en esa relación de amor y odio por la tecnología, porque a pesar de disfrutar de ella hay una impotencia al saber que está siendo vigilado por los ojos omniscientes de un robot.

Finalmente, en *Postcards from Home*, Hermes asume el rol de fotógrafo/antropólogo capturando las vidas de los habitantes de Home. La identidad aquí es su tema de estudio en sí misma. Home permitía la customización absoluta del cuerpo, lo que ofrecía a sus habitantes la posibilidad de escoger su sexo, su raza y su edad. La abolición de los referentes del mundo físico plantea una nueva libertad en los mundos virtuales.

Atlas, *9-Eyes* y *Postcards from Home* muestran una visión crítica al contexto histórico donde se generaron, los 3 trabajos contribuyen a definir cómo ha evolucionado la naturaleza del medio fotográfico y muestran que a pesar de los grandes cambios tecnológicos que han afectado a la concepción del tiempo y del espacio, los artistas siguen encontrando en el archivo fotográfico un medio para construir su propia identidad y entender el mundo que les rodea.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- [2] Baudrillard, J. (2004). *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*. Oxford: Berg.
- [3] Buchloh, B. (1999). *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*. Cambridge: MIT Press.
- [4] Curly, J. (2013). *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*. New Haven: Yale University Press.
- [5] Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Gallimard.
- [6] Derrida, J. (1998). *Archive Fever: A Freudian Impression (Religion and Postmodernism)*. Chicago: University of Chicago Press.
- [7] Fontcuberta, J. (2013). *La Cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [8] Foster, H. (2006). *An Archival Impulse*. Cambridge: MIT Press.
- [9] Rubinstein, D. (2013). *On the Verge of Photography*. Birmingham: Article Press.
- [10] Saussure, F. (1983). *Course in General Linguistics*. Paris: Editions Payot.
- [11] Smith, R. (2010). *The Baudrillard Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

7. WEBGRAFÍA

- [12] Daily Mail. (2011). 'Anonymous' hackers hit Playstation and Sony websites in revenge for lawsuit. [online] Disponible en: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1373621/Anonymous-hackers-hit-Playstation-Sony-websites-revenge-lawsuit.html> [Consultado: 10-05-2017]
- [13] El País. (2009). *Gerhard Richter, entre la pintura y la fotografía*. [online] Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/06/04/cultura/1244066402_850215.html [Consultado 4-04-2017]

- [14] Gerhard Richter. *Photo Paintings*. [online] Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/photo-paintings-12> [Consultado 16-04-2017]
- [15] Gerhard Richter. *Atlas*. [online] Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/photo-paintings-12> [Consultado 16-04-2017]
- [16] *Have a Nice Book* (2016). Roc Hermes. [online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OfAnaiFRSHU> [Consultado: 20-06-2017]
- [17] Kill screen (2016). *A People History of Playstation Home*. [online] Disponible en: <https://killscreen.com/articles/a-peoples-history-of-playstation-home/> [Consultado: 15-05-2017]
- [18] Mari station (2011). *La caída de la seguridad de PS3: George Hotz vs. Sony*. [online] Disponible en: <http://meristation.as.com/noticias/la-caida-de-la-seguridad-de-ps3-george-hotz-vs--sony/1666915> [Consultado 10-06-2017]
- [19] Roc Hermes (2015). *Notas del editor*. [online] Disponible en: <http://www.rocherms.com/wp-content/uploads/Nota-del-editor.pdf> [Consultado 10-05-2017]
- [20] *The Guardian* (2012). Art The street views Google wasn't expecting you to see. [online] Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/feb/20/google-street-view-nine-eyes-in-pictures> [Consultado 17-04-2017]
- [21] *The Guardian* (2012). Google muse: the new breed of street photographers. [online] Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-muse-street-photographers-interviews> [Consultado 27-03-2017]
- [22] Wired (2010). *Google Street View Cams Collected Private Content From WiFi*. [online] Disponible en: <https://www.wired.com/2010/05/google-street-view-cams/> [Consultado 10-04-2017]
- [23] Wired (2011). *How 9/11 Completely Changed Surveillance in U.S.*. [online] Disponible en: <https://www.wired.com/2011/09/911-surveillance/> [Consultado 12-04-2017]
- [24] Wired (2016). *Our Connected World and the Unseen Legacies of 9/11*. [online] Disponible en: <https://www.wired.com/2016/09/technological-legacy-september-11-2001/> [Consultado 2-04-2017]
- [25] Wired (2017). *Google Maps Is Changing the Way We See the World*. [online] Disponible en: <https://www.wired.com/2007/06/ff-maps/?currentPage=all> [Consultado 06-04-2017]

CURRICULUM VITAE. ANA MARÍA GUERRA

Doctoranda en la Universidad de Girona y artista visual. Mi investigación y mi práctica artística se centran en la evolución de la fotografía; de la materialidad de la gelatina de plata a la virtualidad de las imágenes generadas por ordenador. Mi trabajo es una crítica al impacto que ejerce el progreso tecnológico en otras especies y en el medio ambiente. Mi formación académica ha sido en la Universidad de las Artes de Londres, donde realicé un master en fotografía en el año 2016. Mi trabajo se ha expuesto en Inglaterra, China y Estados Unidos; y ha sido publicado en medios especializados en nuevas tendencias en arte contemporáneo.

Del taller mecánico al mundo complementario. Los fotomontajes de Art Ringger

From the mechanical workshop to the complementary world. The photomontages of Art Ringger

AUTORA:

MARIA RECASENS VERT

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0003-2759-3187

RESUMEN

Este artículo expone una reflexión acerca de las relaciones entre la técnica del fotomontaje y el humor en general, y en la obra del suizo Art Ringger (1946, Zúrich), en particular. Por un lado, partiendo de la hipótesis de que entre el fotomontaje y el humor hay una relación inherente, se releen algunas de aportaciones teóricas más conocidas sobre el tema del humor y la risa, como las de Baudelaire, Bergson y Pirandello, con el fin de fijar los conceptos teóricos generales y de referencia obligada, para, después, poder utilizarlos en el desarrollo de la hipótesis mencionada. En una primera reflexión, se comprueba que, efectivamente, hay una relación inherente entre comicidad y fotomontaje, que se centra en el carácter de lo mecánico que comparten ambos fenómenos. En un segundo desarrollo más específico, que se basa especialmente en algunos fragmentos de Baudelaire, se intenta aclarar con más precisión la relación de los distintos matices de lo cómico con las distintas posibilidades

ABSTRACT

This article presents a reflection on the relationship between the technique of photomontage and humour in general and the work of the Swiss Art Ringger (1946, Zurich) in particular. On the one hand, taking the hypothesis of an inherent relationship existing between humour and photomontage as a starting point, we can reread some of the best known theoretical contributions on humour and laughter, like the works of Baudelaire, Bergson and Pirandello, and establish general concepts and obligatory references for their later use in developing the aforementioned hypothesis. After an initial reflection, we will show that there is indeed an inherent relationship between comedy and photomontage, which focuses on the mechanical character shared by the two phenomena. In a second more specific development, based particularly on some fragments taken from Baudelaire, we attempt to more precisely clarify the relationship between the different nuances of comedy and the

técnicas del fotomontaje. Paralelamente a esta reflexión teórica, se va apuntando la posible aplicación de los resultados obtenidos, a la obra del fotomontador Art Ringger, en concreto. Llegando, finalmente, a la conclusión de que el uso de sus fotomontajes obedece a lo que hemos llamado “lo cómico pudoroso”, para diferenciarlo de las dos categorías que establece Baudelaire, lo cómico absoluto y lo cómico ordinario.

different technical possibilities of photomontage. In parallel with this theoretical reflection, we note the possible application of the results obtained to the work of photomontist Art Ringger. Finally, we arrive at the conclusion that the use of photomontage can be attributed to what we call “modest comedy”, thus distinguishing it from the two categories established by Baudelaire, that is, absolute and ordinary comedy.

Palabras clave: cómico absoluto; cómico ordinario; fotomontaje; humor

Keywords: absolute comic; ordinary comic; photomontage; humor

INTRODUCCIÓN

Dos son las circunstancias que han dado pie a este escrito. La primera es la participación en un proyecto de investigación sobre los usos de la fotografía en las prácticas del arte contemporáneo, que ha llevado a cabo el área de historia del arte de la Universidad de Girona. Y la segunda es una promesa, ya antigua, de escribir algo acerca del fotomontador suizo Art Ringger (1946, Zúrich).

Si bien a lo largo de su dilatada carrera como fotomontador “profesional” ha tocado diferentes registros, desde la moda, en sus inicios, pasando por la ilustración en revistas satíricas, hasta muestras y publicaciones de su obra más personal, en todos ellos es reconocible un rasgo común: su particular sentido del humor.

La reflexión que presentamos aquí es un trabajo fundamentalmente teórico. Obedece a la necesidad de esbozar un mapa de referencias conceptuales acerca de la relación entre el fotomontaje y el humor, para poder moverse con cierta libertad en la diversidad y riqueza de registros que tiene a priori la obra de Art Ringger. Así, pues, debíamos empezar por aclarar en qué consiste este peculiar sentido del humor que respiran todas sus imágenes y, sobre todo, porqué su técnica, el fotomontaje, le es consustancial. Por eso nos preguntamos, sobre todo, qué relación hay entre el humor y el fotomontaje en general y, sólo, en segundo lugar, y a modo de esbozo para un futuro trabajo más sistemático, qué relación hay entre el humor y los fotomontajes de Art Ringger en particular.

EL USO HUMORÍSTICO DE LOS FOTOMONTAJES ESTÁ PRESENTE DESDE LOS ORÍGENES DE LA TÉCNICA FOTOGRÁFICA.

Humor y fotomontaje, este binomio es tan antiguo como la fotografía. Sus historiadores nos dicen que, desde sus inicios la manipulación de la fotografía se practicaba fundamentalmente con tres intenciones: la de mejorarla, la de subvertirla y la de usarla como modelo para la pintura.

Mejorarla en sentido estético, hacerla más bonita, más atractiva, de acuerdo con los cánones de la belleza fotográfica del momento, que en buena medida procedían del mundo de la pintura. Subvertirla en el sentido de desmentir la fotografía como documento, modificándola drásticamente, con la intención de producir un choque visual, un efecto cómico, por ejemplo. Y, finalmente, el tercer uso a la hora de manipular fotografías era tomarla como modelo para construir una escena con un conjunto de figuras, pudiendo así ensayar diferentes combinaciones, ahorrándose que los modelos tuvieran que posar cada vez delante del pintor. (Ades, 2002)

Así, pues, ya desde sus orígenes la fotografía es manipulada con el fin de embellecerla, de desmentirla o de copiarla. Si bien han pasado muchos años, me parece que estos tres usos siguen intactos. El fotomontaje publicitario de hoy, por ejemplo, sigue embelleciendo las fotografías a base de mejorarlas, de trabajarlas mediante “máscaras” o “capas” con un solo clic del programa informático de turno; el fotomontaje cómico y satírico sigue recortando y pegando fotografías, aunque sea virtualmente, desmintiéndolas, riéndose, pues, de ellas; y, finalmente, sigue creciendo el número de pintores que copian, o, mejor dicho, “pintan fotografías”, en este caso, idolatrándolas.

Mejorar, desfigurar y reproducir: cosas que ya encontraríamos en los primeros escritos sobre pintura de nuestra tradición occidental. También podríamos señalar una correspondencia entre esos tres usos y tres géneros literarios tradicionales: la tragedia que magnifica, engrandece; la comedia que ridiculiza, empequeñece; y, finalmente, la novela que quiere ser fiel y reproduce... Todo esto para decir que no habría nada “nuevo” en los usos del fotomontaje, y que merecería la pena pensar esta técnica no como suele ocurrir: mirando hacia el futuro, sino mirando hacia atrás, hacia el pasado. Incluso hacia un pasado ancestral, que nos pueda sugerir qué es lo que nos sigue inquietando debajo de todas esas “novedades” con las que se suelen presentar las técnicas fotográficas del presente.

Pero volvamos al binomio humor y fotomontaje, que ya encontramos en los inicios de la misma fotografía. Que es justamente lo que escribía Hannah Höch en el año 1934, con ocasión de una muestra de sus fotomontajes:

A veces encontramos los primeros comienzos de esta actividad remodeladora, es decir, del recortar y volver a combinar fotografías o fragmentos de fotografías, en los cofres de nuestras abuelas. Se trata de curiosas fotografías descoloridas de pequeño tamaño que muestran a algún tío abuelo vestido con uniforme de soldado con la cabeza pegada a posteriori. Por aquel entonces se limitaban a colocar la cabeza del personaje en cuestión sobre la efigie de un mosquetero impresa previamente. [...] Las imágenes de broma, para tarjetas postales también se empezaron a coleccionar muy pronto recortando y pegando fragmentos de fotografías. Así, una lámina del año 1880 (colección del profesor Stenger, Berlín) muestra a unos estudiantes serrando a un condiscípulo (Hoch, 2012: 118)

Un estudiante cercenando el cuerpo de un compañero: ¡se cortaban cabezas y se mutilaban cuerpos!, para “hacer bromas”. Veremos más tarde con mayor detalle que uno de los rasgos de este humor relacionado con el fotomontaje es esta carnicería “de broma”. Que encontramos ya en el mundo de la caricatura y del espectáculo en tiempos de la Revolución

Francesa, como sugirió en un magnífico y esclarecedor ensayo el malogrado y añorado Ángel González García (González, 2008), e incluso un poco antes, por ejemplo, en el *Cándido* de Voltaire.

Pero el gesto consubstancial del fotomontaje, que es el de recortar y pegar, sería, de hecho, mucho más antiguo, por no decir ancestral.

El mito de Dionisio niño, de tradición órfica, nos dice que mientras los Titanes lo distraían con unos juguetes, entre los que había un espejo, aprovecharon el momento preciso en que el niño se quedó pasmado, viéndose en el espejo, para atacarlo, descuartizarlo y echarlo a la marmita. Tal y como lo cuenta Giorgio Colli (Colli, 2000), Dionisio, mirándose al espejo, se quedó anonadado porque su rostro era como el de un Titán. Luego, sigue la historia: Zeus habría con su rayo fulminado a los Titanes, y con la ayuda de Apolo, habría recompuesto a Dionisio, el nacido dos veces, el resucitado. Y de las cenizas de los Titanes habrían nacido los hombres, que por eso tienen una naturaleza doble: titánica, sobre todo, pero conservan también una chispa dionisiaca, divina, pues.

El fotomontaje, con la fotografía, hace algo semejante a lo que cuenta esta historia; después de fragmentarla, la recompone, pega los trozos, dándole otra vida; la descuartiza y la resucita.

Uno de los méritos del que se siente orgulloso el fotomontador Art Ringger es que no se noten las costuras de los recortes en sus fotomontajes. Su trabajo, en su mayor parte, excepto en los últimos años, lo ha realizado artesanalmente, con las manos, es decir, con tijeras, pegamento y mucha meticulosidad. De hecho, su vocación de fotomontador está relacionada con el berlinés Jonh Heartfield.

De jovencito, descubrió en la biblioteca de su padre un libro sobre Heartfield y la apariencia fascinante de aquellas imágenes le sugirieron que podría realizar algo parecido para reproducir las imágenes de su pasión favorita, que ya desde niño, es la de soñar. Me atrevería a decir que es “un artista del sueño”. Fue con este propósito que se matriculó en la escuela de artes y oficios de Zúrich para aprender fotografía y poder hacer fotomontajes de lo que soñaba, con esa apariencia sin fisuras, nítida, alucinante, que vio por primera vez en las reproducciones de aquel libro.

LOS FOTOMONTAJES QUÍNICOS DE LOS DADAÍSTAS Y LOS FOTOMONTAJES SERIOS DE HEARTFIELD

Los primeros fotomontadores dadaístas se aficionaron a este procedimiento porque es el que estaba más alejado de la pintura, que era uno de los enemigos a combatir. El hecho de usar fotografías ya hechas y publicadas, a la manera del mecánico de coches que usa piezas prefabricadas o recicladas, los situaba lejos de cualquier tentación “reaccionaria” frente a la representación mimética. Louis Aragon, en un artículo de 1935 dedicado a Jonh Heartfield escribía:

[...] es uno de esos hombres que han dudado muy gravemente de la pintura, de los medios técnicos de la pintura. Uno de esos hombres que han tomado conciencia, a comienzos del siglo xx, del carácter efímero en la historia misma de la pintura, de esa pintura al óleo que sólo tiene unos siglos de existencia, y que nos parece “toda” la pintura, y que puede, de un momento a otro, abdicar ante una técnica nueva y más conforme a la vida nueva, a la humanidad de hoy. Es sabido que el cubismo, sobre todo, fue una reacción de los pintores ante la invención de la fotografía. La foto, el cine, volvían para ellos pueril rivalizar en “parecido” [...]. Pero hacia el final de la guerra en Alemania, muchos hombres (Grosz, Heartfield, Ernst), con una intención muy diferente de la de los cubistas pegando un periódico o una caja de cerillas en el centro del cuadro, por volver a pisar la realidad, se veían inducidos, en su crítica a la pintura, a emplear esa misma fotografía que lanza un desafío a la pintura con fines poéticos nuevos, apartando la fotografía de su sentido de imitación para un uso de expresión. [...] Así, frente a la descomposición de las apariencias del arte moderno, renacía, bajo el aspecto de un simple juego, un gusto nuevo, vivo, por la realidad [...] El artista jugaba con el fuego de la realidad. (Aragon, 2012: 120,121)



[Fig. 1] Grosz, G., *Heartfield el mecánico*, 1920



[Fig. 2] Ringger, A., fotomontaje de la serie *Vom Bücherwald zum Datennetz*, 1995

Y ya al final de su artículo, Aragon nos dice que hubo un nuevo giro, cuando acabó la guerra, especialmente en el uso que hizo Heartfield de la fotografía:

Jonh Heartfield ya no jugaba. Los trozos de fotografía que se agenciaba antes por el placer del estupor, en sus manos se habían puesto a *significar*. [...] Aquí hay, además, sentido, y el sentido no ha desfigurado la realidad. Jonh Heartfield sabe hoy saludar la belleza. (Aragon, 2012: 121)

Jonh Heartfield se hacía llamar “el mecánico”, y como tal lo retrató su amigo Grosz (Fig. 1). Art Ringger (Fig. 2), en homenaje a él, también puso ese nombre, “mecánico”, en sus tarjetas de visita. Heartfield se hacía llamar así por su concepción de la técnica del fotomontaje, pero sobre todo para que no lo confundieran con un artista, con un artista que quiere sobre todo ser original y moderno. (Ringger también estaría de acuerdo en esto, por supuesto). Cuando alguna vez se organizaba una exposición con sus fotomontajes originales, insistía en que nunca se debían ver como “obras de arte” privadas, únicas e irrepetibles; al contrario, el fotomontaje en sus manos era sobre todo un arma de propaganda política y de crítica ideológica dirigida siempre al gran público.

Y en cuanto a la fotografía, la consideraba como uno más de los ingredientes que conformaban la cultura visual de la modernidad; como un lenguaje visual popular, que al gozar del valor o efecto de “realidad”, era también más efectiva para aquellos que querían transgredirla. Heartfield ni tan siquiera hacía sus fotografías. W. Reissman, un fotógrafo que trabajó con él contaba que encargaba a otros que hicieran las fotografías que necesitaba y que “luego iba de nuevo con los fotógrafos, a quienes odiaba, yo incluido, porque no sabíamos apreciar los matices.” (Aragon, 2012: 121)

Tampoco hay que olvidar que sus fotomontajes siempre iban acompañados de unas palabras, si es que ya no estaban dentro de la imagen, porque “menos que nunca, una simple restitución de la realidad dice algo sobre la realidad”, como repetía Walter Benjamin, citando a Brecht, en su ensayo sobre la fotografía. (Benjamin, 2013)

Esta convivencia de palabras e imágenes fotográficas en un mismo espacio, que tan a menudo aparece en los fotomontajes de todo tipo, nos recuerda la distinción que Walter Benjamin hacía entre imagen simbólica e imagen alegórica en su ensayo sobre el drama barroco alemán (Benjamin, 2006), mirando de reojo a su propio tiempo, especialmente a estos cerceñadores de cuerpos y cabezas. La imagen alegórica, nos dice Benjamin, tiende a la escritura, sobre todo debido a su carácter fragmentario, mientras que la imagen simbólica tiende al hechizo porque nos presenta una “falsa apariencia de totalidad”:

[...] la profundidad de la mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante. [...] en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, es runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad. Pues el eidos se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca. [...] Un profundo barrunto de la problemática del arte [...] surge así como reacción a su autoexaltación renacentista. (Benjamin, 2006: 394-395)

No cabe duda de que el fotomontaje nos remite a la alegoría, que esa es su forma originaria y que su modernidad tiene un fondo barroco. “Expresión de la convención”, más que convención en la expresión, es la finalidad de lo alegórico, que usa las letras como imágenes y las imágenes como letras de un alfabeto a descifrar.

Los fotomontajes de Art Ringger también juegan con lo escrito en este doble sentido. Sus recortes son las piezas de un alfabeto en potencia y la leyenda escrita que acompaña a la mayoría de imágenes, nos da una clave para poder descifrarlas.

En el caso de Heartfield, lo escrito tiene una clara función política; tiene la misión de enfatizar el carácter propagandístico de la imagen, sin rodeos ni ambigüedades. Este uso político, claro y directo, de los fotomontajes de Heartfield, nos dice Aragon, lo habría distanciado del resto de fotomontadores dadaístas. “Mientras que los dadaístas, tal vez inconscientemente, trataron por medio de la descomposición de las imágenes de evitar dar expresión a una ideología –implícitamente presente en cualquier imagen que persiga representar la realidad–, Heartfield, por el contrario, conseguía yuxtaponerlas para que desvelaran su ideología, haciendo visible la estructura de clase de las relaciones sociales o poniendo al descubierto la amenaza del fascismo.” (Aragon, 2012: 46)

A pesar de lo serio, de lo que estaba en juego en los fotomontajes de Heartfield, hay, como en los fotomontajes *quínicos*¹ de los dadaístas y también en los de Art Ringger, un elemento de comicidad que es inherente al propio fotomontaje.

Por muy bien disimuladas que estén sus costuras, más pronto o más tarde, nos damos cuenta de lo “mecánico”, del recorte, de la incoherencia, de la fragmentación, de la reconstrucción de sus fragmentos. Y eso nos produce inmediatamente un distanciamiento. Notamos que después de un primer momento de empatía, de calor, hay algo que nos echa atrás como un “jarro de agua helada”, como nos dice Pirandello en su ensayo sobre el humorismo. (Pirandello, 1908) Eso es lo “mecánico”. Y es eso, parece, lo que nos hace reír. “Un buen fotomontaje produce el mismo efecto que un buen chiste”, nos dice Aragon citando a Lukács. (Aragon, 2012: 57) Vamos, pues, a examinar más de cerca, eso mecánico que forma parte de lo cómico.



[Fig. 3] Ringger, A., fotomontaje de la serie *Serafina P.*, 2013. Fuente: www.artquake.ch



[Fig. 4] Ringger, A., tarjeta postal, *Mr. Nut-Brain*”, 2007. Fuente: www.artquake.ch

EL ELEMENTO MECÁNICO DE LO CÓMICO (BERGSON)

La respuesta de Bergson (Bergson, 2008) al fenómeno de la risa es una de las más completas desde el punto de vista de la filosofía, como nos dice Carlo Sini en su ensayo, “Il comico e la vita” (Sini, 2003) En términos muy generales, nos dice Sini, la filosofía de Bergson se basa en un dualismo cósmico. Por un lado, habría el mundo del espíritu, la mente, el pensamiento, que sería el elemento innovador, creativo, vivo; y por el otro, el mundo de la materia, que obedecería a las leyes de un mecanicismo ciego. El impulso vital del espíritu por un lado y la repetición mecánica y usual por el otro.

El fenómeno de la risa tendría sus raíces en esa dualidad. Por un lado, el aspecto mecánico que pueda tomar la vida nos genera angustia porque nos sugiere la imagen cadavérica de la muerte. Pero, por otro lado, cuando este aspecto mecánico es representado y escenificado, contemplado en imagen, por parte de un espectador, entonces es capaz de generar el efecto contrario, la risa.

La risa, pues, sería un antídoto natural y general frente a la angustia que nos causa la muerte. De ahí la abundancia de cosas mecánicas en los juegos infantiles, debido al placer que proporciona el dominio de la repetibilidad de los fenómenos. O de ahí, también, la risa frente a un hombre que resbala y cae al pisar una piel de plátano (figura 3), debido al contraste entre la acción “animada” de caminar, que persigue un propósito y su brusca interrupción y reducción a un gesto mecánico que revela su sustrato material. Reímos, nos dice Bergson, cada vez que un ser animado nos da la impresión de una mera “cosa”. De ahí, también, la comicidad intrínseca de las máscaras. O el carácter de marioneta, tanto en el sentido físico como moral, de muchos personajes cómicos.

Sintetizando la argumentación de Bergson y teniendo en cuenta el conjunto de su filosofía, Carlo Sini, en su lectura del filósofo francés, comenta:

La risa confirma nuestra reprobación moral, con la intención inconfesada de corregir lo que vemos, sintiéndonos por eso “superiores”; superiores a la mera materia y bien lejos de la muerte. [...] Así, pues, en la risa, es el carácter inconsciente de la vida, es la lucha biológica de los seres vivos sobre la materia y la muerte, es la finalidad de la especie, la que se expresa. (Sini, 2003: 30)

Expresión, nos advierte Sini, que solo pertenece a los hombres en cuanto capaces de tener “representaciones imaginativas”.

La conclusión a la que llega Bergson es que la risa está a medio camino entre el arte y la vida. No es pura vida, porque exige una suspensión de la acción y de los intereses vitales que son propios de la acción. Exige ese elemento de representación, de teatralización, de contemplación imaginativa. Pero tampoco es puro arte porque no es del todo desinteresada, ya que está motivada por la superación de la angustia, que a menudo se expresa en una risa de desaprobación contra el que lleva una máscara cómica. “Ni vida, ni arte, lo cómico es una bisagra que los une en este hecho universal, humano, natural i a la vez cósmico, que es precisamente la risa.” (Sini, 2003: 31)

Lo mecánico de la risa nos lleva a pensar en este sentimiento de “superioridad” del que la risa sería la confirmación.

LO CÓMICO ORDINARIO Y LO CÓMICO ABSOLUTO (BAUDELAIRE)

De la explicación bergsoniana nos interesa especialmente que cuando nos reímos nos sentimos de algún modo “superiores”. Porque es exactamente de donde partió Baudelaire en su ensayo sobre “Lo cómico y la caricatura” del año 1855 (Baudelaire, 1988), publicado unos cincuenta años, pues, antes que el de Bergson. Veamos cómo se refiere Baudelaire a ese sentimiento de superioridad inherente a lo cómico, de manera muy parecida a como lo hace Bergson, pero añadiéndole su reverso: lo cómico, también sería un signo de inferioridad y de miseria infinita. Nos parece que en la reflexión ensayística de Baudelaire hay más complejidad, más profundidad que en la explicación filosófica de Bergson.

Desde el punto de vista ortodoxo, la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. [...] lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico [...]. Lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica. La risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración. (Baudelaire, 1988: 18)

El ejemplo paradigmático de la caída, al que Bergson también se refería, vuelve a aparecer. En el caso de Baudelaire, con ese doble sentido y en vez de la piel de plátano, su ejemplo es el hombre que resbala y cae sobre el suelo helado. La visión de esta escena, nos dice, provoca inmediatamente, irresistiblemente la risa y en el fondo del pensamiento de este espectador que ríe hay un orgullo inconsciente, que se dice a sí mismo: “yo no me caigo.” (Baudelaire, 1988: 24) Pero, nos dice Baudelaire, la risa humana no sólo es un signo de orgullo satánico, también lo es de un sentimiento de inferioridad. Orgullo frente al animal, miseria frente al Ser absoluto:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. (Baudelaire, 1988: 28)

Hasta aquí la explicación que Baudelaire da de la risa de todos los que somos herederos de la cultura cristiana. A lo cómico que despierta esta risa lo llama “lo cómico ordinario” o “lo cómico significativo”. (Baudelaire, 1988: 21-28) Es lo cómico que depende de una comparación, de una referencia, de una relación entre dos niveles, dos infinitos, como nos dice, que “chocan perpetuamente”: el hombre estaría en el medio, entre el reino animal y el reino del ser Absoluto. El hombre estaría en medio, riéndose, porque se siente superior a lo animal que hay en él y también porque se siente inferior a la perfección de lo Absoluto.

Pero durante esta explicación, Baudelaire hace un comentario como de paso, que nos interesará retomar más tarde y que aquí solamente anotamos. Cuando dice “todos los locos de los hospitales tienen desarrollada más allá de toda medida la idea de su propia superioridad. No sé de locos de la humildad.” (Baudelaire, 1988: 23)

Sólo lo apuntamos. Pero creo que sí hay locos de la humildad, y, que también hay un humor ligado a ellos; pienso sobre todo en los personajes de Robert Walser, el escritor suizo y también en los dibujos de Paul Klee, otro suizo ilustre. Y en Hölderlin. Todos ellos, junto a Kafka, fueron altamente considerados por Walter Benjamin, como hacedores de un “mundo complementario”. (Benjamin, 1971) Creo también que los fotomontajes de Art Ringger pueden figurar en esta constelación de “mundos complementarios”, donde reina “la felicidad no disciplinada”. Locos de la humildad. Veremos.

Retomo el hilo de la explicación de Baudelaire. Lo “cómico significativo” o “cómico ordinario”, también en el sentido de lo cómico más habitual entre nosotros, occidentales y cristianos. Como si hablara Nietzsche, nos dice Baudelaire: “Hemos reído después de la venida de Jesús, con la ayuda de Platón y de Séneca. [...] Los ídolos hindúes y chinos ignoran que son ridículos; es en nosotros, cristianos, donde está lo cómico.” (Baudelaire, 1988: 30)

Es, pues, nuestra “ultracivilización” la que nos empuja a reír...”al avanzar poco a poco hacia los picos nebulosos de la inteligencia, o al inclinarse sobre las hogueras tenebrosas de la metafísica, las naciones se echan a reír diabólicamente con la risa de Melmoth; y, por último, si en esas mismas naciones ultracivilizadas, una inteligencia, empujada por una ambición superior, quiere franquear los límites del orgullo humano y lanzarse intrépidamente sobre la poesía pura, en esa poesía límpida y profunda como la naturaleza la risa estará ausente como del alma del Sabio.” (Baudelaire, 1988: 29)

¿Habría, pues, la posibilidad de ir más allá de lo cómico ordinario?, ¿Habría la posibilidad de una “gaya ciencia”? A pesar de que, como acabamos de ver, parece que Baudelaire no contemple esa posibilidad, sí que se abre un camino cuando dice que “hay que distinguir bien la alegría de la risa”, y, de esa distinción fundamental para nosotros, pasa a considerar lo “cómico absoluto”.

La risa pertenecería a los adultos, mientras que la alegría sería como el reír inocente de la infancia. Mientras la risa es convulsa y agresiva, es doble y contradictoria, la alegría es una, “es una alegría de planta”:

La alegría existe por sí misma, pero tiene diversas manifestaciones. En ocasiones es casi invisible; en otras se expresa mediante el llanto. La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico. ¿Síntoma de qué? He ahí la cuestión. La alegría es una. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión. [...] La risa de los niños es como la eclosión de una flor. Es la alegría de recibir, la alegría de respirar, la alegría de abrirse, la alegría de contemplar, de vivir, de crecer. Es una alegría de planta. Y también, por lo general, la sonrisa es un tanto análoga al balanceo de la cola de los perros o al ronroneo de los gatos. (Baudelaire, 1988: 33)

Esta alegría de planta, esta alegría que puede ser casi invisible o que puede, también, expresarse mediante el llanto, es la que, en la reflexión de Baudelaire, correspondería a lo “cómico absoluto” o “grotesco”. Resumo brevemente la argumentación de Baudelaire. Respecto a lo cómico ordinario, lo cómico absoluto está más arriba, como si tuviera “un grado más”. ¿En qué sentido? Des del punto de vista estético o artístico, nos dice Baudelaire. Así, lo cómico absoluto o grotesco es “creación”; mientras que lo cómico ordinario es “imitación.” Entonces, la risa causada por lo grotesco “tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres”. (Baudelaire, 1988: 34)

Lo cómico absoluto al ser autosuficiente, y no divisible, unitario, para ser captado requiere de la intuición; mientras que lo cómico ordinario es fácilmente analizable y comprensible porque tiene una naturaleza dual. La risa espontánea i repentina es la verificación de lo grotesco. Mientras que el momento de explosión de la risa causada por lo cómico ordinario sólo depende de la rapidez del análisis. (De ahí que los espíritus lentos siempre riamos a destiempo).

Después de la exposición de estas categorías antinómicas en el interior de lo cómico, Baudelaire, todavía da un paso más en este ejercicio de categorización, proponiendo dos categorías más, para indicar los dos extremos antitéticos de lo cómico, que son lo “cómico inocente” y lo “cómico feroz”. El humor negro y el humor blanco. Ya se adivina, que al inocente hay que situarlo bajo la categoría de lo cómico absoluto, mientras que el feroz sería el grado más extremo de lo cómico ordinario.

Finalmente, para ilustrar con ejemplos todas estas categorías de lo cómico, Baudelaire, a la manera positivista de su siglo, distingue el tipo de humor y los autores característicos de cada nación de Europa. Así, Molière en cuyas obras encontramos, nos dice, lo cómico ordinario o significativo, o Voltaire, “francés por excelencia”, cuyas obras cómicas derivan de la idea de superioridad. (Baudelaire, 1988: 39) En Italia domina lo cómico inocente. Mientras en España, “donde están muy dotados para lo cómico, llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo sombrío.” (Baudelaire, 1988: 40)

Finalmente, alemanes e ingleses estarían en las antípodas respecto a lo cómico. Alemania destaca por sus excelentes maestros de lo cómico absoluto. (Baudelaire termina esta parte del ensayo con un encendido elogio a Hoffmann). Mientras que en Inglaterra hay ejemplos abundantes de lo cómico feroz “y muy feroz”, subraya. (Baudelaire, 1988: 44)

Después de todas estas utilísimas distinciones que nos proporciona Baudelaire, disponemos de una especie de mapa del humor, con el que parece que podríamos orientarnos mucho mejor a la hora de responder a nuestro objetivo, que no olvidamos, de dar con lo que caracteriza el especial sentido del humor de los fotomontajes de Art Ringger. Parece, porque no es del todo así. Nos falta la última escena del ensayo de Baudelaire, donde da una especie de pirueta, saltando de lo feroz a lo cómico absoluto, del realismo más atroz, a la frontera de lo maravilloso. Y, con ese salto parece que nuestro mapa se suelta y sale volando por los aires... Pero, con el mapa todavía en nuestras manos, veamos la pirueta, y comprobemos si tenemos suficiente fuerza para usarlo y cumplir nuestro propósito.

Se trata de la narración de una experiencia, del recuerdo de la fuerte impresión que le causó un espectáculo de pantomima inglesa en un teatro de París. “Me pareció que el rasgo distintivo de este género cómico era la violencia. Lo demostraré mediante algunos ejemplos que recuerdo.” (Baudelaire, 1988: 42)

Así empieza, y sigue con la descripción del tipo del actor cómico inglés, pequeño, grueso y vulgar, en contraposición al Pierrot que encarnó Debureau. “Sobre la harina de su rostro, había pegado crudamente, sin gradación, sin transición, dos enormes placas de rojo puro. La boca estaba agrandada por una prolongación simulada de los labios valiéndose de dos bandas de carmín, de forma que, cuando reía, la jeta parecía extenderse hasta las orejas.” (Baudelaire, 1988: 42)

Y, a continuación, Baudelaire nos hace ver finalmente la escena que tanto lo impresionó. Y que, como ya dijimos, Ángel González tomó como uno de los argumentos centrales en su magistral ensayo, “Pierrot en el infierno” (González, 2008: 45-84)

Por no sé qué fechoría, Pierrot debía finalmente ser guillotinado ¿Por qué la guillotina en lugar de la horca en país inglés? lo ignoro; sin duda para conducir a lo que vamos a ver. El instrumento fúnebre estaba allí, erigido en las tablas francesas, francamente sorprendidas de esta romántica novedad. Después de luchar y berrear como un buey que presiente el matadero, Pierrot sufría por fin su destino. La cabeza se separaba del cuello, una gruesa cabeza blanca y roja, y rodaba con ruido ante el hueco del apuntador, mostrando el disco sangrante del cuello, la vértebra escindida, y todos los detalles de una carne de carnicería recientemente cortada para el escaparate. Pero he aquí que, súbitamente, el torso decapitado, movido por la monomanía irresistible del vuelo, se enderezaba, escamoteaba victoriosamente su propia cabeza, como un jamón o una botella de vino, y, bastante más avisado que el gran Dionisio, ¡se la metía en el bolsillo! (Baudelaire, 1988: 42)

Y el relato de la escena termina con este comentario de crítico de arte: “Y, con el especial talento de los actores ingleses para la hipérbole, todas esas farsas monstruosas adquirirían un realismo singularmente sobrecogedor.” (Baudelaire, 1988: 42)

Cortar cabezas, serrar el cuerpo de tus colegas, Dionisio engañado por los Titanes que lo quieren masacrar...vemos que aparece todo cuanto hemos comentado al comienzo a propósito de la técnica del fotomontaje y sus raíces ancestrales.

Feroz, muy feroz... Pero lo realmente cómico, nos sugiere Baudelaire, donde reímos de verdad, es en la recomposición de los trozos, en la fase de la reconstrucción, del pegado, de manera que pasamos de lo feroz a lo cómico absoluto, que, a su vez, nos lleva ante las puertas de lo maravilloso:

Tan pronto como el vértigo ha hecho irrupción, el vértigo circula por el aire, se respira el vértigo; el vértigo es el que llena los pulmones y renueva la sangre del ventrículo.

¿Qué es ese vértigo? Es lo cómico absoluto; se ha apoderado de cada ser [...] el destino nos precipita [...] el hada lo ha querido [...] no me preocupo [...] todo sin rencor [...]. Y se lanzan a través de la obra fantástica que, hablando con propiedad, empieza ahí, es decir, en la frontera de lo maravilloso. (Baudelaire, 1988: 46)



[Fig. 5] Ringger, A., tarjeta de invitación a una exposición del autor, 1998.

Fuente: www.artquake.ch



[Fig. 6] Ringger, A., fotomontaje *Finis Terrae*, 2009.

Fuente: www.artquark.ch

CONCLUSIÓN: LO CÓMICO PUDOROSO EN EL MUNDO COMPLEMENTARIO DE ART RINGGER

Ya hemos avanzado alguna cosa. Ahora hay que precisarlo un poco más. Tenemos un mapa. Es evidente que, con solo echar un vistazo a los fotomontajes de Art Ringger, no solo los que hace libremente, sino también los de encargo, el aire que respiran, los tonos de su humor particular encajan claramente en lo “cómico inocente”. Humor blanco, decíamos. Incluso podríamos llamarlo “naif”, si este calificativo usado en el lenguaje común no estuviera asociado a un tipo de ilustración que entre los adolescentes ha tenido y creo que sigue teniendo mucha aceptación y que, más que “naif”, ingenuo, es ante todo rematadamente cursi.

Cómico inocente, pues; en las antípodas de lo cómico feroz de los ingleses, y de lo cómico cruel de los españoles. Pero... no del todo “cómico absoluto”. Porqué el mundo de los fotomontajes de Art Ringger empieza donde termina la escena descrita por Baudelaire. No sólo porque muchos de ellos tienen también ese aire de pantomima, de teatralización, de espectáculo de feria, sino porque en muchos de ellos, el tema, si podemos hablar así, es justamente esa “frontera de lo maravilloso”: “el destino nos precipita, el hada lo ha querido, no me preocupo, todo sin rencor” ...

Ya no hay rastro de violencia, de resentimiento, de sentirse superior; se han cortado cabezas, se han cercenado cuerpos, pero dejando atrás ese vértigo, los trozos se han vuelto a pegar siguiendo las consignas de un mundo otro, muy parecido al nuestro, pero donde todo está desplazado. Donde los hombres no se sienten superiores a los animales, ni “los animales a los vegetales, ni estos a lo minerales.” Es el mundo de lo grotesco, de la categoría que Baudelaire equipara a lo cómico absoluto: “creación entremezclada de cierta facultad

imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza.” “[...] de seres cuya razón no puede extraerse del código del sentido común” (Baudelaire, 1988: 34)

El mapa, pues, nos ha orientado; creo que hemos dado con lo que caracteriza el particular sentido del humor de los fotomontajes de Art Ringger. Sólo añadiría una palabra: pudor.

Cómico pudoroso o humor pudoroso, dentro de la categoría de lo cómico inocente o absoluto. ¿Porqué? Por el aire de familia que tienen sus figuras, sus escenas, sus ocurrencias, con el mundo de ese paseante solitario suizo que fue Robert Walser.² Un “mundo complementario” de locos convalecientes, “curados”, como decía Walter Benjamin, (Benjamin, 1971) de locos de la humildad, de locos cualquiera, que se pasean ajenos al ruido de los tiempos porque ya han aprendido a vivir desapareciendo en el “tiempo todo” (García Calvo, 2000: 45-46) de la vida eterna.

NOTAS

1. Para facilitar la visualización de sus imágenes, contamos con una completa página web en alemán y en inglés de Art Ringger: Ringger, A. (2017) Artquake. Art Ringger. Fotomontör. Suiza. Dirección: www.artquake.ch, donde se puede ver una buena muestra de su trabajo. Las ilustraciones que mostramos en este artículo proceden de esta página web y contamos con el permiso de su autor, A. Ringger. Recientemente, ha cedido parte de su archivo personal al Archiv bei der Fotostiftung Schweiz, donde figura su nombre. Ver www.fotostiftung.ch/de/archive, <http://www.fotostiftung.ch/de/archive-spezialsammlungen/archive-nachlaesse/art-ringger/>
2. Artículo en el que se resume la formación y los primeros años del trabajo de Art Ringger como fotomontador: “Art Ringger l’illustrateur du mois”, en “Bât”, n°19, novembre 1979, Paris.
3. Gran parte de la información sobre Art Ringger que aparece aquí procede directamente de conversaciones que hemos tenido a lo largo de los años de nuestra amistad. Y también de su archivo personal.
4. Con este adjetivo “quínico”, me remito al magnífico ensayo de Peter Sloterdijk, (2014) *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, donde aborda lo que llama “el complejo de Weimar”, del que forman parte especialmente, entre otros muchos autores, los fotomontadores dadaístas.
5. A esta familia o constelación pertenece también, el prematuramente desaparecido Sebald, cuyo breve ensayo sobre Walser abunda en finas i exactas observaciones. Sebald, (2007) *El paseante solitario*. Madrid: Siruela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Ades, D. (2002). *El fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [2] Aragon, L. (2012). Jonh Heartfield y la belleza revolucionaria. *En Fotomontaje de entre-guerras (1918-1929)*, pp.120-121. Madrid: Fundación Juan March.
- [3] Baudelaire, Ch. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.

- [4] Benjamin, W. (2006). Origen del drama barroco alemán. En *Obras Libro I*, vol.1. Madrid: Abada editores.
- [5] Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- [6] Benjamin, W. (1971). *Iluminaciones I*. Madrid:Taurus.
- [7] Bergson, H. (2008). *La risa*. Madrid: Alianza editorial
- [8] Colli, G. (1977). *La sapienza greca*, vol. I. Milano: Adelphi
- [9] García Calvo, A. (2000). La rotura del sujeto. En *Archipiélago*, nº42, pp.45-55
- [10] González García, A. (2008). Pierrot en el infierno. En *Arte y Terror*, Barcelona: Muditó & Co
- [11] Hoch, H. (2012). Los primeros fotomontajes. En *Fotomontaje de entreguerras (1918-1929)*. Madrid: Fundación Juan March
- [12] Pirandello, L. (1908). *L'umorismo*. Lanciano: Carabba
- [13] Sebald, W.G. (2007). *El paseante solitario*. Madrid: Siruela
- [14] Sini, C. (2003). *Il comico e la vita*. Milano: Jaca Book

CURRICULUM. MARIA RECASENS VERT

Maria Recasens Vert nació en Barcelona, en 1962. Estudió Historia del arte en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se doctoró con una tesis sobre la teoría del arte de Paul Valéry, en 1991. En 1993, empezó a dar clases de teoría del arte en la Universidad de Girona, donde sigue como profesora titular. También ha impartido las asignaturas de historiografía del arte, de historia de la cultura, de técnicas artísticas y cursos monográficos sobre Walter Benjamin, Jacob Burckhardt y María Zambrano. Paralelamente a sus labores de estudio y docencia, siempre ha practicado la pintura.

La construcción y simulación de la identidad en la fotografía de autorretrato del siglo *xxi*

Construction and simulation of the identity in the photographic self-portrait in the 21st century

AUTORA:

ANNA BAYÓ DURAN

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0001-6755-3804

RESUMEN

En la actualidad la relación entre sujeto y fotografía se ha incrementado de manera notable. El autorretrato fotográfico se ha convertido en una de las tendencias más desarrolladas en el día a día. La práctica del *selfie* puede servir para entender la forma de crear una identidad homogenizada. Así nace una paradoja; personas que quieren mostrar sus diferencias como sujetos pero siempre utilizando el mismo esquema compositivo fotográfico — rostro y espacio en un mismo encuadre, siempre reconocible— y terminan convirtiéndose, dentro de las redes digitales, en otra prueba de la lógica capitalista. La concepción de la alteridad dentro de la representación fotográfica ha variado todos sus parámetros debido a nuevas formas de comunicación a través de la imagen. La construcción de la identidad individual en los autorretratos fotográficos se realiza a través de una representación homogeneizada del sujeto. Una vez más, la composición fotográfica serializada pasa a representar el individuo que se exhibe a tra-

ABSTRACT

In modern times the relationship between the subject and photography has grown in importance. Self-portrait in photography has become a worldwide trend. The practice of the *selfie* could become a way of understanding a homogenised identity. And herein lies the paradox: people who want to show their differences as a subject but use the same photographic schemas — face and space in the same frame, always recognizable — become further proof of capitalist logic in the digital network. Individual identity is constructed in photographic self-portraits through a homogenized representation of the subject. Once again, the photographic composition is serialized and individuals are shown in a virtual reality which they themselves have created. The way identities are displayed on networks makes the face the most important part for identification. And thus, identities are treated like merchandise that can be bought and sold.

vés de una realidad construida por el mismo, la virtual. La forma con la que el sujeto exhibe su identidad en las redes hace que el rostro sea una de las partes más importantes para la identificación de cada uno de los individuos de la sociedad. Así, las identidades pasan a ser tratadas como mercancías susceptibles de ser compradas y vendidas.

Palabras clave: identidad; fotografía; autorretrato; selfie; redes sociales; alteridad

Keywords: identity; photography; selfportrait; selfie; social networks; alterity

1. INTRODUCCIÓN. EL YO REPRESENTÁNDOSE

Jean Baudrillard en su escrito *Procesión de simulacros* (1978) mostraba interés en diferenciar los verbos disimular y simular: “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo primero implica una presencia, lo segundo una ausencia” (Baudrillard, 2003: 12). La diferenciación entre estos dos conceptos se puede aplicar a las formas nacientes del autorretrato fotográfico contemporáneo. En concreto, la forma en que el verbo *simular* se adapta a las nuevas formas técnicas de la fotografía y a su capacidad de hacer visible una identidad del sujeto que juega a crear vidas simuladas. En la contemporaneidad, la simulación se convierte en un espacio donde los sujetos reafirman su singularidad en relación a otros iguales y, además, se posicionan delante de la mirada de estos otros.

Arthur Rimbaud afirmaba en sus *Lettres du voyant* (1871) su célebre “Je est un autre” y esta premisa, hoy en día, se repite junto a otras ideas. El poeta francés se refería a esta frase para mostrar que era incapaz de conocer la subjetividad que habitaba en su cuerpo; hoy en día el yo soy *otro* se muestra como deseo capaz de ser creado a través de la cámara fotográfica. Después de la premisa “Fotografió, por lo tanto existo” (Fontcuberta, 2010: 16-31) nace este “querer ser otro dentro de mi propio cuerpo”. Esta nueva concepción del autorretrato se erige bajo el signo de las redes sociales, y el querer ser “otro” termina convirtiéndose en un proceso que va de dentro hacia fuera, pero que sólo acaba funcionando a través de una exposición hacia el exterior siempre mediado a través de una pantalla. De esta manera, se produce una especie de desdoblamiento personal de sí mismo con la necesidad de mostrarse dentro de un escaparate. ¿Cómo se entiende esta idea? Centrando la vista en las mutaciones que ha tenido la imagen hasta hoy en día. Las perspectivas fotográficas han cambiado su concepción a través de la implantación de las tecnologías de manipulación y del hecho de utilizar la fotografía como portadora de significación, ya alejada de sus funciones primordiales (connotar y denotar). Así, poco a poco, la imagen fotográfica se ha convertido en un artículo de consumo, que funciona principalmente como un concepto sin significado. De esta forma vemos como la imagen ha desarrollado una

nueva cultura, la del simulacro, en que toda representación termina por contener algo de falso. Ya hace muchos años, que lo real ha sido substituido por una presentación continuada de espectáculo. Como afirma Baudrillard: “La realidad ha sido expulsada de la realidad” (Baudrillard, 2000: 15)

Estos simulacros hacen que la frontera entre lo real y lo irreal no estén del todo claras, principalmente, debido a los procesos de manipulación digital. Este acto, que no tendría que contener en sí ningún elemento negativo, crea muchas veces un desequilibrio en la percepción de lo real. Aún así, cabe tener en cuenta que este simulacro, creado en la representación del propio sujeto, es una nueva forma de representación del individuo dentro de la masa, y la imagen se convierte en un universo imaginario dentro de un mundo platónico. En la era de la realidad digital, la capacidad de crear simulaciones, provoca una hiperrealidad que invierte la relación entre la mirada y la sociedad. Ya no es real lo que fomenta algo creíble, sino lo creíble que construye lo real. Esta mutación se encuentra motivada por las nuevas formas de tecnologías de la comunicación y de la información, que han provocado la convergencia de dos mundos: el real y el virtual, este último nutrido de simulacros constantes.

El mundo virtual, que se propone en las redes, hace emerger identidades virtuales y comunidades de intereses, y ya no son “los cuerpos los que proyectan las sombras, sino las sombras las que proyectan los cuerpos” (Baudrillard, 2003: 52). Si ha este hecho le sumamos que las personas tienen la posibilidad de apropiarse de las distintas herramientas digitales disponibles y su libre uso, podemos empezar a ver que lo que se comienza a desarrollar es la autoconstrucción y la tematización del propio yo. Estos rituales contemporáneos son la manifestación de un proceso amplio, de un contexto sociocultural que los envuelve, que los hace posibles, que les concede sentido y el espacio necesario para desarrollarse. Así es como las redes mundiales de tecnologías se han convertido en un gran laboratorio, un terreno de experimentación y de diseño de nuevas subjetividades. Como afirma Paula Sibilia (Sibilia, 2008: 33) es a través de estas redes que pueden nacer formas innovadoras del ser y de poder estar en el mundo, a veces excéntricas y otras megalómanas. Todo se construye en un escenario para que se pueda desarrollar un espectáculo donde el yo es el actor principal.

En el siglo XXI, el autorretrato ha sido la forma de representación del sujeto que más se ha practicado y exhibido en las redes sociales. Los habitantes del espacio virtual exhiben una intimidad que los sitúa en espacios y tiempos determinados y que, analizados de forma global, siempre siguen los mismos esquemas representativos: la importancia del rostro (para una identificación rápida y concreta del sujeto) y acotación de un espacio (generalmente lugares icónicos que se convierten en referencias globalizantes). En esta era, la posibilidad de convertirse en alguien sigue justamente los modelos de la sociedad del espectáculo y de la publicidad. El yo que se fotografía a sí mismo y se comparte en las redes es al mismo tiempo autor, narrador y personaje (Sibilia, 2008: 37) y la fotografía le sirve para ocultar su estado de fragilidad en el mundo. El autorretrato es la carta de entrada para exhibirse como el más irremplazable de los seres sin tener en cuenta, como decía Pierre Bourdieu que “el yo de cada uno de nosotros es una entidad compleja y vacilante” (Bourdieu, 1997: 74). El sociólogo francés dejaba entrever la unidad ilusoria construida en la imagen, a partir de un

flujo caótico de cada una de las experiencias individuales. Si el yo ficcionado se convierte en imagen, esta será la materia que guiará el sujeto, dotándole de un poder autocreado para presentarse al mundo.

La subjetividad se convierte así en una especie de vértigo que se desarrolla en el hecho de compartir imágenes, y es justamente en esta acción donde el yo se desenvuelve para crearse. Pero en esta autoconstrucción ¿dónde queda la comunicación con el otro? Con esto, la cámara fotográfica se muestra como punto nodal: es ella la que permite documentar la propia subjetividad, registrar la vida que se está viviendo y la experiencia para convertirla en diálogo con el otro. En la cámara fotográfica es donde se encuentra la representación de forma dual entre las técnicas de creación de uno mismo que no solo testimonian, sino que también organizan y dotan de realidad la propia experiencia. Esta narrativa dibujará la vida del yo en el sujeto, y de alguna forma, la realizará.

2. “CONÓCETE A TI MISMO”: EL NARCISO CONTEMPORÁNEO SE MIRA EN LAS PANTALLAS

Objetivarse artísticamente es una de las más graves acciones que hoy se pueden cometer en la vida, pues el arte es la salvación del narcisismo; y la objetivación artística, por el contrario, es puro narcisismo (Zambrano, 2004: 30)

El autorretrato fotográfico es, sin ninguna duda, una de las prácticas más interesantes para poder analizar el deseo y la experiencia de saberse y posicionarse en el mundo. La conciencia de la propia singularidad no hace más que crecer día a día en una sociedad en la que la imagen fotográfica se posiciona como referente de la construcción de la realidad. Verse a uno mismo se convierte en un hecho cotidiano que ha llevado a la democratización del individualismo. En poco tiempo, después del surgimiento de la fotografía, el retrato se posicionó como elemento accesible a todo el mundo. Roland Barthes ya afirmó: “Es curioso que no se haya pensando en el trastorno [de la civilización] que este acto nuevo [retrato fotográfico] anuncia” (Barthes 2011: 44). Un trastorno que, des de su inicio, engloba des de la concepción de la propia imagen corporal a la creación, a veces, de una imagen mental distorsionada. De hecho, fueron muchos los que a mediados del siglo XIX precedieron lo que hoy en día ya se ha interiorizado: la trivialidad de una imagen propia —autocreada— que se produce para ser consumida de forma rápida. Baudelaire posicionará la fotografía como aquel nuevo Dios del pueblo y afirmará: “La sociedad inmunda se abalanza como un solo Narciso para contemplar su trivial imagen sobre el metal” (Le Breton, 2010: 56). Otros, como Herman Melville, opinaban:

El retrato en lugar de inmortalizar el genio como hacia antes, no hará dentro de poco más que mostrar un tonto gusto de la moda. Y cuando todo le mundo disponga de su retrato, la verdadera distinción consistirá sin duda en no tener ninguno” (Le Breton, 2010: 56)

Después de más de dos siglos, estas opiniones son más vivas que nunca y dejan entrever las variaciones que ya se habían producido en el nacimiento de la fotografía.

Una nueva oleada de autopercepciones crecerá con fuerza a partir de la época digital. La fotografía digital cambiará la capacidad de poder mirarse. Nicholas Mirzoeff centró la atención de este cambio en los inicios de los años 80 diciendo:

La fotografía se enfrentó con su propia muerte en las manos de la creación informática de la imagen. La capacidad de cambiar digitalmente la fotografía eliminó la condición básica de la fotografía de que algo tiene que encontrarse delante de la lente cuando el diagrama queda abierto [...]. Ahora es posible crear «fotografías» de escenas que nunca han existido sin que el engaño se note directamente (Mirzoeff, 1999: 88).

Así fue como las reglas de la fotografía cambiaron. La fotografía después de la fotografía tenía su nacimiento en ese instante en que se provocaba una revolución digital que transformaba los códigos de representación. Una infinidad de posibilidades de manipulación se presentan a los ojos del creador y el espectador de imágenes para poder separarse de la realidad exterior.

3. LA PRIMERA PERSONA DEL SINGULAR: REPRESENTACIÓN Y DESAPARICIÓN

Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son. (Cortázar, 2008: 103)

La post-fotografía, o fotografía después de la fotografía, continua conservando su función mimética y, teniendo en cuenta que la imagen que crea siempre ha sido un discurso controlable, los cambios simbólicos en la fotografía digital no han sido tantos. Lo que sí se ha transformado ha sido el referente que se fotografía, que se puede comprobar de forma extendida en el autorretrato contemporáneo y en cómo este se pone en circulación para crear formas de diálogo con los demás.

En la actualidad, el ciberespacio, se convierte en un no-lugar, que tiene la capacidad de mostrar una segunda realidad sin límites y completamente nueva, sin relación histórica ni antropológica, pero cargada de entidad social y relacional que se ha confeccionado con el incremento de información y la participación de todos los individuos. El archivo se convierte hoy en la mercancía que tiene que ser producida, comprada y consumida. El concepto de archivo que proviene del griego *Arkhé* y que significaba “el inicio, allí donde las cosas empiezan, allí donde el orden viene dado” (Derrida, 1995: 4) ha terminado sentenciando “todo lo que en el pasado, cualesquiera que fueran sus formas, se instituía como idea de futuro” (Derrida, 1995: 18). La necesidad de documentar experiencias y vida viene dada por la intención del sujeto de querer dejar huella para restar eternamente en el espacio y tiempo. A través de la fotografía se puede mostrar una forma de perdurar en el tiempo, y es justamente esta necesidad de memoria la que se ha incrementado con la facilidad del uso de las tecnologías por parte de la población. Se ha conseguido registrar y convertir al sujeto en archivo. El individuo ha conseguido mostrarse en múltiples momentos reproducibles, y la inmediatez compartiendo la información ha hecho variar los referentes. Según Paul Virilio es

justamente esta inmediatez la que “anula la relación con el tiempo vivido, el instante sería como la percepción ilusoria de una estabilidad, claramente revelada por la prótesis técnica” (Virilio, 1988: 124). La instantaneidad provoca la capacidad de poder divisar desde cualquier parte del mundo otra parte de la tierra. El tiempo que se desarrolla en la red da la posibilidad de ser un instante infinito que funciona como forma de bucle a través de conexiones y de archivos que flotan de forma indefinida dentro de este no-lugar. Así es como lo cotidiano se convierte en algo eterno. Y, en este contexto, el sujeto tiene el anhelo de vivir como único y eterno, aunque sea dentro de un espejismo.

En definitiva, la importancia de lo que hoy en día conforma gran parte de las auto-representaciones dentro de las pantallas no recae en cómo uno se ve a sí mismo o cómo quiere que lo vean los otros, sino en cómo ha de verse uno mismo y qué imagen tiene que proyectar hacia el exterior, y en consecuencia cómo verán los otros aquel que se presenta en las pantallas como sí mismo. Y en este contexto cabe preguntarse: ¿Quién es uno mismo? ¿Quién es si, en el fondo, todos los procesos relativos a la identidad son meras construcciones, simples normalizaciones, si todo el mundo puede ocupar cualquier identidad? Cada autorretrato guarda ciertas propiedades de cómo es el sujeto, cómo va a ser, cómo habría estado y desecha otras posibilidades (De Diego, 2011: 109). El sujeto que se representa en una fotografía adquiere el aire evanescente del que hablaba Roland Barthes: el sujeto que está convirtiéndose en objeto y deja de estar allí mismo mientras los otros le contemplan (Barthes, 2011: 34).

Este fenómeno se entiende a la perfección a través del término *selfie* que se extiende en las redes. Inscrito dentro de una realidad muy concreta, esta palabra designa parte de la historia del deseo profundamente humano de ponerse en escena delante de los otros a través del filtro de la ficción. De este hecho sale una autopromoción basada en una identidad digital que el único elemento que provoca es el de generar hábitos. El vacío que crea lo anónimo, el hecho de dejar de existir para el otro, son referentes que generan temor al sujeto. El *selfie* ha querido salvar al individuo de ese temor, subrayando la propia identidad que entra en diálogo con una alteridad controlada y controladora. La acción de crear fotografías de uno misma, a veces de forma compulsiva, en espacios que se convierten en tópicos, viene dada por la importancia que las imágenes y el mundo virtual que las adopta tienen en la actualidad. El yo puede mostrarse de cualquier forma posible dentro de la red, y la recepción de esta imagen caerá en una interpretación de múltiples posibilidades. La premisa “estoy aquí, soy así” abre un mundo de posibilidades en la hiperrealidad.

Como escribía Le Breton: “la promoción del individuo sobre la escena de la historia es contemporánea del sentimiento agudo de que posee un cuerpo y la dignidad de un rostro que revela ante los ojos de todos al mismo tiempo su humanidad y su desemejanza personal” (Le Breton, 2010: 50). La disimilitud personal es un referente clave para entender la vorágine de imágenes creadas al gusto del consumidor, aunque esto suponga separarse de sí para devenir un objeto-producto de exposición. En referencia a esta idea, cabe nombrar al mismo Andy Warhol, cuando decidió autorretratarse con su famosa *polaroid*. El artista americano se dio cuenta del juego obsesivo que representaba hacer esta acción y cómo hacerlo significaba, a la vez, retratar el cuerpo de alguien que ya no era él mismo sino otro. Hay ciertos paralelismos entre el *selfie* creado por una cámara integrada en un teléfono móvil, y el

surgimiento de las *polaroids*. Los dos, en sus respectivos momentos históricos, supusieron avances tecnológicos que llevaban en sí la instantaneidad como reclamo. Un instante que permite que el sujeto se vea reflejado, y vuelve a intentarlo si el resultado no ha sido del todo satisfactorio. Con Warhol pudimos ver que los autorretratos pueden ser falsos porque se tiene la predisposición de mostrar que el rostro nunca es garantía de identificación personal o de identidad concreta.

A diferencia de las *polaroids*, lo que sí ha variado es la forma de movilidad de estas imágenes. Es decir, el hecho de compartir las imágenes en la red. John Berger en *Modos de ver* apuntaba:

La cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual. Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito (Berger, 2002: 85).

La cámara provocó que las imágenes se colocasen en una temporalidad muy determinada. Hoy en día este hecho se muestra más vivo que nunca, el tiempo y la imagen personal se muestran como reflejo uno del otro siempre fotografiable. La idea de éxito rápido a través de la corporalidad y la identificación directa del sujeto, tratan de construir una subjetividad contemporánea seriada. Si observamos la forma que han tomado los *selfies* en la red, nos damos cuenta que hay un exaltamiento de la primera persona del singular —yo— reproducido en imagen de consumo instantáneo. Por un instante, el autorretrato se posiciona en un lugar privilegiado: los ojos de los otros que observan la multitud de imágenes en la red. Aunque el receptor termine olvidando las imágenes, acto completamente comprensible dado a la gran masificación por temáticas de las fotografías que se consumen en las redes sociales, ya se habrá contribuido a formar parte de la gran homogenización del individualismo fotográfico contemporáneo. Este acto, aparentemente ingenuo, disuelve el individuo en la masificación y el gregarismo. Nace de esta forma un acto paradójico: el autorretrato instantáneo, como acto aislado de la multitud, nace para defender la propia individualidad, identificación y la diferencia del sujeto representado; pero cuando este autorretrato se comporte en la red y pasa a formar parte de un acto comunitario compartido, acaba provocando la neutralización del rostro que cae en el anonimato convirtiéndose en masa. Desaparece así el sujeto, bajo la forma serializada de composiciones idénticas para su representación.

La historia del *selfie* es sencilla: con la aparición de las cámaras integradas en los teléfonos móviles, y el auge de la representación de figuras públicas de renombre (presidentes, actores y directores en momentos mediáticos), las redes sociales empezaron a inundarse de fotografías de autorretrato. Como un acto reflejo, las personas empezaron a imitar la práctica de esta idea. Como afirma Paula Sibilia, y como se ha apuntado anteriormente, estamos inmersos en la sociedad del espectáculo (Sibilia, 2008: 31) donde el sentimiento del éxito efímero va de la mano de crear una imagen perfecta del cuerpo que se construye siguiendo modelos prototípicos.

Esta parte de la auto-representación se basa en la pura efervescencia de convertirse en un objeto por una imagen que se mueve eternamente por Internet. Esta idea de consumo, a la que Joan Fontcuberta nombrará como *Imagen Kleenex* (Fontcuberta, 2010: 29) en su referencia a ser imágenes que se utilizan y se tiran, es un concepto de lo más vivo en la sociedad y en la cultura de hoy en día. Las imágenes son creadas y consumidas a un ritmo vertiginoso. Pero ¿qué pasa si con este consumo se termina consumiendo la subjetividad propia del ser humano? Las nuevas tecnologías digitales han traído nuevas formas conceptuales y técnicas de entender el autorretrato. La representación de la masa y por la masa se desarrolla de una forma paradójica: el individuo se quiere saber diferente del otro, pero cuando focalizamos la atención a gran escala sobre su representación, se desvela la creación de un individualismo homogeneizado pasado por el cedazo del narcisismo. La autoafirmación se convierte en una reiteración que consigue anular el sujeto y evocarlo en un gran mundo de residuos digitales. Ya lo había anticipado Vilém Flusser:

En vez de simplemente presentar el mundo [las imágenes], lo muestran de manera dislocada, hasta que finalmente el ser humano comienza a vivir en función de las imágenes creadas por él mismo. [...] El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar un camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo con estas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación (Flusser, 1990: 12-13)

La fotografía refleja una mirada del mundo, o como afirmó Hans Belting en *Antropología de la imagen*: “a veces también [refleja] una mirada de nuestra propia mirada” (Belting, 2007: 266). Si seguimos estos pasos y analizamos la posición de las imágenes de uno mismo que se encuentran en las redes sociales nos damos cuenta que la democratización de la imagen ha provocado un espejismo entre el deseo de obtener una identidad auténtica y la capacidad para anular todo tipo de identidad del sujeto que se quiere inmortalizar con la fotografía. Ya no hay un *yo* o un *nosotros* que habla, sino un *yo* o un *nosotros* que se inserta en las redes para hablar, y con esto se construye con diferentes procesos de intereses de dominación. La representación del sujeto se encuentra en un constate reciclaje de imágenes que se terminan convirtiendo en mercancía. Como apunta Zygmunt Bauman:

La “identidad” se ha convertido en algo más que nada, autoatribuido y autoadscrito, producto de una serie de esfuerzos de los que corresponde únicamente a los individuos preocuparse: un producto —bien está reconocerlo— temporal y con una esperanza de vida no determinada, pero probablemente corta (Bauman, 2005: 46)

Es interesante ver como esta mercancía —que se autoproduce y se autopromociona— produce una forma de entendimiento de la propia vida de los sujetos. La mayoría de imágenes subidas en redes sociales como *Instagram* bajo el hashtag #selfie usan un mismo esquema representativo: adolescentes —mayoritariamente— que muestran su cara y algún lugar popular del mundo, siempre remarcando la parte superior del tórax. Este esquema compositivo, se ve ligado a las formas de la fotografía publicitaria. El sujeto contemporáneo desea que los otros lo vean desde una perspectiva determinada, que sea visto de la forma en que él quiera que lo vean convirtiendo en real esta premisa: “El rostro ha de ser idéntico, no al sujeto, sino a su definición. Ya no es la ventana del alma, sino el cartel, un eslogan, una etiqueta” (Aumont, 1992: 190). Así pues, lo que se esconde detrás de estas pequeñas

representaciones que se contemplan siempre a través de pantallas son formas subliminales de representar la homogeneización de los intereses capitalistas y tecnológicos. Detrás de cada rostro compartido en las redes hay el interés de una telefonía móvil que se perfecciona a cada paso para crear una sobre-representación que guía al sujeto a su despersonalización y cosificación de su identidad. Así nacen nuevas formas de hipertrofia de la corporalidad, provocada por efectos de masificación y de saturación de la imagen. Se convierten así en: “objetos idénticos producidos en series infinitas” (Baudrillard, 1980: 64). Este sujeto-objeto es el inicio de efectos anuladores que se adaptan a la perfección al concepto de simulación que desarrollaba el pensador francés y que concluyen con:

La relación entre ellos [objetos idénticos] ya no es la de un original con su copia. No se trata de una relación de analogía o reflejo, sino de equivalencia e indiferencia. Los objetos de una serie se convierten en simulacros indeterminados de ellos mismos [...]. Ahora sabemos que la esfera de reproducción, de la moda, de los medios de comunicación, de la publicidad, de la información, y de la comunicación (lo que Marx llamaba los sectores rescindibles del capitalismo) [...] son los que mantiene el proceso global del capital (Baudrillard, 1980: 64)

Lo que les ha de suponer la diferencia y la afirmación hacia el anonimato los convierte en una imagen seriada que está predestinada a desaparecer dentro del vacío del ciberespacio. Desde una perspectiva global, los *selfies* que inundan cada días las pantallas que conforman la actualidad siguen una lógica consumista: se intenta satisfacer las necesidades de los individuos y se les promete construir, preservar y renovar su identidad al gusto del consumidor.

4. MIRARSE EN LAS PANTALLAS: VENDER Y COMPRAR IDENTIDADES

Pensar en cómo la cámara fotográfica puede transformar el cuerpo, en cómo la tecnología se convierte a veces en un enemigo más que en aliado, permite entrever cómo detrás de una lente fotográfica siempre hay un sujeto que quiere desarrollarse en un espacio y un tiempo condicionados por la mirada de los otros. Sin la mirada del otro no podemos surgir en la superficie, y es justamente en esa mirada donde hay la fuerza para interpretar el *nosotros*.

Los hábitos fotográficos nacientes en este nuevo siglo esconden la necesidad de afirmación y aceptación para poder desarrollarse. Los *selfies* no pueden sobrevivir si no están sometidos a la imposición jerárquica de los «me gusta» característicos de las redes sociales. El otro se convierte en una especie de juez invisible que se encuentra a una distancia potencial. El mundo virtual, además de abrir una infinitud de oportunidades, ha colocado la identidad del individuo en el punto más frágil de su historia. La fotografía, como cualquier otro arte, se muetra, hoy más que nunca, como el espejo de la costumbres de la sociedad contemporánea. A través de ella todo el mundo puede llegar a ser quien quiere ser. La representación a través imágenes seriadas son el primer síntoma para entender una forma del naciente capitalismo de identidades. El dominio de lo virtual promete crear productos a través del consumo de objetos tecnológicos y, de paso, evocar al sujeto al precipicio de la distracción. De este acto surge una especie de *marketing* ontológico, donde se consigue vender el individuo a través del número de enlaces que establezca en las redes sociales.

Si a este hecho le sumamos la cultura de la ya no posmodernidad, sino trans-modernidad, que tiene su base en el individualismo, el resultado que aparece es ni más ni menos que un individuo que se presenta como «moderno Prometeo» que solo puede desarrollarse, aparecer y existir en la imagen fotográfica. La idea capitalista de aumentar los elementos materiales se ha terminado transfiriendo a las relaciones personales de la sociedad. Esta unión entre el individualismo y la fragilidad de las relaciones interpersonales definidas por la rapidez de los procesos han originado lo que Zygmunt Bauman llama «la modernidad líquida» (Bauman, 2003) donde los sujetos están obligados a entender sus vidas como proyectos o *performances*. La nueva creación de vínculos personales se construye a través de la sociedad de consumo y provoca que haya un entendimiento del otro como una nueva forma de mercancía de la que nos podemos desprender y desconectar con facilidad. Por otro lado, en esta modernidad, se entiende el sujeto como un proceso que, desenvuelto dentro del ciberespacio, intenta mostrar una apertura al conocimiento, una emancipación de una cultura global que se compone de una multitud de estados personales y de una nueva forma de verse uno mismo. De este sujeto inmerso en las redes se extrae un *marketing existencial* (Rodríguez, 2004: 153) que muestra que este individuo que se ha convertido en un *yo procesual* —de proceso informativo— que tiene un perfil susceptible de ser comprado o vendido. Bauman lo afirma de una manera muy clarividente:

La lucha por la singularidad se ha convertido actualmente en el principio motor tanto de la producción en masa como del consumo en masa. [...] El éxito y el fracaso en la búsqueda de la singularidad depende de la velocidad de los corredores, de su agilidad a la hora de liberarse sin demora de cosas que han quedado relegadas de la primera división, aún cuando los diseñadores de nuevos y mejorados productos de consumo siempre están dispuestos a prometer una segunda oportunidad a los infortunados competidores que quedaron eliminados en la carrera anterior (Bauman 2005: 37-38)

El combate por la singularidad del individuo corre el mismo destino que los productos de consumo, y termina convirtiéndose en una mercancía más dentro del mundo actual.

5. CONCLUSIÓN

Tener un mundo conectado no tendría por qué significar una desilusión en el sujeto, una inhibición de costumbres, sino que tendría que suponer una puesta en común con todo lo que se desconoce. La interconexión no tendría que mostrarse como una mezcla de filosofías de vida (entendida como una hibridación sin contenido tangible), sino como la implicación de entender un conocimiento compartido. La imagen creada del sujeto en la actualidad es más alienada que nunca, la constante necesidad de identificación del sujeto ha anulado su subjetividad. El sujeto se da a conocer a través de un “voyerismo interconectado” (Rodríguez, 2012: 128). Todo el mundo tiene la posibilidad de participar en la forma de verse, no solo como objetos, sino como formas de experimentar el *yo*, un *yo* convertido en global, planetario y asfixiante. Un *yo* perdido en una contemplación de su propia imagen, una imagen necesaria para que pueda experimentar sus propias vivencias. Los ojos, y la mirada, ya no se fijan en lo que se está viviendo, sino en una imagen que muestra una realidad experimentada a medida y a través de referentes que no tiene la vivencia como punto nodal.

El yo que se había entendido como un cuerpo físico, sujeto a la mirada del otro, sufre un desdoblamiento. El nacimiento del yo virtual significa la creación de una hiperrealidad que pierde todo el sentido ontológico. La creación de identidades artificiales y virtuales es un hecho común después de todas estas reflexiones en las que se consigue archivar el cuerpo de una manera digital, y con él se puede descargar en forma de datos que serán utilizados como información para describir los intereses de los sujetos. La fotografía digital aportará estas nuevas opciones abriendo nuevas relaciones entre el arte y la ingeniería genética. Las pantallas serán la nueva manera de transmitir la *verdad*, el conocimiento y de resituar el sujeto en un espacio inexistente.

Toda elección provoca una significación. Toda acción comporta unas consecuencias que se vincularán directamente, no solamente con el individuo, sino con la comunidad que este conforma.

La producción de nuevas formas de vida exhibidas a través de la fotografía empiezan a gestar una idea del *nosotros* que recibe un carácter unidireccional basado en dar prioridad a una individualidad que se regenera al gusto del consumidor. En palabras de José Luis Brea:

Devenir sujeto es ahora tarea, el resultado un hacer, de una combinatoria de prácticas —y un trabajo: la parte clava de la inmaterialidad— que tiene en sus propias actuaciones lingüísticas y de representación su eje fundamental. Oscilando entre los límites abstractos y absolutizados del yo y del Estado, el reto de nuestro tiempo está en —partiendo de la conciencia de que ello no está ya dado y predeterminado por algún código de destino o necesidad— la producción de formaciones de subjetividad (Brea, 2010: 100-101)

La forma de autorepresentación en este siglo XXI funciona a través de estas premisas. Se desarrolla un proceso en el que el ego se expande para producir subjetividades determinadas, que siguen siempre unos parámetros serializados y acotados que acaban generando modelos de identificación. Hay una representación de la individualidad homogeneizada a través de la fotografía y lanzada a una representación de una masa que se edifica a través de programas de exterioridad alter-dirigidos. Hoy en día, las palabras de Baudrillard se hacen más vivas que nunca: “La masa es la esfera cada vez más densa donde implosiona todo lo social y es devorada en un proceso de simulación ininterrumpido” (Baudrillard, 2003: 95).

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Aumont, J. (1992). *El rostro en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- [2] Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- [3] Baudrillard, J. (1978, 2003). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- [4] Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Editorial Anagrama
- [5] Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Ávila editores.
- [6] Bauman, Z. (2003). *La modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura económica.
- [7] Bauman, Z. (2005). *Vida líquida*. Barcelona: Editorial Austral.

- [8] Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- [9] Berger, J. (1972, 2002). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- [10] Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, E-Imagen*. Madrid: Editorial Akal.
- [11] Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- [12] Cortázar, J. (1979, 2008). *Un tal Lucas*. Barcelona: Punto de Lectura.
- [13] De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Editorial Siruela.
- [14] Derrida, J. (1995). *Mal de archivo: una visión freudiana*. Madrid: Trotta.
- [15] Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas
- [16] Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- [17] Le Breton, D. (2010). *Rostros: Ensayo sobre Antropología*. Buenos Aires: Letras Vivas.
- [18] Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- [19] Rodríguez, R.M. (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- [20] Rodríguez, M. (2012). *Cómo la red ha cambiado el arte*. Madrid: Ediciones Trea.
- [21] Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- [22] Virilio, P. (1988). *La estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- [23] Zambrano, M. (2004). *La confesión: Genero literario*. Barcelona: Siruela.

CURRICULUM VITAE. ANNA BAYÓ DURAN

Anna Bayó Duran (Torroella de Montgrí, 1987) licenciada en Historia del arte y Máster en Comunicación y Estudios Culturales en la Universidad de Girona. Actualmente es investigadora en formación dentro del grupo de investigaciones *Teories de l'Art Contemporani* de la misma universidad, donde está desarrollando su tesis doctoral: *Me(nos): la desaparición del sujeto en la fotografía de autorretrato del siglo XXI*. Para desarrollar su tesis, cuenta con el soporte de una ayuda predoctoral de la Generalitat de Catalunya (FI-DGR).

Sus estudios previos en Fotografía artística y una especialización en técnicas antiguas fotográficas (IDEP Barcelona y Escola d'Art i Disseny Superior d'Olot) le sirven de soporte práctico para la creación de proyectos e investigaciones centradas en las prácticas experimentales en fotografía contemporánea.

La performance fotogràfica digital y su condición repetitiva

The digital photo performance and its repetitive condition

AUTORA:

BRENDA VEGA MORA

Universidad de las Artes de Londres

ORCID: 0000-0003-2227-5681

www.brendavega.com

RESUMEN

La explosión tecnológica nos trajo consigo la “performance digital”, aquella que nació con el uso de la fotografía como medio masivo, para imponerse en aquella rutina diaria que mantenemos íntimamente con nuestros aparatos de tecnología. La performance dejó de ser una acción que contiene a una audiencia físicamente relacionada y documenta lo sucedido a posteriori, para convertirse en un acto que generalmente tiene poca duración, es instantánea y logra un alto impacto en su diseminación digital. El rediseño de la propuesta *performática* digital va más allá de hechos exclusivamente artísticos; hablamos de la performance como una acción que potencializa a una persona en busca de liberación, interacción y una audiencia en crecimiento. La dicotomía en la que vivimos actualmente, sobrelleva el manejo de la tecnología personal con las actividades que se realizan fuera de ella, y como las dos se retroalimentan en un intento de supervivencia mutua, sobre el cual la fuerza ganadora

ABSTRACT

The technological explosion brought a “digital performance” to life. This kind of performance was born with the use of photography as a massive means of communication through mobile technology. It has imposed itself in a daily routine that we maintain intimately with our devices. Performance ceased to be an act that contains a physically related audience and documented the action to show it afterwards. Today, it is an instantaneous action with a high impact in its digital dissemination. The redesign of the digital performance proposal goes beyond the artistic input; “we speak of performance as an act that empowers a person in search of liberation, interaction, and a growing audience”. The dichotomy in which we currently live involves how the human being handles personal technology with the activities that take place outside of it, and how the two are fed in an attempt of mutual survival, in which the winning force is who spends more time behind or interacting with a screen.

es la que impulsa a pasar más tiempo atrás de, o interactuando con la pantalla, es decir, la tecnología ya ha ganado y el ser digital cobra vida. La circulación de millones de imágenes en redes sociales promueve la repetición de acciones procedentes de arquetipos y rehace la ambición de aquellos 15 minutos de fama, que ahora son posibles con un mediador tecnológico y conexión a Internet.

Technology has already won and “the digital self” has born. The circulation of millions of images in social media promotes the repetition of actions coming from archetypes and remakes the “15 minutes of fame” ambition. This is possible thanks to a technological mediator and Internet access.

Palabras clave: repetición; fotografía digital; performance; redes sociales; consumismo; condición

Keywords: repetition; digital photography; performance; social media; consumerism; condition.

LA REPETICIÓN, UN MECANISMO DE SUPERVIVENCIA DIGITAL

En una cultura completamente mediada, se encuentra el ser humano y sus ganas de autoexpresión en un momento de gloria. Las redes sociales permiten al individuo declarar sus sentimientos de narcisismo y consumismo hacia el mundo digital que lo rodea; a sus seguidores o amigos (dependiendo cual sea la plataforma). La repetición de acciones, performances, ideas, ideologías y la banalidad de la imagen de un plato de comida #foodporn o de una *selfie*, contienen los ingredientes necesarios para hacer de la repetición, la clave de la supervivencia digital.

Dicha repetición es el constante trabajo de retroalimentación entre las redes sociales y el ser humano contemporáneo quien utiliza sus imágenes para viralizarlas en el tiempo y en el espacio. El individuo ha vuelto a ser una mano de obra gratuita. Aquella que alimenta a las grandes corporaciones con su información y su constante repetición de gestos y fotografías con fines interactivos. Aquella que consume publicidad en medio de su contenido, asumiendo que la información es libre y los actos digitales repetitivos también.

La repetición no quiere decir encontrarse con una imagen digital muy parecida a otra, la repetición crea diálogos, asume posiciones, estrena *hashtags*, los posiciona y populariza; el *hashtag* no es más que aquel lenguaje que ha unido estos años de aventuras tecnológicas, y quizás más adelante, se vuelva una práctica vergonzosa característica de esta década. La indexación de la imagen digital es clasificada por su uso, así como por su potencial de búsqueda y encuentro con otras, agrupándolas para que los usuarios las encuentren y las hagan suyas: las compartan, popularicen, relacionen con sus semejantes, les provean interacción.

Varios artistas desde el siglo xx han decidido usar a la performance (repetitiva) como su herramienta conceptual, por ser permisiva y de infinitas variables para expresar un arte fuera de las convenciones de la pintura o escultura.

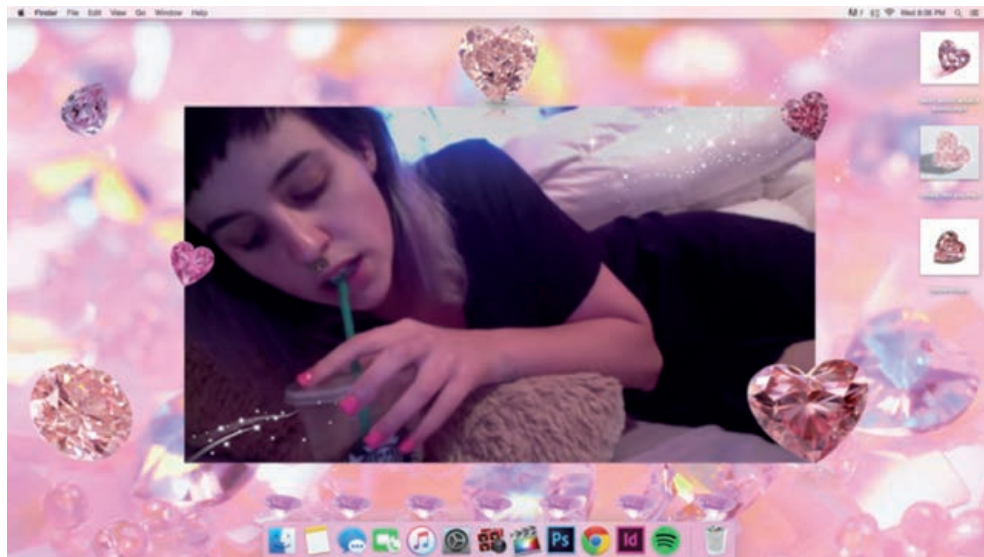
Las obras de Cindy Sherman oscilan entre el registro y la performance fotográfica, jugando con el manejo de estereotipos de personajes del cine y la moda y capturándolos para así confrontar un pasar del tiempo a nivel más profundo. Esta artista ha entendido la fotografía como una fragmentación de la acción y a su registro tecnológico, como la razón de existir de su obra; a pesar que su rostro es familiar para muy pocos, su nombre resuena en los libros de arte y fotografía desde los años 70.

Sherman es una exponente feminista y una directora de la performance, “la naturaleza fabricada de sus imágenes e identidades” (Wells, 2015: 269), exponen decepción, comprometiéndose a la audiencia a admirar estas exageradas producciones en serie, haciendo de sus personajes reproducciones que, sin anticiparlo, sobreviven a la imagen digital.

Se podría decir que Sherman permanece en el mundo digital a manera de *spam*. Colocamos su nombre en la barra del buscador de imágenes de Internet, y reconocemos sus obras, las mismas que están catalogadas por los algoritmos de búsqueda de Google, en base a las indagaciones de usuarios anteriores. La popularidad de la búsqueda como “ella misma”, recae entre las primeras, se observa una Sherman de cabello rubio, con ojos claros y rostro envejecido. La persona detrás de una constante performance fotográfica, fue sin duda una gran interrogante por muchos años, las respuestas surgen a través de la repetición.

LA PERFORMANCE CONSTANTE

Tomando en cuenta que la performance digital tiene un legado de producción y consumo de imágenes feministas; jóvenes artistas, muchas de ellas, inspiradas en el arte de Sherman,



[Fig. 1] MOLLY SODA, *Our Song*, 2015
<http://newhive.com/mollysoda/our-song> video de YouTube: 15 minutos, 11 segundos.

han visto en las redes sociales, un arma de liberación artística. Estas exponentes se ven observadas por una audiencia constantemente, usando el cuerpo y el teléfono inteligente como su ideario conceptual, transformando la manera de interpretar e interactuar con el mundo.

Molly Soda es uno de aquellos ejemplos, la artista se expone a su creciente audiencia en línea (68.600 seguidores en Instagram), a través de su cámara web y teléfono celular. Ella “explora la mediación tecnológica de la identidad propia, el feminismo contemporáneo, la cultura y la perversión” (Galería Annka Kultys, 2016) con una simplicidad que a la vista de muchos, no parece pertenecer a la esfera artística. La delgada línea con la que juega en el diario vivir de su intimidad; y la performance que deja mostrar en sus redes sociales, nos permite observarnos a través de ella, sentir emociones fuertes de atracción o disgusto, e interactuar orgánicamente dejándole saber a ella y al mundo, lo que pensamos, como si tuviera algún tipo de relevancia.

El narciso digital constantemente se retroalimenta de otros narcisos que se miran en su reflejo de pantalla, e interactúan unos con otros, realizando acciones persistentes que se pierden en las aguas de Internet en cuestión de minutos, pero que no se eliminan, siempre queda un rastro.

El registro no agota al acto que le antecede y no es una excepción el constante registro fotográfico en línea. Documentar digitalmente nuestras acciones a manera de un diario, nos expone como editores de nuestra propia vida. Ya no acallamos lo que nos sucede, lo gritamos a quienes les podría interesar y a otros seres que deambulan sin cesar buscando su alimento diario de información ajena. Elegimos qué decir, en un intento de sobrellevar la carga emocional que implica ser parte del *spam* gráfico sin importancia, que se disipa rápidamente.

Ai Weiwei llama mucho la atención por medio de su cuenta de Instagram. ¿Quién no conoce a este irreverente artista de origen chino?, que por ejemplo, en el año 1995, rompió una urna de la Dinastía Han de China, en un acto violento de protesta y performance, compuesto por tres fotografías que documentan el suceso; enfrentándose directamente a la cámara, mientras su gesto permanece intacto, se mantiene estoico al realizar una simple acción que ha sido replicada por artistas conceptuales más de una ocasión.

Este artista levanta simpatías en el occidente así como en su país natal, claro que no es el caso de las fuerzas de su gobierno, ya que las ha desafiado continuamente, con consecuencias agravantes, inclusive para su propia salud; aquella vez que tuvo un derrame cerebral después de una golpiza propinada por la Policía después de testificar a favor de Tan Zuoren, quien investigaba las razones por las cuales varios edificios de centros educativos de la zona de Chengdu, habían sido pobremente construidos y dejaron como saldo del terremoto del 2008, más de cinco mil muertos (cifra oficial), solamente en los establecimientos escolares.

Protesta, arte conceptual, performance, y muchos actos que propagan repetición entre sus miles de seguidores, Ai Weiwei aprovecha las plataformas digitales para expandir sus ideas, así como retratar su diario vivir. Muchas de las fotos de su cuenta de Instagram no tienen pie de foto, dejando anónimas al ojo común, a los protagonistas de su vida pública y privada.

En el año 2014, Weiwei sube una foto a su cuenta de Instagram con una pose singular: vestía únicamente ropa interior y un sombrero de paja, apunta una de sus piernas hacia algún lugar que la imagen ya no nos muestra, su mirada se dirige hacia donde está su pierna, la frase que acompaña “Beijing Anti-Terrorism Series”. El hashtag “*leggun*” nace. Esta acción se replica innumerables veces. Sus seguidores imitan el acto y se apropian de él. La creatividad humana surge desde la imitación y muchas son las fotografías o “memes” que nacen de la pierna de su líder performático. La idea de esta foto-performance digital, surge como respuesta a las campañas anti terroristas.

Para completar la idea de reciprocidad en el acto, el mismo Ai Weiwei comparte algunas de las fotos en su cuenta de Instagram, cerrando así el círculo y cumpliendo el sueño de muchos internautas.

LA ANTICIPACIÓN DEL SER HUMANO REALIZADO

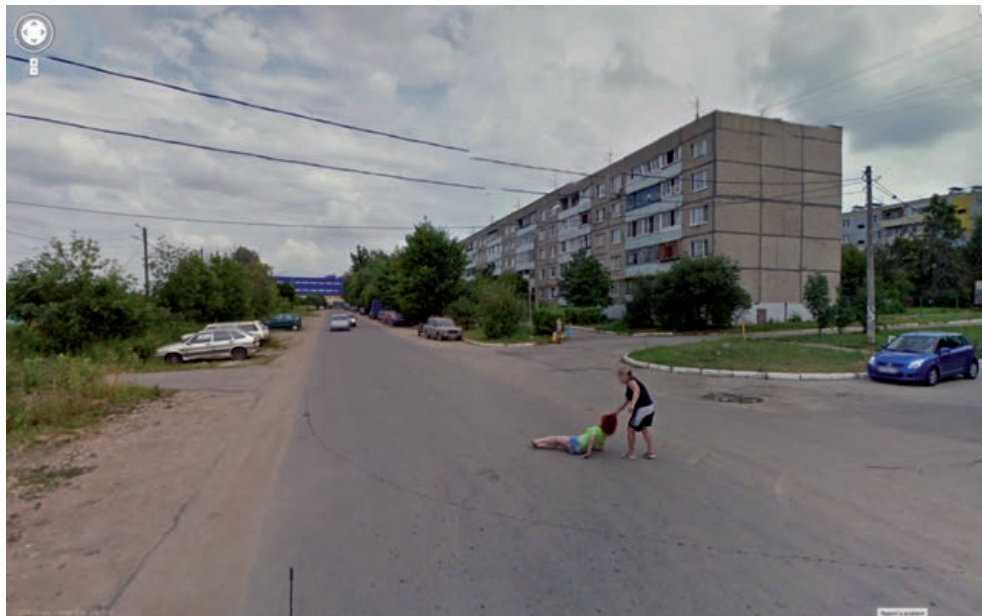
Existe una oscilación del yo en el universo, entre el “todo” y “nada”, dividido por el egoísmo y el altruismo. La anticipación de esta fluctuación entre la división y la realización, se adapta a su performance continuo: revelar y ocultar a una audiencia creciente ayudado por la tecnología. “Somos [...] cínicos y, sin embargo, eternos optimistas; nuestras tecnologías dirigen nuestra melancolía e invención en igual medida”. (Turner, 2012). Esta división puede conducir a la realización del yo, quien individualmente, desaparece del presente. El ser humano del siglo XXI se encuentra satisfecho dentro de una hermosa pantalla grasienta, y dividido: obligado a mirar afuera del marco vertical.

En primer lugar, permítanme afirmar que la imagen digital, (the networked image) ha multiplicado su sentido en cuanto al uso de la tecnología personal: con la distribución y la difusión, viene la multiplicación. La aplicación Skype (videoconferencia y servicio de llamadas de voz), es un buen punto de partida. Al hacer una video llamada, la persona está mirando un pequeño cuadrado con su reflejo mientras la otra persona contesta. Pareciera que el “yo” es el espectador al final, mientras que uno mira su reflejo, se compara con el otro, una vez más una actuación, una pose, un juego voyerista y divertido; el moderno Narciso en el lago, atrapado para siempre amando su propio reflejo.

Según Jacques Lacan (1949: 503), “El Yo-Ideal es una forma que sitúa la agencia del ego, [...], en una dirección ficticia”. Esta fuerza del ego es falsa, ya que la imagen en Skype es una representación de baja resolución transmitida en vivo. El otro ‘yo’ es ficticio aunque está delante de la cámara, ¿y, si el yo adora esta ‘imagen pobre’ (Steyerl, 2012) y su reproducción constante? Con la adoración viene el éxito.

Y hoy en día, el éxito de la representación puede durar para siempre, el ser humano se puede transformar en una de las millones de imágenes proporcionadas por *Google Maps Street View*¹. Este ‘sueño’ es posible, porque tecnologías como ésta, han permitido a la gente actuar para sus ‘nueve cámaras’. Google tiene diferentes dispositivos de grabación para crear una vista panorámica, no sólo de las calles del mundo, sino de los más aislados lugares y eventos creados por la especie humana.

Con el advenimiento de este evento, la persona ha cumplido su necesidad de “15 minutos de fama” que el artista Andy Warhol predijo hace décadas, el público, es cada persona mirando la pantalla; La fama es posible sin un televisor, la celebridad es eterna gracias a la marca de Google.



[Fig. 2] Jon Rafman, parte de ‘9 ojos’, proyecto en curso

El artista Jon Rafman tiene un proyecto en curso llamado ‘9 ojos’, (ver Fig. 2), se trata de el artista haciendo las veces de curador de las imágenes que presentan las nueve cámaras de la flota de Google: *Street View Car*, *Trekker Street View*, *Street View Trolley*, *Street View Snowmobile*, *Street View Trike*; estas cámaras registran todas las imágenes posibles al llegar a un lugar específico. Su proyecto no se detiene; Rafman elige las imágenes de una manera ambigua.

La mayoría de las representaciones contienen una belleza sublime de la naturaleza, también hay caos producido por la gente. Los lugares no son fáciles de reconocer, cientos de carreteras, cielos de diferentes colores, árboles, animales y también personas que muestran el dedo medio, saludando a las cámaras, realizando una performance, o no.

Esta imagen es una de las cientos que presenta Rafman; los dos personajes principales no están bien identificados, ya que Google borra cualquier rostro humano y placas de matrícula de automóviles, respetando la privacidad como política, de manera que, la disputa producida por las imágenes, está protegida pero distante. En las palabras del artista: “el conflicto que las imágenes expresan entre una indiferente cámara robótica y la búsqueda del hombre por la conexión y el significado” (Galería Saatchi, 2016), está en su cumbre. La falta de conciencia de

la cámara por lo que se está capturando, hace que la representación sea aún más poderosa, como una ambivalencia del valor de esta imagen y mil más.

Este es uno de los retratos del mundo tomados por una cámara que no puede ser operada por humanos, la fotografía ilustra a dos mujeres en una pelea física en medio de un camino, con una clara dominación de la rubia hacia la pelirroja, los autos se acercan y una audiencia de dos, está observando; “los buenos modales son un pequeño pero constante ajuste a las expectativas o necesidades razonables de los demás” (Blackburn, 2014: 27); su comportamiento hostil es difícil de leer, ¿cómo con una sola mano, la mujer arrastra a la otra desde el suelo? ¿Es una rutina para la cámara? Quizás.

Los eventos del escenario parecen haber afectado la consolidación de toda la imagen, los cables eléctricos no se fusionan correctamente, dando a la imagen un par de fallos; fracturas de esta violenta experiencia moderna, que muestran la imperfección de un dispositivo de grabación descuidado, las imágenes están vivas y su interpretación viene como un punto de vista. Los datos son para las máquinas, y el significado es para la humanidad. Como señala Kamila Kuc en la conferencia *Photomediations: un simposio y lanzamiento de libro*, 2016: “La tecnología facilita la memoria”, como mediación de la simbiosis para este nuevo entorno, donde la realidad social del ser se abstrae a su presentación digital.

En la parte inferior izquierda de la imagen, una tipografía sutil de color blanco dice “2014 Google” con una marca comercial y “Fecha de imagen: julio de 2012”. Al lado inferior derecho se lee: “Informar un problema”, con suerte, para rescatar a la mujer pelirroja, o es el problema de Google la mala fusión de la imagen? O tal vez, falta la exactitud del lugar? De hecho, hay toda una gama de problemas que afectan a esta imagen. La fotografía parece estar en todas partes y en ninguna a la vez. “Es difícil darnos cuenta que tal vez la fotografía nunca fue la tecnología que pensamos que sería”. (Toister, 2014: 165); y que se ha depositado rápidamente en las neuronas de nuestro cerebro.

Las imágenes digitales que están atrapadas en *Google Maps Street View* han encontrado una nueva narrativa; acerca del “yo” que reacciona de una manera natural, sin darse cuenta que está siendo capturado para una audiencia masiva, una constante vacilación entre la visibilidad y la invisibilidad. Es importante seguir creyendo en el poder enigmático de las imágenes, a pesar de vivir en una era sobrevivida por una cultura mediática confesional, una manera poética computarizada de vivir sin una región geográfica específica, con sólo flechas interactivas para seguir el camino deseado.

LA CONDICIÓN DEL SER DIGITAL Y SU CONSTANTE INTERRUPCIÓN EN EL MUNDO MATERIAL

La interrupción es un acto sublime que es parte de la multitarea de la persona que encuentra en su constante performance fotográfica, una distracción.

El ser digital se define a través de la interacción, y sin ella, no existe. El ser digital es aquella mutación del humano análogo que ha convivido mucho más tiempo en el mundo, es su

versión *online*. El ser digital es nuevo, contemporáneo, no tiene un objetivo concreto, pero sí una búsqueda constante.

La noción *post digital* se reinterpreta para que estos dos seres convivan sin rivalizar y haciendo de la cotidianidad e interacción su diario alimento.

Se entiende a lo *post digital* a aquello que tiene que ver con el ser humano, más que con el ámbito digital, o al menos así se lo intenta definir en la práctica artística que se sumerge dentro de este término (Post-Digital Culture, 2017); y cómo lo digital ha transformado las condiciones del diario vivir y de nuestra identidad, haciéndolo un protagonista.

Este término, que aún es muy nuevo para que tenga una definición precisa, nos sirve para determinar el discurso performático *online* y sus nuevas reglas de juego, así como la constancia (repetición) en las acciones que, con un metalenguaje fácil de identificar, se muestran de fácil acceso para el individuo y toda clase de agrupaciones sociales.

Además de su permanencia en Internet, como condición establecida, este “ser” digital necesita reafirmarse desde la esfera material para alimentar su necesidad de retroalimentación, admiración y aceptación; de esta manera sus acciones se validan fuera de las pantallas verticales y cierran su círculo de gestación. El ser digital más allá de ser una copia de su ser análogo, es su extensión.

Digitalization creates the illusion that there is no longer any difference between original and copy, and that all we have are the copies that multiply and circulate in the information networks. But there can be no copies without an original, [...] original data are invisible: they exist in the invisible space behind the image, inside the computer. (Groys, 2008, p. 91).

El rostro para el ser digital, es de suma importancia, más allá de las ponderadas “selfies”, el rostro asemeja la verticalidad de la pantalla de un teléfono móvil, dándole poder y jerarquía dentro de su condición de performance. Las selfies son un autorretrato digital, nacieron con la colocación de una cámara frontal en el teléfono móvil y se esparcieron con el advenimiento de las redes sociales como, por ejemplo, Instagram. Como mencionamos anteriormente, la performance constante parte de la interrupción de los quehaceres del mundo material, y la búsqueda incesante de conexión con otros cibernautas, sin necesidad de un desplazamiento físico. Las selfies son una excusa para llegar a otro ser, para reafirmar su condición.

La distracción que busca el ser digital, en su estado activo de exploración internauta, recae en el encuentro con un tipo de comedia reflexiva que combina fotografía y texto: “el meme”, transmitido de manera viral que divulga una idea fácilmente comprensible, pues está formada de estereotipos, y se propaga con rapidez en Internet.

El meme se convierte en una posibilidad de repetición e interrupción infinita, en una imagen interactiva con diversas posibilidades. Es una fotografía que puede tener tantas opciones de texto, como nociones de humor de índole geográfica local o global se la provea.

El meme es una palabra que fue inventada por el Biólogo Richard Dawkins en los años 70 refiriéndose a la genética (Dawkins, 1976); “un meme es un módulo de información contagioso que infecta y parasita la mente humana” (Loró, 2003), donde se replica y altera su comportamiento, provocando la propagación de su patrón.

El meme entonces, se ha vuelto un neologismo, al ser una gesta colectiva que transforma a la imagen digital en ideas que se propagan al compartirse constantemente, mutando por sus reinterpretaciones múltiples. ¿Será acaso por su naturaleza simple y universal?, pero algo se agita dentro del ser digital cuando comparte un nuevo meme exitoso, casi como si de eso dependiera una gratificación en la vida material.

CONCLUSIÓN

ESCAPEMOS HACIA UNA PANTALLA

La supervivencia análoga - digital, encuentra a la fotografía en un balance que incorpora la conciliación pantalla - entorno material, en situaciones que se posibilitan a través del uso de Internet como un mediador persistente, lo cual habla del estado actual fotográfico envuelto entre la vitalidad de la selfie como autorretrato y la performance como una repetición codificada.

Esta conciliación en términos de arte se la categoriza como “Post-Internet”, a aquella condición en la cual el arte se vuelve escultural (Weiberg, 2015), inspirado o hablando de lo digital, pero desde un terreno existente, es decir sale de la pantalla para volverse instalación.

To paraphrase Hito Steyerl: The Post-Internet walked off-screen and straight into the white cube. (Zhexi Zhang, 2015).

La performance fotográfica digital aviva la relación Post-Internet ya que exige al ser humano en no sucumbir ante su intento de tener presencia digital, a que sus acciones fuera de la esfera de Internet, tengan impacto en su vida análoga, y viceversa; y al parecer, esta división no está esclarecida, haciéndola contemporánea en la reflexión del mundo que habitamos hoy en día.

Escapar hacia una pantalla, por medio de la performance, es una rutina constante; las huellas de nuestras manos en la superficie del teléfono o sobre el teclado de la computadora, así como la cámara convertida en un espejo, hablan de la fusión digital - análoga siendo difícil esclarecer el momento histórico del que somos parte una y otra vez.

NOTAS

1. *Street View* es una tecnología que permite a la gente explorar lugares de interés mundial, descubrir maravillas naturales y caminar dentro de lugares como museos, arenas, restaurantes y pequeñas empresas con imágenes panorámicas de 360 grados en *Google Maps*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Alonso, R. (1997). *Performacelología*. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/performance-fotografa-y-video-la.html> (Ingresado: 20 de marzo de 2017).
- [2] Buhler, M. (ed) (2015). *No Internet, No Art*. Amsterdam: Onomatopee.
- [3] Cotton, C. (2014). *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson world of art. Third edition.
- [4] Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*: Oxford University Press. Ebook. Disponible en: https://archive.org/stream/TheSelfishGene/RichardDawkins-TheSelfishGene_djvu.txt (Ingresado: 26 de junio de 2017).
- [5] Dixon, K. (2014). 'Feminist Online Identity: Analyzing the Presence of Hashtag Feminism' *Journal of Arts and Humanities (JAH)*, Volume -3, No.-7, pp. 34-40.
- [6] Harvie, J. (2017). Disponible en: <https://www.royalacademy.org.uk/article/ai-weiwei-can-art-change-the-world> (Ingresado: 20 de junio de 2017).
- [7] Goldberg, R. (2014). *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson world of art. Third edition.
- [8] Keegan, H. (2017). *Artists Explore Why We Act the Way We Do Online*, Man Repeller, Disponible en <http://www.manrepeller.com/2017/02/molly-soda-art.html> (Ingresado: 3 de abril de 2017).
- [9] Kulle, D, Lund, C. Schmidt, O. Ziegenhagen, D. Welcome to Post-Digital Culture, A Short Introduction. Disponible en: <http://post-digital-culture.org/> (Ingresado: 20 de junio de 2017).
- [10] Kultys, A. Galería (2017). Annka Kultys Gallery. Disponible en: <http://www.annkakultys.com.preview13.oxito.com/artists/molly-soda-bio/> (Ingresada: 20 abril 2017).
- [11] Loró, R. (2002) 'Memética e Historia' Disponible en https://www.rafaelrobes.com/misescritos/memeticaehistoria.htm#_ftn6 ISBN: 84-7788-282-7 D. Legal: AB-370-2003. (Ingresado 20 de julio de 2017).
- [12] Poletti, A. and Rak, J. eds. (2014). 'Identity Technologies: Constructing the Self Online'. Madison: U of Wisconsin P, 286 pp. ISBN 978-02992-96445.
- [13] Sluis, K. (2008). 'Authorship, Collaboration, Computation? Into the realm of Similar Images with Erica Scourti' *Brighton Photo Biennial*. Pp. 152-159.
- [14] Weiberg, B. (2015). 'Post-Internet as Post-Apparatus' *Studia Culturae*. Pp.142-143.
- [15] Wells, L. (2015). *Photography. A critical introduction*. Oxon: Routledge. Fifth edition.
- [16] Zhaxi Zhang, G. (2015). *Post-Internet Art: You'll Know It When You See It*. Elephant, the art culture magazine. Issue 23.

CURRICULUM VITAE. BRENDA VEGA MORA

Quito-Ecuador. 1984. Brenda obtiene un Master en Artes de la Fotografía en la Universidad de las Artes de Londres en el año 2016.

Dentro de su práctica se destaca la performance, la escritura y la instalación fotográfica. Su espacio artístico cuestiona al humano del siglo XXI y su compleja relación con la tecnología, así como la transformación del ser humano al navegar por el espacio digital.

Brenda ganó el premio Troika a la Fotografía en Inglaterra en el año 2016 con su instalación multimedia “Interfaced Nature” con la cual se graduó de Magister.

Ha tenido varias exposiciones colectivas en el Reino Unido desde 2012, en 2017 exhibió en China y regularmente expone de manera individual y colectiva en su país natal, Ecuador.

Presència de la fotografia i reflexió sobre la imatge en el cinema d'Agnès Varda

The presence of both photography Andrés musings about the image in Agnes Varda's cinema

AUTORA:

IMMA MERINO SERRAT

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0001-8192-9214

RESUMEN

La cineasta Agnès Varda (Brussel·les,1928) va començar creant imatges com a fotògrafa als anys cinquanta del segle passat. Tot i abandonar-la com a pràctica professional, la fotografia es fa sovint present al seu cinema com a referent i inspiració, però també per reflexionar-hi sobre les imatges i així, doncs, considerar el seu valor testimonial, la seva autonomia, la seva capacitat evocativa, la subjectivitat amb les quals es realitzen i es miren. Partint de la seva nova pel·lícula, 'Visages, Villages' (2017), que ha creat conjuntament amb el fotògraf JR, es fa particular atenció a dos films de Varda, 'Une chante, l'autre pas' (1976) i 'Ulysse' (1982), en què la fotografia dóna joc a nivell dramàtic i meta-lingüístic. Al primer, un llargmetratge de ficció, hi ha una confrontació entre dues subjectivitats: la d'un fotògraf i la d'una seva model ocasional. Al segon, un migmetratge documental, una fotografia realitzada per Varda vint-i-vuit anys abans és observada per la mateixa cineasta i per les dues persones

ABSTRACT

The filmmaker Agnès Varda (Brussels, 1928) began creating images as a photographer in the 1950s. Despite abandoning the profession, photography has often been present in her cinema as a reference point and inspiration, but also to reflect on the image itself and consider its testimonial value, its autonomy, its capacity to evoke, and the subjectivity with which an image is created and seen. With regards to her new film, 'Visages, Villages' (2017), which she made in conjunction with photographer JR, particular attention is awarded to two films by Varda, 'Une chante, l'autre pas' (1976) and 'Ulysse' (1982), in which photography plays both a dramatic and meta-linguistic role. In the former, a full-length fictional film, there is a confrontation between two subjectivities: that of a photographer and that of his occasional model. In the latter, a short documentary film, a photograph taken by Varda twenty-eight years earlier is observed by the same filmmaker and by the two people she portrayed on a

que va retratar-hi en una platja pedregosa de la Normandia: passat el temps, què recorden o volen recordar del moment en què va fer-se aquesta fotografia? Què suggereix a banda del seu referent real? Una imatge és just i només que una imatge? També es fa referència a un projecte televisiu de Varda, 'Une minute pour une image' (1982), en què va concedir a una diversitat de persones un minut perquè comentessin una fotografia.

stony beach in Normandy: with the passage of time, what is remembered or wished to be remembered about the moment that photograph was taken? What is suggested aside from its real point of reference? Is an image only simply an image? Also referenced is a television project by Varda, 'Une minute pour une image' (1982), in which she granted a variety of people one minute to comment on a photograph.

Palabras clave: Varda; fotografia; cinema; subjectivitat; retrat; JR

Keywords: Varda; photography; cinema; subjectivity; portrait; JR

PRESÈNCIA DE LA FOTOGRAFIA I REFLEXIÓ SOBRE LA IMATGE EN EL CINEMA D'AGNÈS VARDA

La nova pel·lícula de la cineasta Agnès Varda, *Visages, Villages* (2017), és una creació compartida amb JR, fotògraf i artista de carrer que intervé en l'espai públic cobrint murs i façanes amb fotografies en gran format de persones que retrata: gent anònima singularitzada i vindicada amb una imatge gegantina. Un propòsit que, a banda del format, no és aliè a Varda des dels seus inicis com a fotògrafa, en els quals va retratar molts dels seus veïns parisencs de la rue Daguerre, fins als seus documentals assagístics en què l'autoretrat dialoga amb el retrat fílmic, com ara a l'emblemàtic *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), que té com a protagonistes una diversitat d'espigoladors del món modern que recullen coses i aliments desaprovats, abandonats o rebutjats. El cas és que, amb la camioneta-estudi de JR, tots dos van fer un viatge per diversos llocs de França moguts pel desig de conèixer persones, sobretot de les classes populars, conversar-hi, filmar-los i, en el cas del jove artista, fotografiar-los per després emprendre la seva acció artística. El film, realitzat a la manera de Varda, fa atenció al real i alhora afirma el plaer i el poder transformador de la imaginació. Amb el seu enginy, la seva ironia i també un punt de malenconia adquirida amb el pas del temps i l'absència de persones estimades, la cineasta, als seus 89 anys, aporta una nova revisió de les seves constants temàtiques, formals i ideològiques: el gust pel retrat, l'atenció a les coses que desapareixen i als éssers fràgils, la sensibilitat feminista, la construcció fragmentària a la manera d'un collage, l'associació lliure d'idees i d'imatges, la disposició a l'atzar lligada a una actitud oberta a l'inesperat, el reciclatge de les pròpies imatges com una forma de memòria, entre altres elements que fan que la seva obra constitueixi una de les aportacions més singulars al cinema modern i contemporani.

La relació creativa amb una persona més jove (JR té 33 anys) actua com a pretext per tal que, temps després del seu film autobiogràfic *Les plages d'Agnès* (2007) amb el qual va semblar

que volia tancar la seva filmografia, Varda torni a recordar vivències, persones, pel·lícules seves reescrivint-les i inscrivint-les dins del teixit narratiu de *Visages, villages*. També hi fa present, com pot suposar-se, la fotografia, que defineix un vincle entre Varda i JR i que, de fet, palpita en algunes de les pel·lícules de la cineasta com a matèria, referent o inspiració: *L'Opéra-Mouffe*, curt documental de l'any 1958 sobre la rue Maffettard, té com antecedent unes fotografies realistes que la pròpia Varda va realitzar en un carrer cèntric de París aleshores majorment habitat per gent pobra i marginal; *Salut les cubains* (1963) és un homenatge a la Cuba revolucionària a partir de multitud de fotografies que Varda va fer durant una estada a l'illa i que, animant-les, va encadenar a través d'un muntatge cinematogràfic marcat pel sentit del ritme i de l'humor; *Ydessa, les ours, etc, etc...* (2004) té com a protagonista Ydessa Hendeles, col·leccionista d'art, curadora i creadora d'instal·lacions que, ara fa més de trenta anys, du endavant el Teddy Bear Project, consistent en reunir fotografies on hi apareixen ossets de peluix que tracen una Història del segle xx que passa per la memòria de l'Holocaust, que Hendeles té ben present a partir del fet que els seus pares van sobreviure a Auschwitz, on va morir el seu cosí Szalum Zweigel: la suposada innocència dels ossets de peluix hi es contrarestada en fotografies amb nens vestits de militars, amb fusells de juguina, i també amb homes uniformats en temps de guerra. Però, a més, la fotografia sovint ha donat peu a Varda a reflexionar sobre les imatges i així, tenint a vegades present la diferència entre les fotogràfiques i les cinematogràfiques, sobre la seva capacitat (o no) de capturar i testimoniar alguna cosa del real, de fer-se, altrament, autònomes dels seus referents, d'evocar un moment viscut, de revelar una poètica de la quotidianitat, de reflectir una personalitat a través de l'expressió d'un rostre o d'un gest.

LES ULLERES NEGRES DE GODARD I JR

Aquesta reflexió sobre les imatges es fa indestriable d'un aspecte essencial en Varda: la consideració de la subjectivitat, tant la de qui produeix les imatges com de qui les mira. Per això, *Visages, villages* és un punt de partida per rastrejar com, a través de la fotografia, el cinema de Varda aborda la subjectivitat. Sempre ha tingut present que mirem des d'un lloc, un cos, una experiència, un punt de vista. I que la visió està condicionada per la vista, cosa que pot adquirir un sentit simbòlic, però també és literal. No és per res que, en aquest nou film que ens fa desitjar que encara no sigui l'últim, Varda faci referència als seus problemes de vista: una malaltia ocular fa que cada cop hi vegi més borrosos, però ella, que ha mostrat en el seu cinema com el pas del temps ha deixat empremtes en el seu cos, no es lamenta perquè forma part de la seva acceptació de la vellesa, que comporta una altra manera de percebre el món. D'altra banda, li retreu a JR que, com que sempre du ulleres fosques, no li pot veure mai els ulls, cosa que li fa pensar en Jean-Luc Godard, que es converteix en un fil estructural de *Visages, villages*, en la qual s'hi fa constantment present (Varda recorda la seva amistat amb ell, compartida amb el desaparegut Jacques Demy; homenatge la corredissa al Louvre de *Bande à part* fent que JR l'empenyi per la mateixa sala del museu mentre ella, en cadira de rodes, admira les pintures; en fa un elogi pel fet que és un geni que va revolucionar el cinema) i a la vegada absent en no obrir-los la porta de casa seva un cop, amb una cita prèviament acordada, s'han desplaçat a Rolle, ciutat vora el llac Lemán, per visitar-lo. Tanmateix, en un banc davant del llac, hi haurà una revelació que reproduceix el mateix que Varda, a través del cinema, va aconseguir de Godard: veure els ulls de J.R.

En el cas de Godard, com explica Varda a JR, se li va acudir fer un curt burlesc per integrar-lo dins de *Cleo de 5 à 7* (1961), una de les pel·lícules fonamentals de la cineasta, que hi presenta una dona jove i bella, interpretada per Corinne Marchant, amenaçada per un càncer. Concebut com un divertiment i un homenatge al cinema còmic mut, Varda va creure que necessitava el curt per contrarestar fugaçment el drama de la protagonista amb una mica d'humor i lleugeresa. Però, com explica la mateixa Varda, també s'hi va concedir el gust de treure-li les ulleres negres a Godard per mostrar els seus ulls bells i grans semblants als de Buster Keaton. El curt té una versió curta d'un minut i mig (inclosa a *Cleo de 5 à 7*) i una altra de més llarga, tres minuts, editada en el DVD *Tous Courts*, que reuneix tots els curtsmetratges de Varda. Té un títol, *Les fiancés du pont Mac Donald* i un subtítol, *Méfiez-vous des lunettes noires*, que apunta el fet que il·lustra de manera ingènua i simpàtica aquesta consideració: Tot depèn del color del cristall amb el qual es miren les coses. Dins de l'estructura narrativa de *Cléo de 5 à 7*, la presència del curt es justifica pel fet que Cléo acompanya Dorothee, una seva amiga model, en la visita que aquesta fa al seu amant, un projeccionista que fa que vegin el film a través de la cabina. Godard i l'actriu Anna Karina, aleshores casada amb el cineasta, representen una parella d'enamorats. En acomiadar-se, ell es posa unes ulleres negres i observa que la seva estimada és ruixada per un regador (Eddie Constantine) i que, després de caure a terra, passa un cotxe fúnebre, del qual surt un enterrador (Sami Frey, que tres anys més tard treballaria amb Godard i Anna Karina a *Bande à part*) que se l'endú. Havent comprat una corona de flors i un mocador per eixugar-se les llàgrimes, es treu les ulleres i aleshores ho veu d'una altra manera, és a dir, ja no ho veu tot 'negre': el sinistre regador es reconverit en un mariner (Alain Scott, actor nord-americà instal·lat a França que va interpretar el mariner Frank a *Lola*, de Jacques Demy) que, sense voler, fa que Ana Karina s'entrebanqui amb una corda i, malgrat que arriba una ambulància de la qual surt un infermer (Jean-Claude Brialy) amb intencions equivoques, el *fiancée* Godard rescata l'estimada i, llençant les ulleres negres al riu, li fa un petó damunt del pont Mac Donald mentre al fons passa un trenet.

EL RETRAT COM UN AUTORETRAT

Què condiona la nostra mirada? Què hi projectem de nosaltres en la manera com veiem el món i els altres? Retratar els altres és una forma d'autoretrat? La imatge de l'altre és un reflex d'un mateix? Del fet que les fotografies reflecteixen qui les fa n'hi ha un exemple significatiu a *Une chante, l'autre pas*, film de l'any 1976 en què, a través d'una relació d'amistat entre dues dones al llarg del temps, Agnès Varda fa present les lluites i reivindicacions feministes d'una època marcada per l'activisme a favor de la despenalització de l'avortament. En relació amb el tema abordat en aquest text, la pel·lícula comença mostrant una sèrie de retrats fotogràfics de dones. Les fotografies, en blanc i negre, s'integren en els títols de crèdit, però, alternant-se aquests amb la seqüència inaugural, també formen part d'un aparador al qual fa atenció Pomme, la dona que canta. Pomme entra dins de la botiga i hi troba un home, Jerome, al qual li pregunta si ha fet les fotografies. Sí, ell n'és l'autor. La noia li comenta que totes les dones retratades li semblen tristes. Jerome diu que no ho creu. Però, certament, semblen dones amb la mirada trista: hi ha bellesa, però resulta inquietant. La noia concreta: «Semblen dones abandonades, vídues, maltractades». Ell li explica que són les veïnes que han acceptat posar. Ella li pregunta què n'espera. «Que es cansin de posar. Aleshores es

relaxen. Són allà i ja està», contesta Jerome. És una actitud que pot fer pensar en el mètode de treball de Richard Avedon, que feia llargues sessions fotogràfiques amb els seus models esperant-ne alguna cosa desconeguda que potser apareixia quan, cansats i fins avorrits de posar, es lliuraven a un estat d'abandonament. Esperar, doncs, fins que aparegui un gest inesperat i revelador. El cas és que Agnès Varda, fotògrafa que va realitzar les fotografies del fotògraf que va imaginar per aquesta pel·lícula, va tenir com a referent els retrats de Bernard Poinssot (1922-1965) per homenatjar-lo. En els retrats de Poinssot, els rostres hi són en la seva nuesa, atemporals i descontextualitzats, de manera oberta i frontal (les fotografies de Jerome/Varda mantenen la frontalitat) creant una presència enigmàtica. La mirada dels retratats sembla buscar dins de l'interior d'ells mateixos. També, potser equívocament, transmeten una sensació de tristesa. El cas és que Poinssot era dels que creien que la fotografia pot ser el mirall de l'ànima: Creia que és el millor mitjà per representar el rostre en aquell instant fugitiu en què apareix transparent i deixa veure l'ànima nua. La recerca, doncs, d'un instant tan fugitiu com revelador que la imatge fotogràfica atrapa i fixa. Poinssot, però, reconeixia que aquest instant potser no revela res que el transcendeixi: Si el rostre reflecteix un pensament, un sentiment o una sensació, potser expressa menys una personalitat que un estat passatger. En tot cas, també buscava un abandonament del model perquè aflorés en el seu rostre alguna cosa inesperada i relativa a la seva interioritat: Que cap emoció particular l'inquietés, que estigués vertaderament en repòs, que deixés caure la màscara amb la qual es defensa contra la indiscreció aliena i interposa un personatge. La recerca, doncs, de l'instant en què el model deixi de posar/representar, de manera que fins i tot pot oblidar que un altre el mira per fotografiar-lo. Tanmateix, s'ha de donar per fet, o més aviat s'ha de posar en qüestió, que hi ha un jo autèntic i essencial amagat darrere la màscara o la representació?

En tot cas, la concepció de Bernard Poinssot podria fer-la seva Jerome, que, en una escena posterior, intenta fotografiar Pomme. El fotògraf, però, sent que ella se li resisteix («no et rendeixes», li diu) i que cap fotografia surt bé. «He de tenir l'aire angoixat perquè t'agradi? No vull ser víctima. Ni tan sols en una foto», comenta Pomme, que, des del balbuceig del seu feminisme posteriorment desenvolupat en l'activisme i la formació d'un grup musical femení que interpreta cançons iròniques sobre els rols de gènere, es resisteix a ser dona-víctima i a un cert imaginari masculí, malgrat que, en aquest cas, sigui el d'un home fracassat i malenconiós que sent empatia amb una feminitat sense poder que sembla retratar a la seva imatge i semblança. És així que, sense ser-ne aleshores conscient, Pomme possiblement ha tocat un nervi del fotògraf: Jerome no troba l'expressió que li agrada, de manera que la seva recerca potser no té a veure amb l'altre (i, per tant, amb la seva suposada autenticitat) sinó amb ell mateix, que exerceix un cert victimisme mentre no se suporta perquè no pot mantenir dona (Suzanne, la dona que no canta i que es farà amiga de Pomme) i fills. Tanmateix, Jerome li replica: «Et negues a ser autèntica. Allò que busco apareix quan es renuncia a agradar: l'autenticitat despullada». Encara que es refereixi a una altra nuesa, Pomme li pregunta si vol que posi nua. Jerome consent, però dubta que la cosa millori. I mentre Pomme posa despullada, el fotògraf es lliura a una divagació incerta sobre, ai, el misteri de la feminitat: «L'abandonament, el do... El secret de les dones, la vida, el duus a dins. És un secret molt preuat». Pomme no està per aquest abandonament (ni pel misteri de la feminitat imaginat per un home) i Jerome abandona: «No m'agrada. La culpa és meva». Ho sento». Pomme, aleshores, es fragil·litzava: «No sé què penses de mi. És com si no fos autèntica». Però ell reconeix: «No és això. Se m'escapes. No t'entenc». Hi ha un reconeixement del fet que l'altre s'escapa

i que, al capdavant, es fa incompreensible? O no pot suportar el fet de no trobar la imatge que voldria de Pomme? Això perquè, al capdavant, busca l'instant en què reconegui (o hi projecti) la seva tristesa, la seva angoixa? Possiblement és inconscient, de manera que Jerome creu buscar un gest d'autenticitat en un(a) altre quan, de fet, potser cerca un reflex d'ell mateix. Els retrats de Jerome, doncs, potser son l'autoretrat d'un home que, poc temps després de fotografiar Pomme, se suïcida penjant-se en el seu estudi. Amb el seu suïcidi, Jerome traspasa temporalment alguna cosa de la seva subjectivitat a la vitalista Pomme. Almenys així ho fa constar la veu narrativa, assumida per la pròpia Varda, en explicar circumstàncies i estats emocionals de les seves protagonistes després de la mort del fotògraf: «Pomme, xocada per la mort de Jerome, va plorar-lo. Confonia la desgràcia de Suzanne amb l'angoixa que descobria en tots els rostres». El comentari s'inscriu en unes imatges que mostra gent anònima filmada a la sortida del metro.

REFLECTIR-SE EN UNA FOTOGRAFIA

Si el fotògraf pot autoretratar-se amb les fotografies que realitza, de la mateixa manera que el cineasta ho pot fer a través de les seves imatges en moviment, també podem autoretratar-nos amb la nostra visió o interpretació de les fotografies: projectar la subjectivitat en allò que hi veiem. El comentari d'una fotografia com a expressió de la subjectivitat és en el cor d'*Une minute pour une image*, un singular projecte que Agnès Varda va realitzar l'any 1982 i que, del 31 de gener fins el 22 de juliol del 1983, va ser emès diàriament pel canal televisiu FR3. És una sèrie que consta de 170 capítols, en cadascun dels quals una fotografia és comentada per una persona o, de manera ocasional, per dues. Tots els capítols no arriben als dos minuts de durada. Primer, sense cap música que pugui suggerir o distreure, la fotografia es mostra a l'espectador. Després, durant un minut, la imatge es manté en la pantalla (a vegades de manera fragmentària o ampliant-se'n un detall) mentre se sent el comentari. Finalment, es revela el títol de la fotografia, la seva datació i el seu autor. En tot cas, Agnès Varda (escollint les imatges amb l'ajuda de diversos col·laboradors, entre els quals Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Marc Garanger, Jacques Monory, Sarah Moon) va triar els comentaristes en relació amb cada fotografia considerant que el seu contingut o els seus elements formals podrien apel·lar de manera significativa a la seva subjectivitat i, per tant, a les seves experiències de vida. O potser va valorar que la subjectivitat del comentarista aportaria una visió reveladora de la imatge o una altra manera de veure-la.

Il ne s'agit pas de réflexions critiques o historiques sur la photographie, ce qui nous intéresse c'est 'chaque image en soi', faite par une personne, regardée par une autre qui la commente. Une seule photographie à la fois, en noir et blanc o en couleurs, contemporaine ou ancienne, portrait, groupe, image de reportage, d'actualité, de mode, faite par un photographe célèbre ou pas ou par un anonyme [...] Les voix sont d'origines diverses: photophiles, passants, amateurs, voisins, amis, autres photographes, célébrités, enfants...

La cita correspon al que va explicar Agnès Varda en el dossier de premsa d'*Une minute pour une image*. El periodista Olivier Cèna va fer un comentari que va plaure tant a la fotògrafa i cineasta com per incloure'l al seu llibre *Varda par Agnès*: «Chaque commentateur, qu'il soit écrivain ou boulangère, botaniste, ingénieur ou peintre, ramène la photographie à sa propre

expérience, a son univers, à ses desirs, à ses phantasmes» (Cena, 1983). En tot cas, a tall d'exemple, Varda tant va convidar Marguerite Duras a parlar d'*Ella a l'École des Beaux Arts*, de la fotògrafa de moda Deborah Turbeville, com Marie Piednoir (una seva veïna, venedora d'una fleca a la rue Daguerre) perquè comentés *Le pain quotidien*, una cèlebre fotografia de Robert Doisneau amb un nen corrents amb una barra de pa. I si la foto de Cartier-Bresson sobre els funerals pels morts del metro Charonne (víctimes de la repressió policial contra els manifestants en protesta per la guerra d'Algèria al 1962) és comentada per la treballadora municipal Camille Dufraise, el cineasta Maurice Pialat parla d'una de les moltes fotografies de gitanos realitzades pel txec Joseph Koudelka. La pròpia Varda també és una de les comentaristes i és la única que va repetir fins arribar a parlar-ne de catorze.

EL 'PUNCTUM' COM ALLÒ QUE PUNXA

Roland Barthes fa a *Le chambre claire*, llibre fragmentari sobre la fotografia publicat poc després de la mort de l'autor i només dos anys abans de la realització d' *Un minute pour une image*, una distinció entre *studium* (allò que té a veure amb la cultura i el gust, que interessa o complau, però no fereix) i el *punctum* (el que sorgeix com una fletxa que es clava, que pot omplir tota una fotografia, però que sovint només és un detall que la travessa). Tenint-ho present, pot considerar-se que Agnès Varda, en relació amb les catorze fotografies que va reservar-se per comentar-les, no va desestimar l'*studium*, però sobretot va fer atenció al *punctum*, és a dir allò que desequilibra la unitat de la fotografia i fa que la mirada aconseguixi veure l'altra presència que habita en la imatge: el *punctum* no és simplement allò que sorprèn o inquieta, sinó que és allò que punxa duent a la reflexió a través del suggeriment d'un sentit "altre" o que remou la memòria íntima de manera inesperada. En tot cas, amb els seus comentaris, Varda fa present la seva capacitat d'observació i anàlisi de les imatges, però també que aquestes poden tenir una potència evocativa de les pròpies experiències sense que reproduïxin un fet personalment viscut. Així, en relació amb la fotografia *Bibi a Marseille*, realitzada l'any 1928 per Jacques-Henri Lartigue amb una dona en primer pla i la presència d'un transatlàntic, Varda explica que li fa recordar que va ser en aquell mateix port que, de molt jove, va emprendre el seu primer viatge en solitari, una fugida de la família que, en un moment de rebel·lió i d'afirmació de la pròpia identitat, va dur-la a Còrsega. Sobre *La noia amb una flor*, la cèlebre foto de Marc Ribaut de l'any 1972 que mostra una jove amb una flor davant d'un grup de policies disposats a reprimir una manifestació en contra de la Guerra del Vietnam, afirma que recorda molt bé aquesta imatge i l'època que retrata sense que, tanmateix, concreti que, a finals dels últims anys seixanta, va viure a Califòrnia en un moment d'emergència de la cultura hippie i de les protestes anti-bel·licistes. En les fotografies també hi pot veure un ascendent pictòric amb el qual reflecteix el seu propi interès per la pintura. D'aquí, pensa en la influència de l'escola holandesa en veure una foto de Jenny de Vassou que, realitzada a Varennes cap a l'any 1913, mostra l'interior d'una casa de portes obertes des del seu exterior. I davant d'un curiós autoretrat de l'any 1972 de Joan Fontcuberta, en què una mà sembla disposada a una encaixada amb una mà enfundada en un cap de peix, comenta que la remet al surrealisme (que per ella «és un espai i un temps per somiar; un espai entre les imatges del real») sense veure-hi cap falla o al·legoria, sinó alguna cosa molt realista: «És la sensació viscosa d'un peix a la mà». Varda és especialment incisiva quan comenta una foto de l'any 1960 de Marc Garanger, aleshores soldat forçat a complir

el servei militar a Algèria, d'una vella algeriana obligada a treure's el vel i a ser retratada per fer-li el carnet d'identitat que, evidentment, és una forma de control i d'identificació: «En la fotografia s'hi reflecteix la violència exercida contra cadascun (la dona i el fotògraf) i sobretot la força amb la qual ella refusa. A aquesta dona se la pot obligar, però no sotmetre. Estic impressionada pel seu rostre». Hi ha una peça especialment emotiva a propòsit d'una fotografia anònima de la família dels seus avis materns, asseguts en primer terme, mentre que darrere seu hi ha successivament els fills i els néts drets agafant-se per l'esquena. Varda no hi apareix perquè la foto és de l'any 1915 i ella va néixer el 1928. Sí que hi ha, evidentment, la seva mare, Christiane, que, junt amb la seva filla, parla sobre la fotografia anomenant tots els presents i evocant l'esperit viu del seu pare i la dolçor de la mare. Varda observa que tots miren la càmera, a excepció de dues dones, l'àvia i la seva mare, que miren totes dues cap a una mateixa direcció: «No sé pas què hi ha allà on miren, però si hi ha una herència que es transmet per les dones, jo dec ser allà...». Una altra foto significativa que comenta Varda va realitzar-la Lilliane de Kermadec, fotògrafa, cineasta i actriu ocasional, durant el rodatge de *Cleo de 5 à 7*. Fa la impressió que la foto mostra les coses contingudes dins de la bossa de Cléo escampades damunt d'una superfície: un moneder, bitllets i monedes, un pintallavis i altres estris de maquillatge i, vet aquí el *punctum* atraient amb força la mirada, un mirall trencat on s'hi reflecteix un ull que sembla buit. Varda comenta:

El mirall trencat és un signe de mort. Tots els supersticiosos ho diuen. Però jo no hi veig mort, en aquesta imatge. Hi veig aquest mirall trencat com un esclat d'un mateix. No tant de la imatge d'un mateix, sinó de la memòria. Records trencats, petites imatges que no lliguen com en un enllaç fals en el muntatge d'un film.

A vegades Varda fa sobrer l'anàlisi de les seves imatges perquè ho explica millor del que ho pot fer ningú: el mirall trencat com a imatge de la fragmentació de la memòria.

UN HOME NU DAVANT DEL MAR

Una fotografia pot dur a recordar? No sempre. Molt poc abans de realitzar *Une minute pour une image*, al mateix 1982, Agnès Varda es va confrontar a una fotografia que havia realitzat vint-i-vuit anys enrere en una platja pedregosa on en primer terme hi ha una cabra morta i al darrere, a la vora del mar, un home nu d'esquenes mirant cap a l'horitzó i, assegut, un nen petit també nu amb la mirada en direcció cap on podria estar la càmera. És tracta d'una fotografia evidentment composta, de manera que la seva autora va col·locar les figures en el paisatge i va enquadrar intencionadament l'escena incloent-hi la cabra morta, una presència real a la platja que s'integra com un enigma inquietant en la imatge. Però aquesta, en relació amb les figures humanes, no captura de manera atzarosa un moment de vida aliena, sinó que posa en escena allò que la mateixa Varda anomena una *revêrie*. Realitzada el 9 de maig del 1954 en una platja de Saint Aubin-sur-mer, població de l'Haute Normandie, la fotografia es titula *Ulysse* i, a banda que pugui relacionar-se amb l'heroi homèric suggerit amb la figura masculina d'esquenes mirant el mar, es correspon amb el nom real del nen, fill d'uns exiliats espanyols provinents d'Alacant que van ser veïns d'Agnès Varda a la rue Daguerre. De fet, el nom del nen és Ulises, en castellà. El cas és que, passats vint-i-vuit anys, la cineasta va sentir tot d'una que aquesta imatge la posava en qüestió i l'inquietava fins al punt de realitzar a propòsit seu una pel·lícula que, amb el mateix títol d'*Ulysse*, va configurar-se a mesura que

es rodava. Així ho explica Varda en la presentació d'*Ulysse* pel DVD *Tous les curts*, editat el 2007 i, per tant, vint-i-cinc anys després de la realització del film. Aquest, a la manera d'*Une minute pour une image*, comença mostrant durant uns segons la fotografia abans que Varda obri el seu comentari en *off* amb una evocació simple: «Era un diumenge, a la costa davant del canal de la Manega». Així podria començar una història. En certa manera ho és, però plena de forats. De forats de la memòria que faran que, en lloc d'encetar-se pròpiament un relat, s'esdevingui una reflexió sobre la imatge que ho serà sobre la seva (in)capacitat evocativa de l'instant que reproduïx i, a banda de la incerta realitat que du inscrita, sobre la seva diversa potència significativa, oberta a la subjectivitat canviant de qui la mira i, per tant, al seu imaginari. Una reflexió també sobre la fragilitat de la memòria i així, doncs, sobre la desmemòria, que pot ser voluntat d'oblit o incapacitat de recordar. La mateixa Varda, presentant *Ulysse* vint-i-cinc anys després, reconeix que té pocs records del moment i de les circumstàncies lligats a aquella fotografia. I, poc després de començar el film, hi inscriu aquest comentari: «Què tenia al cap fa 28 anys quan vaig instal·lar aquest nen enmig d'una platja i al centre d'una imatge que duu el seu nom?» No ho sap. Aquesta incertesa l'empeny a la recerca, que no la mena precisament a aclarir el misteri en què se li ha convertit aquell moment en la mesura que les experiències viscudes se'ns van fent enigmàtiques amb el pas del temps, però sí a descobertes inesperades, a vegades inquietants i fins doloroses. Just abans que (es) plantegi la pregunta apuntada, Varda conversa amb l'home que va fer-li de model per la fotografia. El seu nom és Fouli Elia i és fotògraf. Va néixer a Alexandria i, vivint a París des de feia temps, en el moment de la realització del film era el director artístic del magazín *Elle*. És al seu despatx on es manté una conversa a propòsit de la imatge (i d'altres fotografies que l'aleshores fotògrafa va fer-li aquells mateixos dies) que Varda li mostra duent-li també pedres d'aquella platja que s'ha fet remota. Amb el tors nu, que evoca la nuesa de la seva figura juvenil a la fotografia i que constata que el temps ha passat pel seu cos, afirma mirant la imatge que no se'n recorda particularment de res. Matisa que sí que se'n recorda del nen petit (però, interpel·lat per Varda, no del seu nom... Maurice?) i, curiosament, també d'un ocell mort present, però difícil de veure, a la fotografia de la qual aleshores se n'amplia el detall pertinent. Confrontat a una altra fotografia, on també apareix nu d'esquenes en una casa abandonada on hi ha un altre jove nu (Guy Bourdin, que va esdevenir un reconegut fotògraf de moda) assegut en l'ampit d'una finestra, tampoc no recorda res. En tot cas, se'n recorda de la seva nuesa i de la seva tímida. Aleshores Varda (que no apareix mai físicament en el pla, però s'hi fa present en el camp sonor) li mostra un retrat que va fer-li estant vestit. Tampoc no li fa recordar res. Només el jersei (blanc, de coll alt) i les sabates que duia. Ella encara li ensenya una altra fotografia d'ell vestit repenjat en una paret. Foure Elia en principi només comenta el vestuari: no se'n recorda de la jaqueta de cuir que duia, però sí de la camisa que només s'entreveu a sota. Però hi afegeix una consideració definitiva: «No me'n recordo d'aquesta persona que és allà». Varda comenta que és inquietant el fet que se'n recordi de la roba, però no de qui era. I l'home conclou: «No me'n vull recordar». I baluceja sobre el fet que potser és millor no recordar i sobre la incertesa del que hom sap d'ell mateix fins arribar a dir: «Ara, que tinc cent mil anys, començo a comprendre...». Què? Foure Elia desapareix i Varda, abans de fer-se la pregunta sobre què tenia al cap quan va fer aquella fotografia, apunta amb veu en *off* afegida en el muntatge: «I jo, que en tinc cinquanta mil, també començo a comprendre... una mica». Què? La conversa amb Foure Elia deixa una inquietud: en aquella imatge, l'home hi ha percebut alguna cosa que li resulta obscena i que fa bloquejar-li la memòria?

UN HOME QUE NO VOL RECORDAR

D'altra banda, què recorda Ulises Llorca d'aquell dia en què la seva veïna va fotografiar-lo a la platja? Varda explica que està casat amb Isabelle, té dues filles, Iris i Aurore, i és propietari d'una llibreria davant de l'entrada de la qual posa tota la família com si fos per un retrat fotogràfic: la composició i el quietisme fotogràfic és semblant a la manera com Varda va retratar els seus veïns comerciants, a l'entrada de les seves botigues respectives, al film 'Daguerréotypes' (1974-1975). En tot cas, davant de la càmera cinematogràfica, es mantenen immòbils fins que Ulises, neguitós, decideix apartar-se del grup com si donés el retrat per acabat. Varda continua explicant que, sense tenir aleshores fills, Ulises Llorca va ser el seu primer nen favorit, que va retratar-lo multitud de vegades (ho fa present mostrant les fotografies ocupant la integritat del pla) com també a la seva mare (Bienvenida, de la qual diu que l'ajudava a la casa de la rue Daguerre mentre «cantava com si collís olives a Alacant») i, encara que menys, al seu pare, Juan, un paleta republicà espanyol. Hi afegeix que aquesta família de refugiats polítics va inspirar-li molt d'amor i moltes imatges. Quan Varda li ensenya la foto a Ulises preguntant-li si en té un record, la resposta és contundent: «Cap, de veritat». L'escena té lloc a l'interior de la llibreria. La cineasta, fent-se present de nou en el camp sonor i, per tant, intervenint en l'escena, va preguntant-li de manera successiva si recorda la platja, la cabra morta, l'home. La resposta és sempre la mateixa: «No, realment no en tinc cap record». Tanmateix, fragmentant en el muntatge la seqüència de la frustrant conversa amb Ulises, Varda explica als espectadors en *off*: «A l'època, però, el petit Ulises va fer aquest dibuix de la fotografia. A la versió d'Ulises, el nen toca l'home». Aquest comentari s'il·lustra amb la presència del dibuix a la pantalla. Reprenent la seqüència amb Ulises, aquest també li diu que tampoc no recorda el dibuix. Com si no li pertanyés, només reconeix haver-lo vist penjat a la part interior de la porta de l'estudi de Varda, però no recorda haver-lo fet. Varda li comenta que són testimonis, traces, de la seva infantesa, però que ell no hi creu. Ulises mig somriu, incòmode, mentre la seva mare se li acosta per darrere. Contràriament, Varda insisteix: «Per tu, doncs, aquestes imatges són cosa de l'imaginari». Ulises, en tensió, assenteix. Varda li suggereix que a partir d'una imatge, que justament és una imatge i no el real, la memòria s'ha d'activar amb la imaginació. Ell hi està d'acord, però no sembla voler recordar o imaginar la seva infantesa per compartir-la amb aquella dona que tant va estimar-lo quan era petit. Varda apunta a Ulises que aquelles fotografies li resulten alienes i que deu sentir que corresponen a la versió d'ella i al seu imaginari. Ell afirma que cadascú té la seva història, la seva versió, i conclou enigmàticament: «És inquietant que passi entre el real i l'imaginari». No sabem de la seva versió entre el real i el seu imaginari. Ulises no va voler recordar per Varda. No va voler dir res davant de la càmera. També va bloquejar la seva memòria. I la imaginació.

Bienvenida, a la qual Varda dedica la pel·lícula, és al fora de camp de la fotografia de la platja. Absent de la imatge, la seva presència a Saint Aubin-sur-mer, aquell 9 de maig del 1954, al costat del seu fill Ulises, fa que pugui aportar un testimoni en relació amb la fotografia. Ella sí està disposada a fer memòria, encara que la imatge la dugui a recordar una experiència dolorosa. I així es converteix en la memòria d'aquesta fotografia i de les seves circumstàncies. Davant de la càmera, induïda pels comentaris i les preguntes de Varda, Bienvenida reconeix que *Ulysse* no és una foto que prefereix entre les que la seva amiga Agnès va fer-li al seu fill. No és per la imatge en ella mateixa, sinó pel record: «El nen és a

la platja i és bonic, però a la vegada és trist». Mentre mostra altres fotografies del nen realitzades a Saint Aubin-sur-mer, Varda explica el perquè: Ulises tenia una malaltia als ossos i el metge va recomanar una estada vora el mar. El nen patia i la mare estava inquieta, si bé plena d'esperança. Quan parla de la seva esperança, Bienvenida plora de cop. Com si, davant d'aquell plor inesperat, Varda hagués reaccionat pudorosament en el muntatge, el pla es talla i s'insereixen unes fotografies de Bienvenida prenent el sol aquells dies. El pla del plor, però, es reprèn mostrant la dona eixugant-se les llàgrimes mentre la veu de la cineasta aclareix que el nen va guarir-se en tres mesos. Aquella imatge, però, transporta Bienvenida al dolor d'aquells dies. És per això mateix que el seu fill rebutja la fotografia i no vol recordar? Evita recordar aquell dolor? El muntatge recupera Ulises en la mateixa seqüència de la llibreria i, quan Varda li pregunta si se'n recorda del dolor, se sent la veu en *off* de l'home dient que sí, creant-se així un decalatge amb la imatge, una tensió entre el muntatge sonor i el visual amb el suggeriment que aquell comentari pertany a un pensament interior: se'n recorda del seu dolor, de l'estat del seu cos, del lloc on era, però, ho diu, no del moment de la fotografia. Aquesta ni tan sols l'associa al dolor perquè no vol relacionar-la amb res. En una de les sessions del seminari 'Le cinema mis en question par une cineaste', amb el qual va ocupar del 10 al 15 d'octubre de 2011 la Càtedra Ferrater Móra de Pensament Contemporani de la Universitat de Girona, Varda va confessar que allò que va descobrir en aquella conversa és que aquest home, al qual havia estimat i retratat tant quan era petit, no l'estimava. A la recerca de la seva memòria, es va adonar que Ulises havia volgut esborrar allò que tenia a veure amb ella.

MEMÒRIA I IL·LUSIÓ

Hi ha una seqüència preciosa a *Ulysse* en què uns nens (entre els quals el fill de la cineasta, Mathieu Demy, que somriu sense dir res) miren la fotografia de la platja i també el dibuix que va fer-ne Ulises Llorca. Descriuen què hi veuen i es fixen de manera especial en la cabra, que descobreixen morta observant que té els ulls oberts; però alguns també fan valoracions estètiques. Un diu que prefereix la fotografia i un altre comenta que troba el dibuix molt bonic. El primer precisa que troba la fotografia més «humana» que el dibuix («normal», apunta algú més) i un altre que és més vertadera. Varda comenta en *off*: «Els nens diuen veritat, humà, real». Ho fa suggerint que, després de la infantesa, aquests conceptes es presenten més complexos i es fa més difícil poder-los dir. En tot cas, seguidament es pregunta què era el «real» aquell dia en què estava en una platja fotografiant un nen, un home mirant el mar i una cabra morta. Què va passar el 9 de maig del 1954? Aleshores, es reproduïen imatges d'un noticiari cinematogràfic de l'època (un Pathé-journal destinat a convertir-se en un document portador d'una memòria històrica oficial) que mostra una ofrena de flors en commemoració de la victòria dels aliats a la II Guerra Mundial. Aquell dia tot just feia nou anys que l'Alemanya nazi havia capitulat. Tanmateix, s'havia decretat el dol nacional a França. El perquè s'explica a través de la retòrica oficialista transmesa pel locutor del noticiari:

Per un estrany caprici del destí, l'aniversari de la victòria ha coincidit amb la caiguda de Dien Bien Phu. Però en un vell país com la França, ple de glòries militars, el record de les victòries també ho és dels sacrificis que les fan possibles i dels morts pels quals crema una sola flama: els d'ahir i els d'avui.

Varda marca el contrapunt a tanta grandiloquència patriòtica (en el dia que França va perdre l'última batalla a Indoxina i, en conseqüència, les seves possessions colonials) al·ludint a notícies de societat, com ara que en aquells dies París també va convertir-se en lloc de trobada de conductors de Vespes d'arreu d'Europa. Hi afegeix que tot allò que explica (com ara que aquella va ser l'última primavera de Colette, que va morir poc després, el 3 d'agost del 1954) no ho fa de memòria, sinó que ha remès als noticiaris filmats, dels quals insereix imatges al seu documental, i els diaris d'aquells dies. Varda també fa referència a la Conferència de Ginebra, que, en relació amb el conflicte a Indoxina, havia començat el 26 d'abril i que va fer un gir amb el desenllaç de la batalla de Dien Bien Phu. Allà hi era Phan van Dong, el representant del Viet-Minh i home de confiança de Ho Chi Minh que, segons comenta Varda, es va passar aquell diumenge 9 de maig mirant el sortidor d'aigua del llac Lemán; Georges Bidault, ministre francès d'Assumptes Exteriors; Viacheslav Molotov, del qual Varda, jugant amb les paraules com li és habitual, diu que prenia un còctel entre els guardes de seguretat mentre pensava en la desestabilització; i, entre altres que no apareixen a les imatges, Zhou Enlai, el primer ministre de la República Popular Xina, que Varda va visitar com a fotògrafa l'any 1957. Aprofitant la referència a un xinès, però passant d'una cosa a una altra amb la seva llibertat, la cineasta cita el poeta Li Po, del segle VIII: «Com el temps, l'aigua flueix sempre i no suspèn mai el seu curs». I també a Lamartine, que, onze segles més tard, va escriure: «Oh, temps suspèn el teu vol». La consciència, doncs, del temps que passa i el desig impossible d'aturar-lo. El pas ineludible del temps, i a la vegada el desig de fixar un instant que s'expressa en la fotografia sense poder evitar que s'escapi, és un tema que batega a *Ulysse*. Varda, mostrant en detall l'home nu a la platja de la fotografia que inspira el documental, apunta: «Quan s'és a la vora de l'aigua, el temps no és el mateix». La suspensió, encara que il·lusòria del temps, en la visió del mar? Potser una apel·lació a l'eternitat, al que roman, al que retorna? Varda torna a la linealitat del temps que fuig i ens esborra per comentar, amb imatges al·lusives, que fins els actors de la Història, aquells que fan la memòria oficial, passaran com les ombres entrevistes a la caverna de Plató, que, com ara en el fragment de *La República* al qual remet la cineasta, tant va insistir en el caràcter il·lusori i enganyós de les nostres percepcions sensibles del real.

UNA IMATGE ÉS AIXÒ I LA RESTA

Després de fer atenció als fets històrics relatius a aquell 9 de maig de 1954, Varda fa memòria del seu moment professional quan era una fotògrafa a punt de debutar com a cineasta amb *La Pointe Courte*. Varda recorda que preparava una exposició de fotografies i va mostrant-ne algunes: l'actor Gerard Philippe fotografiat en ple dia com el príncep d'Hamburg, que havia representat al festival d'Avinyó; Jean Vilar mirant-se al mirall mentre es caracteritza per un personatge; la família de l'escultor Calder; Mimi, una seva veïna; una muntanya de sal; Salvador Dalí; i, evidentment, la fotografia *Ulises*, de la qual aleshores diu que va realitzar-la aquell dia en què «persegua una idea, una idea d'imatge». En dir-ho, es reproduïx un fragment de *Guardie et ladri* (1951) en què Aldo Fabrizi persegueix el gran Totó. Però aquesta associació del verb «perseguir» amb la imatge d'un film és un joc del present en què va muntar *Ulysse* (o en què va concebre la seva estructura) que no es correspon amb cap record dels temps en què va fotografiar Ulises a la platja. Això perquè, com reconeix en el comentari del film, la futura cineasta aleshores encara no havia vist al cinema ni Totó, ni Gina (Lollobrigida), ni

Marilyn (Monroe), ni Orson (Welles), ni Sacha (Gitary). Era una reconeguda 'ignorant' en cinema que, dos mesos després del 9 de maig del 1954, va atrevir-se a rodar la seva primera pel·lícula, 'La Pointe Courte', amb uns pescadors d'aquesta barriada de Seta i dos joves actors, Philippe Noiret i Silvia Monfort. Varda es limita a aportar aquesta breu informació, il·lustrant-lo amb diverses fotografies del rodatge, abans de concloure amb la foto d' *Ulysse* a la pantalla: «Vet aquí, he situat aquesta imatge a la meua vida i en la seva època, com ens deien que féssim a l'escola, però les anècdotes, les interpretacions, les històries... res no apareix en aquesta imatge». I encara hi afegeix: «Hauria pogut fer-la diumenge passat o ahir, jo... o algú altre. La imatge és allà, és tot. En una imatge s'hi veu allò que s'hi vol veure. Una imatge és això i la resta...». Varda ha constatat que no pot recordar/recuperar les experiències lligades a la fotografia. Ni tan sols el moment que reproduceix. Per la fragilitat de la seva pròpia memòria i per la voluntat d'oblit dels que són presents en la imatge i que, en tot cas, li transmeten que ja no són aquells que hi apareixen. El temps els ha convertit en uns altres, com també a ella, que tampoc no recorda. «La photo ne ressuscite rien, ne fait que accuser la distance, concrétiser le manque, théâtraliser l'absence, l'impossible coïncidence entre les personnages et leur image» (Chevrie, 1984) a propòsit d'*Ulysse*. Adquirint autonomia, la imatge s'obre a una multiplicitat de significacions. Varda ho exemplifica amb un comentari sobre *Ulysse* que és un desplegament de la metamorfosi de la subjectivitat:

L'altre dia hi vaig veure el clixé de la imatge d'un nen que és debat entre el pare (el futur) i la mare (amb el ventre gros, càlid) adormida. I el nen, què pensa? Podria ser un nen de *Los olvidados*, el Petit Príncep, Oliver Twist o qualsevol altre dels nens tristos. Un altre dia vaig veure en aquesta imatge l'enigma de l'esfinx resolt en tres visions, en les tres edats de la vida.

Centrant-se de nou en la figura de l'home despul·lat mirant el mar, Varda exclama que la mitologia la fa somiar: «Ulisses és el meu heroi absolut. En aquesta imatge m'obstino a veure-hi el Mediterrani. Ulisses somia a la riba i no acaba de retornar a la seva dona-cabra, la bella Penèlope». Varda dóna més voltes sobre l'heroi homèric, que reneix a cada escala amb una dona a cada illa, fins que, concentrant-se la imatge en el nen de la fotografia i ampliant-ne el detall, fa aquest comentari: «Petits Ulisses que es fan grans mentre canten les sirenes. Les sirenes de la memòria». Ulises Llorca va resistir-se al cant de les sirenes mentre Varda es capbussava de manera incerta en els paranys de la memòria aconseguint, però, una peça suggestiva i fascinant que dóna la mesura de la seva reflexió sobre la fotografia, sobre les imatges, que travessa la seva filmografia fins arribar a *Visages, Villages*.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- [1] Barthes, R. (2011) *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- [2] Beauvais, Y., Bouhours, J.M. (1995) *Le je filmé*, Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- [3] Estève, M. (1991) (ed) *Études cinématographiques (179-186): Agnès Varda*. Paris: Lettres Modernes Minard.
- [4] Fiant, A., Hamery, Roxane, Thouvenel, Eric (eds) *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- [5] Merino, I, (2013) *Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda* (Tesis doctoral)

- [6] Tranche, R. (2006) (ed) *De la foto al fotograma: Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y medio.
- [7] Varda, A. (1986) *Varda par Agnès*, Cahiers du cinema el Cinè-Tamaris.
- [8] Weinrechter, A. (2007) (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

ARTICLES

- [9] Cena, O. (1983) *Une minute pour une image*, Télérama n° 1724, 26 gener
- [10] Chevrier, M. (1984) *Concretiser la manque*, Cahiers du Cinema, n° 358, abril
- [11] Navacelle M. C. de, Devarrieux C. (eds) «Agnès Varda» a Cinema du Réel, París: Autrement.

CURRICULUM VITAE. IMMA MERINO SERRAT

Imma Merino Serrat (Castellfollit de la Roca, Girona, 1962) és llicenciada en Filosofia per l'UAB i doctora en Comunicació per la UPF amb una tesi doctoral sobre Agnès Varda. És professora associada de la Universitat de Girona, on imparteix les assignatures 'Història i Teoria del Cinema' i 'Anàlisi dels mitjans de comunicació'. És membre del grup d'investigació 'Imágenes y contra-imágenes'. Des de l'any 1989, exerceix la crítica cinematogràfica al diari El Punt, actualment El Punt/Avui. La seva línia d'investigació preferent se centra en les pràctiques subjectives i assagístiques del documental, sobretot pel que fa a dones cineastes, com ara Agnès Varda, Chantal Akerman, Carmen Castillo, Mercedes Álvarez, entre altres.

Las imágenes en la promoción de los destinos de turismo religioso: el caso de Montserrat

The role of images in the promotion of religious tourism destination: the case of Montserrat

AUTORAS:

SÍLVIA AULET SERRALLONGA

ORCID: 0000-0003-4022-6568

Universitat de Girona

DOLORS VIDAL-CASELLAS

ORCID: 0000-0002-2731-1808

Universitat de Girona

RESUMEN

En el turismo religioso la calidad de la experiencia del visitante depende de varios factores. La naturaleza de la experiencia del visitante en el lugar sagrado es muy compleja porque es intangible e incluye elementos como la atmósfera y el mérito espiritual de la visita, entre otros. Como sostienen varios autores, la experiencia y la satisfacción del visitante están directamente relacionadas con las imágenes a las que está expuesto antes de la visita. La imagen que un visitante tiene de un destino condicionará no sólo sus expectativas sino también su comportamiento una vez en el sitio. Esta imagen se configura a través de fuentes muy diferentes, como imágenes universales, publicidad para el destino, literatura, televisión y cine, revistas, blogs y sitios web, redes sociales, el boca-oreja y muchos más. Aunque, como podemos ver, las fuentes no siempre son controlables, es importante conocer la imagen (visual u otra) que se transmite del destino para poder introducir cambios en

ABSTRACT

In religious tourism, the quality of the visitor experience depends on several factors. The nature of the visitor's experience at the holy site is very complex because it is intangible and includes elements such as atmosphere and the spiritual merit of the visit, among others. As several authors have argued, visitor experience and satisfaction are directly related to the images visitors are exposed to prior to the visit. The image visitors have of a destination will condition not only their expectations but also their behaviour at the site. This image is configured via very different sources, including universal images, destination advertising, literature, television and film, magazines, blogs and websites, social networks, word of mouth and many more. Although sources are not always controllable, as we can see from the above list, it is important to know what image (visual or otherwise) is being conveyed of the destination we are managing so as to be able to influence it (if we wish to modify or reinforce

ella y conocer las expectativas de los visitantes. En este estudio se propone analizar la imagen de Montserrat, el destino turístico religioso más importante de Cataluña, para determinar si las imágenes emitidas coinciden con las imágenes recibidas en el caso del turismo religioso o si existe una discordancia que puede conducir a experiencias decepcionantes del visitante. Debido al destino no estar a la altura de las expectativas.

it) and to know visitors' expectations. In this study, we aim to analyse the image of Montserrat, the most important religious tourist destination in Catalonia, in order to ascertain whether emitted images match received images in the case of religious tourism or whether there is a discordance that may lead to disappointing visitor experiences due to the destination not living up to expectations.

Palabras clave: turismo religioso; Montserrat (Cataluña); experiencia; imagen emitida; imagen percibida

Keywords: religious tourism; Montserrat (Catalonia); experience; emitted image; perceived image

1. INTRODUCCIÓN

Los espacios sagrados pueden tener múltiples valores (Aulet, 2009): culturales (relacionados con la historia, el arte, el patrimonio), naturales (si están ubicados en entornos con valores naturales relevantes como montañas, cuevas, grutas de agua...), sociales (relacionados con las actividades que se desarrollan en estos espacios), turísticos (relacionados con su volumen de visitantes) y, sobre todo, religiosos. Son lugares de culto que transmiten (o deben transmitir) una serie de valores religiosos. La transmisión de estos valores se hace mediante la liturgia y los rituales, pero también a través de otros aspectos como la imagen que se emite del lugar.

Justamente porque estos lugares comparten otros valores con los religiosos, y porque parece que hoy en día estos espacios atraen cada vez más visitantes, no siempre se consigue transmitir estos valores a todos los visitantes.

1.1. Objetivos

En este artículo se explora cuál es la imagen de Montserrat desde tres puntos de vista complementarios:

- Imagen promovida de Montserrat a principios del s. xx.
- Imagen gráfica emitida actualmente por los gestores de Montserrat y la imagen emitida por los agentes de *marketing* y comercialización turística.

La combinación de estas dimensiones compone la imagen turística del destino Montserrat que, anualmente, recibe cerca de 2,5 millones de visitantes.

Tal y como se expondrá más adelante, la imagen, ya sea gráfica o textual, de un lugar juega un papel clave no solo en el momento de motivar un viaje real por parte de los visitantes potenciales, sino también en la satisfacción y, por lo tanto, condiciona el papel de “embajador” que realizan los visitantes una vez regresan a su lugar de origen.

1.2. Metodología

La metodología de estudio se ha adaptado a cada uno de los objetivos. En primer lugar, el análisis histórico de la imagen turística de Montserrat no está exento de dificultades, dada la relativa modernidad de los estudios turísticos y la falta de tradición, al menos en el Estado Español, de conservar los materiales de difusión turística.

Existe una carencia en el ámbito de los estudios sobre el turismo en general, y la industria turística en particular, de principios de siglo xx, por lo que se ha partido del análisis de los contenidos de la revista *Barcelona Atracción*. De acuerdo con los datos disponibles, esta revista constituía una de las vías de difusión turística y cultural más importante de la primera mitad del siglo xx (sobretudo, desde 1910 hasta 1936) y alcanzaba una difusión mundial gracias a una red formada por entre 300 y 500 delegados (Vidal, 2006).

Estos datos se completan con un breve análisis de la imagen promocionada mediante los carteles turísticos editados por las instituciones públicas en la etapa fordista del turismo: aproximadamente desde la década de 1970 hasta la de 1990.

En este caso, se han utilizado los datos del catálogo de la exposición *Imagen y destino. Carteles turísticos de las comarcas gerundenses*, del repositorio digital de Carteles de la Biblioteca de Comercio y Turismo de la Generalitat de Catalunya y del fondo de carteles turísticos en digitalización de la colección privada Marc Martí en la Universitat de Girona (UdG). Además, la biblioteca de la UdG conserva un fondo de materiales de promoción de todo el mundo en el cual se han encontrado folletos promocionales de Montserrat. Es interesante también la documentación disponible en el repositorio digital del Instituto de Estudios Turísticos, que depende del Ministerio de Industria, Energía y Turismo del gobierno central.

En segundo lugar, se ha estudiado en profundidad la imagen gráfica contemporánea, emitida por los propios gestores, ya que estamos en la llamada “era de la imagen”. Los recursos gráficos han adquirido un papel predominante en la comunicación, sobretudo en la difusión cuasi viral a través de Internet, los blogs y las redes sociales. Al mismo tiempo también constituyen el atractivo que hace que una persona se decida a coger y llevarse a casa un folleto o un catálogo.

Para el estudio de la imagen proyectada actualmente por los gestores de Montserrat se han tenido en cuenta las imágenes que aparecen en la página web (hasta el tercer nivel de profundidad) y las que aparecen en los folletos promocionales (en los seis idiomas que se edita).

En tercer lugar, para el análisis de la imagen inducida actual por parte de los agentes de *marketing* turístico se han utilizado datos del proyecto ITER, encargado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Generalitat de Cataluña y desarrollado por INSETUR. El

objetivo principal de este proyecto era identificar los principales clusters de turismo cultural de Cataluña haciendo un análisis de los elementos patrimoniales y culturales que aparecían en guías turísticas, catálogos de tour operadores, redes sociales y páginas web de agentes de *marketing* y prescriptores turísticos. Estos datos se complementan con referencias a la estrategia de promoción de la Agencia Catalana de Turismo para los próximos años.

2. LA EXPERIENCIA DEL VISITANTE EN LOS LUGARES SAGRADOS

La transmisión de los valores religiosos está estrechamente relacionada con la experiencia que tienen los visitantes en los espacios sagrados y, por tanto, vinculada con elementos relacionados con la gestión y la imagen de estos espacios.

Tal y como describe Olsen,

Es sorprendente que, con la excepción de Shackley (1996, 1998, 1999, 2001, 2002, 2003) y la ayuda de otros (O'Guinn i Belk, 1989; Hobbs, 1992; Jackson y Hudman, 1994; Langley, 1999; Bremer, 2001, 2004; McGettigan y Burns, 2001; Olsen y Timothy, 2002; Digance, 2003), muy pocos investigadores han examinado los complejos aspectos de la gestión en los lugares importantes donde el turismo y la religión coinciden. Probablemente, es debido al hecho que los lugares patrimoniales religiosos, las ceremonias, los festivales, y los paisajes, tradicionalmente se consideran parte del producto del patrimonio cultural de la destinación y se centran en los aspectos de la gestión y la planificación del patrimonio cultural en general (Shaw y Jones, 1997; Graham et al. 2000). (Olsen, 2006:105)

Los espacios sagrados, además de lugares de plegaria, deben ser lugares de acogida, de diálogo y de reconciliación. En general, en la literatura de servicios, se suele poner énfasis en el hecho que la gestión de los servicios es difícil porque se trata de un producto intangible. Esto es aplicable, también, a los productos turísticos y los servicios ofrecidos en los espacios sagrados. Así, lo que realmente es importante, lo que determina si el visitante regresa o no al lugar, el boca-oreja que genera en su entorno y la imagen que difunde en las redes sociales es la experiencia que ha obtenido durante su visita o estancia en el lugar sagrado.

Las formas de turismo unidas a aquello religioso representan, desde el punto de vista del turista, una búsqueda de aquello auténtico y una experiencia del sagrado. Se trata, por lo tanto, de un turismo de connotaciones espirituales que permitirían paliar la fugacidad y la falta de sentido aparente de la vida cotidiana. (Gil de Arriba, 2008: 78)

Justamente por este motivo la experiencia que el visitante obtenga de la visita es fundamental. La experiencia recibida, para que sea plenamente satisfactoria, tienen que conseguir transmitir los valores del lugar al visitante.

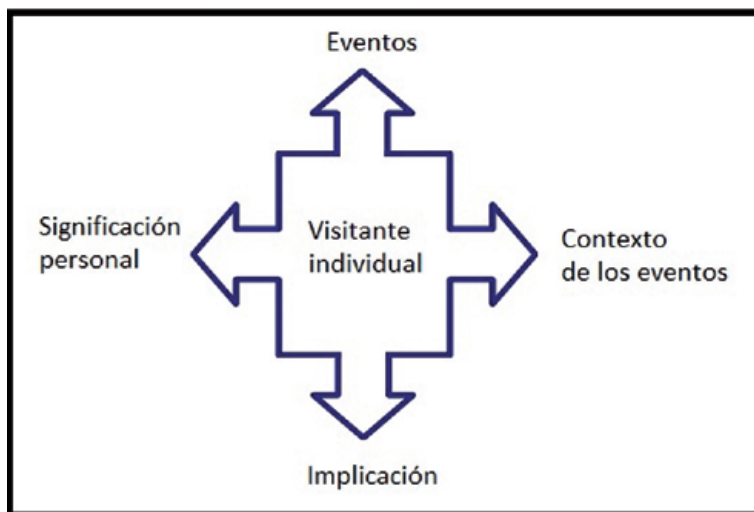
La naturaleza de la experiencia que ofrece un lugar sagrado a sus visitantes es altamente compleja, sobretodo porque es intangible e incluye elementos como la nostalgia, la cercanía con Dios, la atmósfera, el valor espiritual de la visita... elementos que no tienen un valor económico y son difícilmente cuantificables. A pesar de todo, esta dimensión es negligida en la literatura académica, donde la composición del producto religioso queda limitada a

las características del producto turístico estandarizado, incluso en las aproximaciones de autores como Shackley (2001) se refleja esta problemática en la gestión de la visita a los espacios sagrados.

Para el visitante, los recuerdos intangibles, la memoria, pueden ser muy significativos e incluyen los beneficios espirituales percibidos, el sentimiento actual y otros aspectos relacionados con el desarrollo personal.

El principal beneficio del visitante de los lugares sagrados es intangible y subjetivo, incluyendo la atmósfera y la experiencia espiritual.

De acuerdo con Sigala (2005) la experiencia del visitante (Fig. 1) depende de la significación personal que estos espacios tienen (condicionada también por las imágenes previas que se hayan formado del lugar) así como de los eventos que tienen lugar y de cómo se desarrollan estos.



[Fig. 1] Experiencia patrimonial de un lugar. Fuente: Sigala, 2005, 178

La satisfacción es una respuesta emocional holística a una situación que responde a las expectativas. Conocer lo que esperan los visitantes es el elemento más importante y hay una carencia de datos en este sentido en las investigaciones.

Los peregrinos religiosos y seculares a menudo comparten la característica de buscar una experiencia mística o mágica. Estas experiencias se describen de distintas formas: como transformaciones, iluminaciones, eventos que cambian la vida, y eventos que cambian la consciencia. Las palabras parecen inadecuadas para describir estas experiencias, que no se pueden vincular con la razón. (Collins-Kreiner, 2010: 445)

Hemos visto que los visitantes de los lugares sagrados se pueden dividir entre los que la motivación principal es la religiosa y los que la motivación principal es el turismo (de

distinta índole, patrimonial, monumental, cultural...). Tanto en un caso como en el otro, sin embargo, la primera motivación de la visita se centra en la experiencia del visitante y cómo en el lugar esta converge con el mensaje espiritual, el espíritu del lugar.

Un concepto fundamental es el de espíritu del lugar, que menciona Shackley (2001). La visita a un lugar sagrado significa encontrarse con aquello numinoso, uno de los retos de la gestión es mantener este sentido, este espíritu, a pesar de la afluencia de visitantes. Consiste en tener una experiencia en un espacio que los hace sentir insignificantes, emocionados e implicados en el espíritu del lugar, en una atmósfera que ofrece la oportunidad de tener una experiencia fuera de la rutina diaria. A menor número de visitantes, más fácil es la gestión del impacto de estos para mantener y preservar el espíritu del lugar y garantizar la calidad espiritual de la visita. Por eso, el control de los visitantes es un elemento muy importante en aquellos lugares sagrados que reciben grandes volúmenes de visitantes.

Otro concepto que afecta a la experiencia es el de autenticidad. Muchos de los visitantes a Israel, por ejemplo, van a este destino esperando más autenticidad, esperando encontrar el espíritu del lugar inalterado desde los tiempos bíblicos y muchos quedan decepcionados.

La búsqueda de autenticidad ha sido uno de los temas clave de la literatura académica en turismo. MacCannell (1973), que inició el debate, pone énfasis en el papel central que los sitios turísticos desempeñan en la búsqueda de autenticidad. Notó que el deseo de los peregrinos de estar en un lugar asociado a significados religiosos era comparable a la atracción de los turistas hacia lugares con significados sociales, históricos o culturales. (Belhassen, Caton y Steward, 2008: 668)

Todos estos aspectos son difíciles de valorar porque están estrechamente relacionados con elementos subjetivos y personales. Lo que se propone en este artículo es intentar conocer cómo se transmiten al turista a partir de la imagen que se difunde en los medios de comunicación turística, fijándonos en la información gráfica, pero también el volumen de difusión de un espacio como Montserrat.

3. LA IMAGEN TURÍSTICA

Como muchos otros aspectos vinculados a la industria turística, la caracterización de la imagen es compleja y a menudo las fronteras se desdibujan. Tanto es así que Mazanec y Schweiger (1981) propusieron que la imagen es una construcción “ampliamente utilizada [...] vagamente definida” (MacKay y Fesenmaier, 1997: 538). MacKay y Fesenmaier (1997) consideran que la imagen turística de un destino “se compone de varios productos (atracciones) y atributos tejidos en una impresión global. Pueden existir diferencias en el significado, el número y la importancia de las dimensiones” (Mackey y Fresenmaire, 1997; 538). Camprubí (2009) también expone que el concepto de imagen está ligado al de identidad, que también sigue siendo objeto de debate.

Siguiendo a estos mismos autores, la publicidad tiene un rol crucial a la hora de promocionar los destinos. Especialmente la fotografía está considerada como un elemento clave a la

hora de crear la imagen de un destino. Los materiales de promoción y la literatura específica sobre un destino son los elementos que utilizan los turistas potenciales en sus comparaciones, si bien en los últimos años no podemos omitir la importancia creciente de los medios digitales (básicamente la información disponible en Internet, tanto en las webs propias del destino y sus atractivos, como las redes sociales, intermediarios, etc.).

En las últimas cuatro décadas distintos autores han puesto de manifiesto la importancia de las imágenes como uno de los aspectos centrales de la experiencia turística (Miossec, 1977) y, simultáneamente, también han establecido que las imágenes (gráficas o textuales) utilizadas en la comunicación turística no son espontáneas, sino una construcción socialmente reproducida (Urry, 1990).

Otros autores defienden la idea de la imagen turística de un destino como un elemento que afecta la experiencia subjetiva de los individuos y, en consecuencia, afecta la elección del destino y el comportamiento del turista una vez allí (Telisman-Košuta, 1989; Gallarza, Saura y Calderón, 2002).

La investigación sobre la imagen de un destino turístico tiene un interés y un uso obvios: la imagen percibida *a priori* por los viajeros es determinante a la hora de evaluar su satisfacción respecto al destino (Camprubí y Prats, 2009). Asimismo, los responsables de marketing de los destinos trabajan para establecer, reforzar o cambiar una determinada imagen, procurando que la imagen promovida y la percibida coincidan en la mayor medida posible, aunque existen procesos y factores que afectan el grado de solapamiento (MackKay y Fesenmaier, 1997).

Junto con estas constataciones, los investigadores en este campo han de enfrentarse con algunas dificultades (Gallarza, Saura y Calderón, 2002):

1. La multidimensionalidad del producto turístico.
2. La intangibilidad de los productos turísticos, que dificulta la evaluación de la imagen.
3. La comercialización de un destino que exige un consumidor físicamente moviéndose en el escenario.
4. Gran subjetividad en la oferta de servicios turísticos y su percepción
5. La falta de un marco teórico existente en este ámbito

A esta lista se tiene que añadir una sexta dificultad. Uno de los aspectos más interesantes de este campo de investigación es establecer la evolución histórica de la imagen turística. Este tipo de investigación es costosa en términos de tiempo y recursos, teniendo en cuenta la necesidad de localizar los documentos antiguos, que rara vez se han conservado o que, si lo han hecho, no están indexados en las bases de datos de los archivos.

Camprubí (2009) distingue dos tipos fundamentales de imágenes turísticas, que, a su vez, se subdividen en varias categorías:

- Imagen percibida: vinculada a la antropología, se refiere a la impresión colectiva o individual de un sitio. De acuerdo con Galí (2005) podemos distinguir:

- *A priori*: aquella que se tiene antes de viajar al destino.
 - *In situ*: imagen que se tiene del destino mientras se está visitando.
 - *A posteriori*: imagen que se tiene del destino después de haberlo visitado, una vez se ha regresado al punto de origen.
- Imagen emitida: ligada al *marketing* y a la comunicación, es aquella imagen creada y difundida. Siguiendo a Miossec (1977) existen:
- Universales: imágenes colectivamente aceptadas que, fácilmente, pueden llegar a convertirse en estereotipos.
 - Efímeras: imágenes creadas en un momento concreto por los medios de comunicación, la literatura, las artes plásticas, etc.
 - Inducidas: imágenes promovidas por las acciones de *marketing*.

A continuación vamos a profundizar en la conceptualización de las distintas tipologías de imágenes.

3.1. La imagen percibida

La imagen que los visitantes potenciales crean (o re-crean) de un destino en su mente está compuesta de fuentes muy diversas, como pueden ser: la literatura, el cine, la televisión, las experiencias de amigos y familiares, las redes sociales, etc. Tal y como explica Augé (1998), las percepciones de los visitantes contemplando un paisaje “real” están muy influenciadas por la imagen romántica que ya tienen de este mismo paisaje.

Royo-Vela (2009) cita a Leisen (2001) cuando pone de manifiesto que cuando el turista llega al destino quiere consumir la imagen que ha creado del destino. Si consideramos que las percepciones que una persona tiene de un destino es su realidad, la oferta real del destino no será tan importante como la imagen que se tenga de este destino. En este sentido, muchos turistas en lugar de conocer el destino, lo que buscan es “reconocerlo” identificando con la realidad aquellas imágenes que tienen previamente concebidas en su imaginario.

En este sentido, Gallarza, Saura y Calderon (2002) defienden la idea de que la imagen de un destino afecta la experiencia subjetiva de los individuos y, por consiguiente, la elección del destino y su comportamiento una vez hayan llegado.

Baloglu y McCleary (1999) establecen que las variables que intervienen en la creación de una imagen son de tres tipos:

- Componente cognitivo: conocimiento sobre los atributos y características de un sitio. Se refiere sobre todo a los elementos objetivos y materiales
- Componente afectivo: se refiere a la calidad emocional del sitio
- El nivel global es la imagen en su conjunto (componente cognitivo más componente afectivo).

Con todo, hay que tener en cuenta que si bien existe una fuerte sedimentación en el conjunto de la sociedad en cuanto a las imágenes universales, la imagen turística no es estática, sino que puede cambiar (Gallarza, Saura y Calderon, 2002).

3.2. La imagen emitida

Kotler, Haider y Rein (1994) apuestan por la gestión estratégica de los destinos turístico con el fin de poder llegar a un nivel adecuado de competitividad. En este contexto, se debe entender la imagen como un producto en sí mismo (un conjunto de atributos que definen el destino en sus distintas dimensiones).

La importancia de la imagen que un destino emite de sí misma ha sido comentada en el apartado anterior y se puede resumir con la idea de Morgan y Pritchard (1999) según la cual la creación de una imagen tiene un peso más grande en el éxito de un destino turístico que las mismas características de este; si bien la afluencia de la imagen sobre la elección de un destino u de otro no tienen que llevar al desarrollo de una imagen ajena a la realidad (Royo-Vela, 2009).

Para el público objetivo, la imagen que emite un destino se compone a través de la información que aportan las fuentes orgánicas (libros, temario escolar, noticias, películas, etc.) y las fuentes inducidas (catálogos de viajes, anuncios, pósters, vídeos, páginas de Internet) (Stepchenkova y Morrison, 2006).

4. EL CASO DE MONTSERRAT

En este apartado vamos a empezar definiendo lo que es y representa Montserrat como espacio turístico para después analizar la imagen inducida y la imagen percibida con el fin de valorar su nivel de coincidencia.

4.1. ¿Qué es Montserrat?

El monasterio de Montserrat, con cerca de 2,5 millones de visitantes por año, es uno de los elementos más emblemáticos del turismo religioso en Cataluña además de un buen ejemplo de sistema de gestión.

El monasterio se promociona bajo el lema “espiritualidad, cultura y naturaleza”, y es un claro ejemplo de espacio sagrado en el que confluyen un gran número de visitantes con motivaciones muy diversas. Espiritualidad porque la basílica de Montserrat alberga la Virgen de Montserrat o Moreneta, patrona de Cataluña, convirtiendo el recinto en un punto de peregrinaje importante. Además, en el monasterio reside una comunidad de monjes benedictinos. Cultura porque, aparte de los valores religiosos y espirituales del lugar, Montserrat es un espacio de cultura lleno de obras de arte.

Cuenta, además, con la Escolanía (una de las escuelas de música más antiguas y prestigiosas de Europa), el Museo de Montserrat (museo declarado de interés nacional) y una editorial propia. Naturaleza porque está ubicado en medio del entorno del Parque Natural de la Montaña de Montserrat.

Es un espacio que está preparado para recibir grandes cantidades de visitantes, por ello dispone de numerosos servicios, como aparcamiento, hotel, albergue / hospedería, restaurantes de diferentes categorías, tiendas de recuerdos, tiendas de comestibles e, incluso, una oficina de correos.

Gestionar un espacio como Montserrat, por tanto, es muy complejo. En su gestión intervienen diferentes instituciones: la Generalitat de Catalunya que gestiona el parque natural; la comunidad de monjes que se encarga de la gestión del monasterio y la basílica (y los aspectos pastorales relacionados) y la empresa Larsa que se encarga de gestionar todos los aspectos relacionados con la abadía (los servicios, la hospedería, los restaurantes...). También se recibe la colaboración de la Fundación Abadía de Montserrat 2025, que es una asociación sin ánimo de lucro que colabora en las diversas actividades que se organizan en el santuario. Larsa propone diferentes productos según las motivaciones y la tipología de los grupos. Tiene una agencia de viajes propia y trabaja con tour operadores nacionales e internacionales, algunos de ellos especializados en turismo religioso.

Aunque la gestión es compleja, hay una buena relación y coordinación entre las diferentes entidades. Lo que proponemos es analizar cuál es la relación entre los valores religiosos y el turismo a partir de las imágenes emitidas (cómo se ven ellos y qué transmiten) y cómo lo perciben los visitantes (a partir del análisis de las imágenes percibidas).

4.2. La promoción de Montserrat durante el siglo xx

4.2.1. Desde los inicios hasta la década de 1950

Siguiendo el ejemplo de otros países europeos; en 1908 se celebró el primer Congreso Internacional del Turismo y los Sindicatos de Iniciativas del Estado Español, en Zaragoza. Entre sus conclusiones, se acordó el impulso a la creación de sindicatos de iniciativas turísticas españoles (González Morales, 2005). Uno de los primeros fue la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona (SAF), creada el mismo año 1908 y que, sólo un año después de su creación, reunía más de 200 miembros y personas que apoyaban sus tareas.

De acuerdo con el estudio de Vidal (2006), entre las diversas actividades de la SAF se encontraba la publicación de la revista *Barcelona Atracción*, acompañada, hasta 1924, del boletín de la misma sociedad. Esta revista se convirtió en una verdadera herramienta de *marketing* turístico, difundándose a través de una red de delegados (entre 300 y 500) establecidos en todo el mundo. Se trataba, siempre, de personas de cierta notoriedad que difundían los contenidos de la revista, de carácter básicamente cultural y con algunas informaciones prácticas (como transportes), entre sus amistades. En este momento Barcelona (y Cataluña) se sitúa en el imaginario (turístico) internacional de una manera ciertamente eficaz.

Esta revista, publicada desde 1910 hasta 1954, con el paréntesis obligado de la Guerra Civil (1936-1939), incluyó una serie de artículos vinculados a Montserrat, que se detallan en la Figura 2.

Año	Título/Contenido del artículo
1911	En el primer número de la revista se proponen distintos itinerarios turísticos, incluyendo una excursión a Montserrat.
1914	“Montserrat. La Montaña y el santuario”
1917	“El Porvenir turístico de Cataluña”. Crítica a la falta de actuación en el ámbito de la promoción y el fomento del patrimonio monumental y artístico de Cataluña para evitar que los turistas internacionales se decidan por otras zonas del Estado. Habla de Montserrat como una joya a destacar por su “imponente grandeza”.
1922	Información básica para el turista para llegar a Montserrat; destacando especialmente el monasterio
1924	“Montserrat”
1923	Breves referencias a las ermitas de Montserrat
1923	Historia de Montserrat
1924	Se describe Montserrat, los servicios y los monumentos referentes al lugar
1925	Imágenes
1927	Descripción de las restauraciones y otros aspectos artísticos de Montserrat. Resumen de la monografía sobre Montserrat publicada en la Biblioteca de Turismo de la SAF.
1929	Publicación de un folleto de edificios construidos con motivo de la Exposición Universal de Barcelona y de un fascículo para difundir las bellezas de Montserrat

1931	Se menciona Montserrat relacionando el espacio con los atractivos de Barcelona
1931	Inauguración de 2 nuevos monumentos: uno en Tarragona y otro en Montserrat, dedicado al Abad Oliba
1933	Fotografías del monasterio
1935	El delegado de París habla de la película de propaganda turística "Montserrat" con un gran éxito en la capital francesa, tanto en número de proyecciones como en comentarios del público
1945	Reformas de la sacristía del monasterio
1945	Fotografías de distintas ermitas de Montserrat
1947	Obra de restauración en Montserrat, con especial atención a los cambios de lugar de la <i>Moreneta</i> . Acompañado de fotografías
1947	Imagen. Montserrat conocida en el mundo, presentando el sitio como un espacio de expresión de la fe
1947	Imagen. XII Asamblea Nacional de la Federación Española de Sindicatos de Iniciativas Turísticas. La visita de familiarización incluyó, entre otras, la de Montserrat.
1950	Itinerario espiritual por las provincias catalanas con motivo del Año Santo, incluyendo Montserrat
1953	Colección "Andar y Ver. Guías de España" dedicada a Barcelona i Montserrat

[Fig. 2]: Tabla de artículos sobre Montserrat publicados en la revista "Barcelona Atracción" y en el boletín de la SAF. Fuente: Vidal 2006

Como se refleja en la Figura 2, el goteo de artículos referentes a la montaña santa fue constante a lo largo de toda la vida de la revista, tanto antes como después de la Guerra Civil. Aunque el objetivo principal de *Barcelona Atracció*n era promover Barcelona, tal y como dice Vidal (2006: 578):

Para construir un catálogo de alicientes variado y para todos los públicos, Barcelona asocia el concepto urbano a la periferia urbana y periurbana: Sant Cugat, Montserrat, Terrassa, Manresa, Martorell y Sitges constituyen la oferta periurbana.

En el caso de Montserrat, la oferta se centra exclusivamente en su dimensión espiritual y religiosa, con el monasterio (y la Moreneta) en el centro, rodeado de las otras capillas situadas en el macizo e, incluso, el funicular de San Juan que ya es mencionado en al menos uno de los artículos como un atractivo que no hay que perderse.

Los datos referentes a la primera posguerra se pueden complementar con los folletos editados desde el gobierno central. Un resumen de los folletos publicados en relación con Montserrat es el que se presenta en la figura 3.

Año	Editor	Título	Temática / Imagen
Indeterminado (entre 1939 y 1951)	Dirección General de Turismo de España	Montserrat	Fotografía del exterior de la abadía y texto explicativo. No disponible interior / cara posterior
Indeterminado (entre 1939 y 1951)	Instituto de Estudios Turísticos	Montserrat	Gran fotografía del exterior de la abadía. No disponible interior / cara posterior

[Fig. 3] resumen de los folletos turísticos de Montserrat (posguerra - 1999). Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del Instituto de Estudios Turísticos, 2013

Brevemente, el tipo de fotografías que muestran los folletos editados desde los órganos de promoción estatales coinciden con el tipo de imagen que se han publicado en *Barcelona Atracció*n desde sus inicios hasta la mitad de siglo: la abadía y la espiritualidad de la montaña.

4.2.2. La etapa fordista y el final del s. xx

Pasada la guerra, el país no se volvió a abrir al turismo internacional hasta las décadas de los años 1960 y 1970, en que se popularizó y consolidó el modelo “de sol y playa”, que entró en crisis por primera vez hacia 1990.

Como se ha dicho, la conservación de materiales de promoción turística es prácticamente nulo puesto que se consideran publicaciones efímeras y los contenidos virtuales se actualizan de forma constante, sin una huella histórica fácilmente rastreable.

El total de carteles turísticos de Montserrat de que disponemos en este periodo son 3 ejemplares diferentes, editados en Cataluña, un número ciertamente escaso incluso sin saber cuál fue la producción real.

Año	Imagen
1979	Vista panorámica de la Montaña
1991	Vista panorámica de la Montaña
No especificado	Vista del exterior de la abadía con una actuación de <i>castellers</i>

[Fig. 4] resumen de los carteles turísticos de Montserrat (1960-99). Fuente: Elaboración propia a partir de varios repositorios, 2013

En el caso de los folletos, encontramos algunos de ellos editados por los mismos gestores de la visita a la montaña y también desde la entidad responsable de ferrocarriles.

Año	Editor	Título	Temática / Imagen
Indeterminado (aprox. 1990)	Gestores Montserrat	Montserrat. Montaña, monasterio, santuario	Imagen en portada de una panorámica exterior de la abadía y de la montaña. Pequeñas imágenes del museo al aire libre y de piezas del museo. Referencia a los principales atractivos naturales y culturales. Mapa de atractivos y servicios.

Indeterminado (aprox. 1990)	Ferrocarriles de la Generalitat de Catalunya	Funicular de Sant Joan. Que no te lo tengan que explicar	Lugares accesibles con el funicular (Sant Joan, Santa Cova). Breve explicación de los funiculares y sus destinos principales
Indeterminado (aprox. 1990)	Gestores Montserrat	Museo de Montserrat	Imágenes de las obras. Breve explicación de los fondos del museo
Indeterminado (aprox. 1990)	Gestores Montserrat	6 itinerarios por la montaña	Imagen de fragmentos de la montaña y del parque natural. Mapa donde se recomiendan diferentes itinerarios (incluyen elementos de naturaleza y religiosos)

[Fig. 5] resumen de los folletos turísticos de Montserrat (década 1990) Fuente: Elaboración propia a partir de varios repositorios, 2013

4.3. La promoción de Montserrat en los inicios del s. XXI

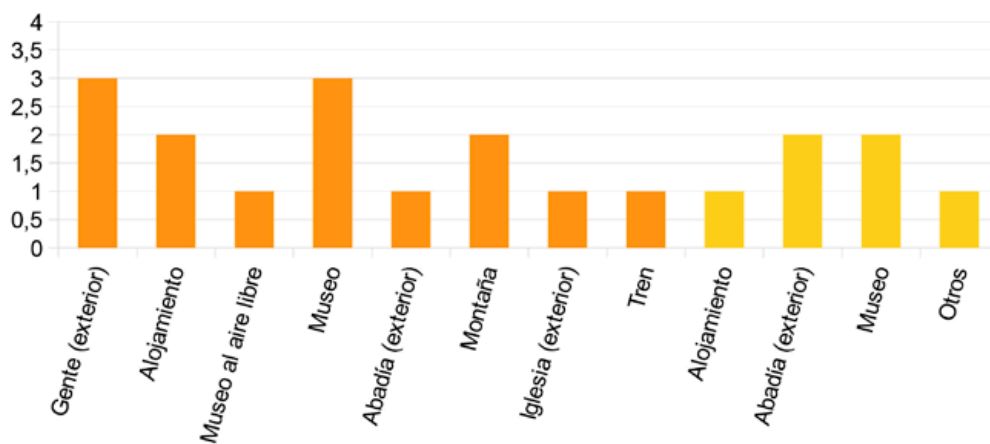
4.3.1. La imagen inducida: el papel de los gestores

En la página web de Montserrat destinada al visitante (<http://www.montserratvisita.com>) vemos esencialmente tres tamaños de imágenes: grandes (cabeceras horizontales de los apartados), medianas (actúan a modo de ilustración) y pequeñas (acompañando *links*, sobre todo). Para este estudio se han tenido en cuenta el número, las páginas principales de segundo nivel (Conoce Montserrat, Organiza tu visita, Ideas para tu visita, Grupos e instituciones, La tienda) y las páginas que cuelgan directamente desde este menú. En resumen, se tienen en cuenta los tres primeros niveles de profundidad de la página web.

Lo primero que llama la atención es el hecho de que en la página principal (*Home Page*) se proyecte una imagen de Montserrat muy diversa. No existe una cabecera con una imagen potente que centre nuestra atención, sino que ésta se descompone en cuatro imágenes medias que nos anuncian lo que podemos hacer: alojamiento (dos), museo (dos). Fijémosnos como el macizo en sí mismo, la abadía o la Moreneta, las imágenes más arraigadas en el imaginario catalán, no están presentes. Este mismo diseño es común para los tres idiomas en los que está disponible la página, por lo tanto, tampoco encontramos una segmentación por procedencias. El gráfico siguiente muestra un resumen de las imágenes que podemos encontrar en esta primera página de acogida (el naranja corresponde a las imágenes de tamaño medio, el amarillo, a las de pequeño tamaño).

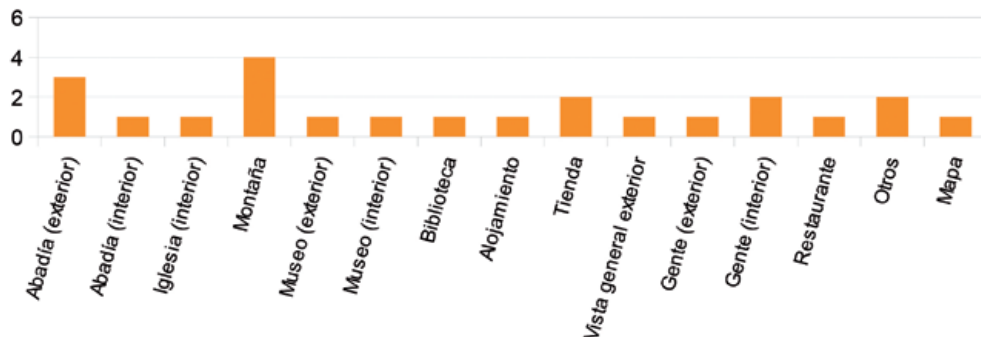


[Fig. 6] Captura de la página web de Montserrat. Fuente: Larsa



[Fig. 7] Imágenes proyectadas en la página inicial del sitio web. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Montserrat Visita, 2013

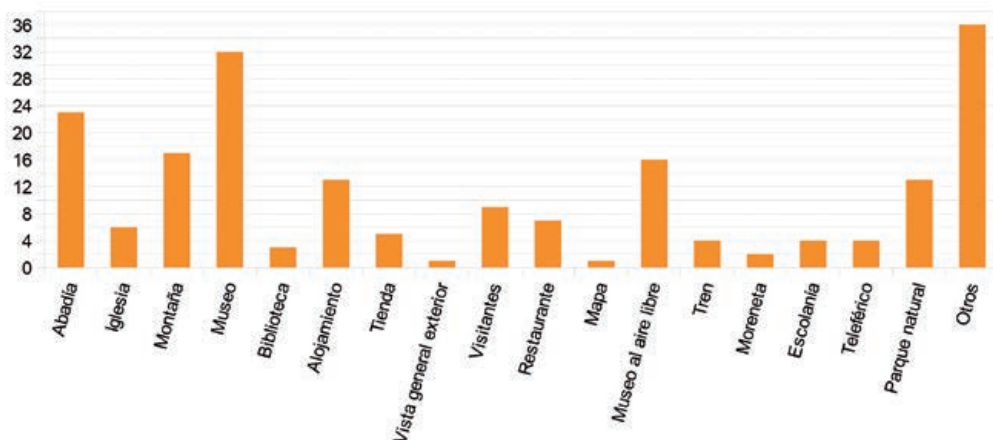
Esta variedad de elementos promovidos en la página inicial del sitio web se mantiene en el resto de la página que se ha estudiado, tal y como se puede apreciar en los gráficos siguientes.



[Fig. 8] Imágenes de la página web. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Montserrat Visita, 2013

Tal y como vemos en la Figura 8, de un total de veintitrés imágenes, no existe una jerarquía clara de los elementos más importantes a destacar, sino que parece que lo que se procura es dar una imagen de diversidad de atractivos, si bien algunos se puede considerar que son coincidentes (por ejemplo, la abadía se puede considerar como un único elemento tanto si las imágenes que aparecen son interiores o exteriores). La planta turística (alojamiento, tiendas, restaurantes, mapa), que suma un total de 5 imágenes, representa aproximadamente un 21% del total.

En este caso el estudio que se ha hecho se ha basado en el total de imágenes que aparecen (196) sin hacer distinción en función del tamaño.



[Fig. 9] Total de imágenes según temática. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Montserrat Visita, 2013

La dispersión es aún muy grande (17 elementos diferentes y una columna de “Otros” muy grande), si bien podemos identificar algunos elementos en los que se insiste más: el Museo de Montserrat (16,33%), la Abadía (11,73%), el Monte (8,67%) y el Museo al aire libre (8,16%). La representación del parque natural que ocupa la montaña es la misma que la del alojamiento (6,63%).

Es importante destacar que las únicas dos imágenes de la Moreneta que se han identificado son de pequeño tamaño, al igual que tampoco se da una gran importancia a la iglesia (juntos, estos dos elementos representan el 4%). Curiosamente, el peso de la Moreneta en sí misma (accesible libremente dentro del horario de apertura de la iglesia), reconocida por la Generalitat de Catalunya como un elemento entroncado directamente con la identidad catalana y, por tanto, *a priori* un elemento muy interesante para el turismo cultural en términos globales, y particularmente en el ámbito religioso, tiene incluso menos representación fotográfica que la librería.

Si bien esta última es un elemento también de referencia en determinados círculos, tiene un alcance turístico mucho menos pronunciado, tanto por la propia naturaleza de una biblioteca y su carácter especializado, como por el hecho de que la consulta a documentos se puede hacer sólo bajo cita previa.

Los elementos naturales, como la montaña en sí misma (aunque conjuga también valores espirituales y culturales) y el parque natural (donde se pueden encontrar la Santa Cueva u otras ermitas) suman el 15,36% del total de imágenes. Si a esto le añadimos el museo al aire libre, tenemos el 23,45%. Vemos, pues, que una de las imágenes que, indirectamente, se quiere potenciar es el disfrute de la naturaleza acompañado de valores culturales y espirituales.

En relación con los materiales promocionales editados por los gestores de Montserrat, encontramos, sobretodo, folletos. El folleto actual de Montserrat está disponible en cuatro ediciones bilingües (catalán-castellano, francés-italiano, inglés-alemán, ruso-japonés). En la portada vemos una imagen de la montaña de Montserrat vista desde lejos (plano picado) que ocupa casi la mitad de la superficie disponible. En la parte inferior hay tres imágenes más de pequeño tamaño, con la vista clásica del macizo visto desde la distancia, el exterior de la abadía y la escolanía.

En cuanto al interior, encontramos 16 imágenes pequeñas (todas del mismo tamaño), tal como se detalla en la figura 10.

Moreneta (Virgen de Montserrat)	1
Iglesia	1
Museo	6
Libros	1
Alojamiento y restauración	3
Gente	2
Santa Cueva	1
Parque Natural	1

[Fig. 10] Imágenes pequeñas del folleto de Montserrat. Fuente: Elaboración propia según datos del folleto de Montserrat Visita, 2013

Igual que en el caso de la página web, vemos que la diversidad de imágenes es muy grande, ya en la portada. En este caso, sin embargo, parece que se presenta la montaña en sí misma como el contenedor del resto de los atractivos o experiencias ofrecidas al visitante.

Aquí el conjunto de las imágenes da un peso importante al Museo de Montserrat y sus obras (37,5%), así como también a la planta turística (18,75%). En total, los atractivos relacionados con la cultura y la espiritualidad corresponden a tres imágenes (18,75%). El parque natural está representado solamente por una fotografía (6,25%).

4.3.2. Imagen emitida: agentes de *marketing* externos

Para analizar la imagen emitida de Montserrat se estudiarán y analizarán diferentes agentes de *marketing* externo, empezando por el papel que Montserrat tiene en la estrategia de promoción turística catalana.

En el año 2010 la Agencia Catalana de Turismo (ACT), responsable de la promoción estratégica de turismo en Cataluña, publicó el catálogo “116 iconos turísticos de Cataluña”, con el fin de identificar los referentes icónicos que mejor singularizan el territorio catalán desde la perspectiva turística, tanto para a la ciudadanía como para los visitantes.

En este catálogo, el conjunto de Montserrat aparece dos veces. La primera vez aparece la Moreneta (Virgen de Montserrat) dentro del apartado de iconos de la cultura popular. En este caso aparece una imagen de una página entera de la virgen y un texto explicativo de tres páginas, acompañado de otras imágenes medias de otras vírgenes catalanas, y del exterior de la abadía. Principalmente se describe el aspecto histórico-artístico de la pieza, la leyenda y el culto tradicional.

La segunda vez que aparece en el catálogo Montserrat, el protagonista es el macizo de Montserrat, incluido dentro de los elementos geológicos y de paisaje natural. Aquí la primera página está ocupada por dos imágenes parciales del macizo. En el texto que las acompaña, también de tres páginas de extensión, se habla de la historia del monasterio y la virgen, de la importancia y la fuerte simbología de la montaña vinculada a la identidad catalana y, finalmente, de las características geológicas y naturales de la formación montañosa.

Por otra parte, otra fuente de información importante es el temario mínimo que se exige conocer a todos los que se quieren acreditar como guías turísticos de Cataluña, que posteriormente se convertirán en un transmisor clave entre el territorio y los visitantes. Este documento oficial es publicado por la Generalitat de Cataluña e incluye un total de 80 temas que los aspirantes deben conocer en profundidad. En este caso no aparece Montserrat ni ninguno de sus elementos vinculados directamente (Moreneta, Abadía, episodios históricos de especial significación...).

De todas formas, el temario tiene un tema dedicado a los santuarios y la devoción en Cataluña, en la que Montserrat tiene un papel preponderante. También hay un tema en el que se mencionan los parques naturales de Cataluña, en los que el Parque Natural de la Montaña de Montserrat está incluido. Además, se debería entender que Montserrat está incluida en

otros apartados como el que hace referencia a los museos o el de la fundación de Cataluña, por mencionar algunos).

Otro de los elementos analizados son los agentes de *marketing* externos y los prescriptores turísticos. Para este análisis se han tenido en cuenta, mayormente, los datos obtenidos en la elaboración del proyecto ITER.

El proyecto ITER es un encargo de la Generalitat de Cataluña para conocer el nivel de proyección turística de los elementos de la oferta cultural catalana; y nos ha permitido obtener datos de cómo los medios de promoción propiamente turísticos proyectan la imagen de Montserrat. En éste ámbito se han analizado guías turísticas, catálogos de operadores turísticos y prescriptores turísticos.

Empezando por las guías turísticas, se han analizado un total de 17 guías turísticas de ámbito europeo, 13 de ámbito Estatal (España) y 9 de Cataluña. Los resultados obtenidos se muestran en la figura 11.

	Europa	España	Cataluña
Posición en el <i>ranking</i> de los 50 elementos más mencionados	5	37	2
Posición en el <i>ranking</i> de los 50 elementos más mencionados, excluyendo Barcelona	1	12	1
Número de guías donde aparece	12 / 17	7 / 13	7 / 9
% de las menciones	71	54	78

Ranking de los elementos religiosos	3 (por debajo de la Sagrada Familia y la Catedral de Barcelona)	8 (por debajo de la Sagrada Familia, las catedrales de Barcelona, Girona y Tarragona y el monasterio de Poblet)	1
-------------------------------------	---	---	---

[Fig. 11] Apariciones de Montserrat en las guías turísticas. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del Proyecto ITER (Índice Turístico de los Equipamientos y Recursos Culturales), 2013

En cuanto a los catálogos de *tour* operadores, se han analizado 68 operadores turísticos internacionales. De acuerdo con los datos obtenidos, 60 de los 68 operadores considerados comercializan productos vinculados con Cataluña, de los cuales se han obtenido y analizado 310 catálogos.

En el *ranking* de los cincuenta elementos más mencionados en los catálogos, Montserrat ocupa el quinto lugar mencionado por treinta y dos catálogos (10%) y el segundo lugar si dejamos fuera del estudio los lugares de Barcelona, sólo por debajo del Museo Dalí en Figueres.

A parte de analizar si son mencionados o no en los catálogos, también se analizó si formaban parte de los itinerarios promovidos por los operadores turísticos y si, desde estos, se ofrecían visitas guiadas a los lugares. En relación a los itinerarios, Montserrat aparece en el cuarto lugar de los 25 elementos más mencionados, pero siempre como elemento en ruta pero no como sitio donde alojarse. Por el contrario, en las excursiones (desde sitios como Barcelona y otros destinos) ocupa el primer lugar.

En tercer lugar, como se ha mencionado anteriormente, se han analizado los prescriptores turísticos. Se han tenido en cuenta veintiuna fuentes diferentes entre las que se incluyen el *National Geographic Travel*, el *New York Times Travel*, la *UNESCO* o *Wikitravel*. Entre los 50 elementos más mencionados, Montserrat ocupa el segundo lugar con presencia en 11 de los prescriptores estudiados, representando un 52%. Si se excluye Barcelona y se tienen en cuenta el resto el territorio y la oferta catalana, Montserrat ocupa el lugar número uno.

En cuanto a la promoción en línea, se han analizado las principales webs turísticas promocionales, a diferentes escalas geográficas. A escala nacional se ha analizado la web de *Turespaña*; a escala autonómica, la web de la *Agencia Catalana de Turismo*; y a una escala más local se han analizado las webs de los patronatos de promoción turística (provincial o marcas turísticas) así como las webs de los consejos comarcales.

El criterio utilizado para el análisis se ha basado en analizar hasta un segundo nivel (dos clics) si aparece o no entre los elementos más destacados.

Si se hace un *ranking* de los cincuenta elementos más mencionados, Montserrat ocupa el lugar número quince, con una fuerte presencia en dos sitios web y cuatro menciones menores en otras. Si se excluye Barcelona del estudio, ocuparía el lugar número siete.

Cabe mencionar que en la web de *Turespaña* no aparece entre los veinticinco primeros, como tampoco aparece en las webs de los patronatos ni consejos comarcales. Por el contrario, en la web de la Agencia Catalana es el 5º elemento más mencionado.

A partir de los datos anteriores se ha calculado un índice de valor turístico para poder determinar la importancia desde una perspectiva turística de los elementos culturales.

En el índice total, Montserrat ocupa el duodécimo lugar en el *ranking* de los cincuenta elementos más valorados turísticamente de Cataluña, pero si excluimos Barcelona (es la capital y como tal concentra la mayor parte de la oferta cultural del territorio) ocuparía el número uno. Es decir, los once primeros lugares culturales más bien valorados turísticamente están ubicados en la ciudad de Barcelona, Montserrat es el primero fuera de esta ciudad.

También se han elaborado índices parciales en función de los medios analizados. La figura 12 presenta los resultados obtenidos en base a un ranking de los 25 elementos más relevantes.

Medio analizado	Posición en un <i>ranking</i> de 25	Posición en un <i>ranking</i> de 25, excluyendo Barcelona
Guías	15	3
Catálogos	2	1
Webs	11	4
Redes sociales	No aparece	1

[Fig. 12] Posición ocupada por Montserrat en el *ranking* de los 25 elementos más valorados turísticamente según el medio utilizado. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del Proyecto ITER (Índice Turístico de los Equipamientos y Recursos Culturales), 2013

Finalmente, se ha analizado el canal de Youtube, que contiene aproximadamente 1.430 resultados para “Montserrat”. El número de visualizaciones de los vídeos es muy disperso, yendo desde vídeos con 20 visualizaciones a vídeos con cerca de 4.000 visualizaciones.

Hay un canal expreso que es el “Canal Montserrat” donde todos los vídeos que hay están

relacionados con aspectos religiosos (oraciones, cantos, celebraciones...). Fuera del Canal de Montserrat, volvemos a encontrar que el mayor porcentaje de vídeos está relacionado con el entorno natural y, en este caso, con la práctica de deportes como senderismo.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Sintéticamente, vemos como a lo largo del tiempo la imagen de Montserrat que los sistemas de difusión turística han ido creando y proyectando ha cambiado. En los inicios del s. xx y hasta la década de 1950 *Barcelona Atracció*n centraba la atención en los elementos religiosos (la abadía y se menciona específicamente la *Moreneta*) y la atmósfera mística de la montaña ligados al significado de identidad nacional para Cataluña.

En la etapa fordista, que en el caso catalán podríamos situar entre las décadas de 1960 y 1990, la promoción turística en carteles hace una especie de *zoom out* y deja la abadía para enfocarse en el conjunto del macizo.

Los materiales de difusión que nos refieren los atractivos situados en la montaña son los folletos. Estos atractivos turísticos ya no se limitan a la abadía, sino que incluyen el Museo de Montserrat (existente desde 1911, pero en el que no se había hecho hincapié antes), el museo al aire libre, el parque natural o el funicular (que ya había sido mencionado antes en *Barcelona Atracció*n como algo de visita obligada).

Con la llegada del siglo xxi, se mantuvo esta tendencia a la diversificación del producto turístico, poniendo al mismo nivel lo que podríamos designar como turismo religioso-espiritual (aquel que desde los inicios había sido vinculado a la montaña-abadía) que otras modalidades como son el cultural generalista (museos), de naturaleza (parque natural) o activo (zonas de escalada).

Esta diversificación de la imagen emitida y del producto turístico que se ofrece se hace especialmente patente en la página web de los gestores turísticos actuales de Montserrat. Como hemos visto, no existe una imagen única en la página principal que permita al visitante rápidamente identificar el lugar con esta imagen icónica (ni siquiera la arquetípica vista del macizo a distancia). Sorprende especialmente la falta de referencias gráficas a la *Moreneta* (sólo dos), símbolo nacional de Cataluña y la leyenda que motivó la fundación del monasterio y que tradicionalmente ha atraído un volumen importante de fieles (si bien simbólicamente la montaña ya parece que fue un centro importante antes del Cristianismo).

Tanto en la promoción en línea como en los folletos editados por estos mismos gestores, a través de la imagen gráfica identificamos la diversificación del producto turístico propia del post-fordismo y dirigida a los diversos perfiles de público que llegan al territorio ya los que se dedican importantes esfuerzos de promoción públicos y privados. En este punto nos tendríamos que cuestionar en qué medida esta multidimensionalidad afecta al espíritu del lugar (autenticidad) y cómo se desarrolla la relación turismo - práctica religiosa en la forma que lo analiza, por ejemplo, della Dora (2012).

En cuanto a los agentes de *marketing* externos, la ACT reconoce los valores espirituales

de Montserrat, centrados en la Moreneta, el Macizo y, casi de forma anecdótica, la abadía, aunque estos dos últimos están contenidos en un título de carácter más natural-científico (recordemos que el macizo se considera un icono de tipo geológico).

En todo caso, destacamos que la ACT considera Montserrat un icono especialmente representativo del territorio ya que aparece dos veces en el catálogo “116 iconos turísticos de Cataluña”. Esta importancia coincide con la que le confieren los prescriptores e intermediarios turísticos estudiados en el marco del proyecto “ITER”. En todos los casos, excepto en el caso de Turespaña, Montserrat es uno de los elementos más reiterativos.

Con todo, sería conveniente que los gestores turísticos actuales se plantearan el uso de una única imagen con el fin de asegurar que la fuerte presencia de Montserrat se mantiene en el imaginario turístico y que no se diluye en una multiplicidad de imágenes diferentes el hilo conector de las cuales se pierde fácilmente. Sería recomendable que se utilizara alguna de las imágenes que gracias al peso de la tradición tenga un peso específico importante: la abadía (promovida a principios de siglo xx) o la perspectiva del conjunto macizo (imagen promovida entre 1960 y 1990). La utilización primaria de una única imagen no debe significar que el resto caiga en el desuso absoluto o el retorno a un único producto turístico.

Comparando la imagen de Montserrat con la de otros santuarios de primer nivel, como son Lourdes o Fátima, estos últimos tienen una imagen monolítica fijada únicamente en la vertiente de la fe y la curación, correspondiéndose con la imagen universal que describe Miossec. Montserrat, en cambio, es un espacio polisémico (se promocionan el parque natural, la fe, la visita cultural, el museo, la presencia del Espíritu, etc.) Y, por tanto, reúne las oportunidades de la imagen tradicional (más vinculada a la fe y la religión) y también el abanico de oportunidades que presentan las nuevas imágenes que se pueden ir creando en adelante.

Existen diferentes grupos de visitantes interesados en Montserrat a los que no se ha dedicado ningún estudio específico, como son los cruceros que llegan al puerto de Barcelona, la formación de religiosos o la vertiente del lugar como centro de reflexión política. Desde la antropología, interesará ver cómo un espacio simbólico y emblemático de primera magnitud en el territorio catalán, se transforma y presenta en un bien poliédrico capaz de satisfacer los anhelos de la población residente y los visitantes. En definitiva, estamos ante la complejidad de un fenómeno considerado monográfico que, tan sólo desde el aspecto de la imagen, ofrece un abanico muy amplio de posibilidades para el estudio.

Este estudio no está exento de limitaciones, especialmente con respecto a la etapa histórica, que llega hasta la reciente década de 1990. La mayor parte de los elementos promocionales aquí expuestos, exceptuando el análisis de la revista *Barcelona Atracció*n, es más bien escaso y se desconoce, también, el volumen total que se produjo, lo que dificulta establecer su grado de representatividad. En todo caso, hay que considerar los datos expuestos aquí como un indicativo fiable del tipo de promoción que se hacía de Montserrat si tenemos en cuenta, también, el clima político y social propio de cada época. La investigación histórica, como en prácticamente todos los ámbitos turísticos, es todavía una puerta abierta con respecto a la promoción de Montserrat.

Asimismo, el estudio de la imagen percibida también podría ser completado con el estudio de otros portales, estudiando los puntos desde los que los turistas toman las fotografías (como estudia Galí, 2005) o a través de entrevistas cualitativas. Otra vía de investigación pendiente, a nivel general de la literatura turística, pero más aún en el caso específico de Montserrat, es, como ya se ha dicho, el análisis de los efectos que el turismo tiene para la espiritualidad del lugar. Aquí, además de jugar un papel clave el contenido de los medios escritos, es clave el discurso que los guías turísticos oficiales ofrecen a sus clientes.

Como hemos visto, Montserrat es un nodo ampliamente promocionado por los medios más diversos, pero en cambio no es un punto específico en el temario oficial exigido a los guías turísticos de Cataluña.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Augé, M. (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona: Gedisa (Hombre y Sociedad).
- [2] Abadía de Montserrat. (2012). *Abadía de Montserrat*. Último acceso 14/03/2017, <http://www.abadiamontserrat.net>
- [3] Aulet Serrallonga, Sílvia (2009). "Sanctuaries as sacred spaces, an opportunity for religious and cultural tourism"; en *Actes de International Conference "Tourism, religion and culture. Regional development through meaningful tourism experiences"*; University of Salento, Lecce – Poggiardo, 27 al 29 d'octubre, 2009. Lecce: Università del Salento. ISBN: 9788880868750. Pàgines 623-632.
- [4] Aulet Serrallonga, Sílvia; Hakobyan, Karine (2011). "Turismo religioso y espacios sagrados: una propuesta para los santuarios de Catalunya"; *Revista Iberoamericana de Turismo*, vol. 1, núm. 1, 63-82. ISSN 2236-6004. <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur>
- [5] Aulet Serrallonga, Sílvia; Vidal Casellas Dolores. (2012) "Religious tourism in Catalonia, a proposal of indicators for a sustainable management"; a TRONO, Anna (ed) *Proceedings of the Second International Conference, Sustainable Religious Tourism*. Lecce: Edizinoi Esperidi. 301-320. ISBN: 978-88-97895-01-5.
- [6] Baloglu, S., & McCleary, K.W. (1999). "A model of destination image formation". *Annals of Tourism Research*, 26(4), 868-897.
- [7] Belhassen, Y., Caton, K., & Stewart, W. P. (2008). "The search for authenticity in the pilgrim experience". *Annals of Tourism Research*, 35(3), 668-689.
- [8] Calderon, H., Gallarza, M., and Saura, I. (2001). "Destination image: towards a conceptual framework". *Annals of Tourism Research*, 29 (1), 56-78.
- [9] Camprubí, R. (2009). *La formació de la imatge turística induïda: el paper de les xarxes relacionals*. Unpublished PhD thesis, Girona University, Spain.
- [10] Camprubí, R.; and Prats, Ll. (2009). "Conèixer i gestionar la imatge percebuda de la destinació". En de San Eugenio, J. (coord.) *Manual de comunicació turística* (pp. 113-124). España: Documenta Universitària and Universitat de Girona
- [11] Collins Kreiner, N. (2010). "Researching pilgrimage: Continuity and transformations". *Annals of Tourism Research*, 37(2), 440-456.
- [12] Collins Kreiner, N. (2010). "The geography of pilgrimage and tourism: Transformations and implications for applied geography". *Applied Geography*, 30(1), 153-164.
- [13] Collins Kreiner, N., Mansfeld, Y., & Trono, A. (2010). "Religious and cultural tourism

- development. Papers of the international conference on 'tourism, religion and culture', Lecce, Italia, Octubre 2009". *Tourism (Zagreb)*, 58(3), 205-331.
- [14] della Dora, V. (2012). "Setting and blurring boundaries: pilgrims, tourists and landscape in Mount Athos and Meteora". *Annals of Tourism Research*, 39 (2), 951-974.
- [15] Galí, N. (2005). *La imatge turística del patrimoni monumental de Girona*. Treballs de Patrimoni Cultural, 2. España: Institut del Patrimoni Cultural, Universitat de Girona.
- [16] Generalitat de Catalunya. Departament d'Empresa i Ocupació. Biblioteca de Comerç i Turisme (2008). *Cartells de la Biblioteca de Comerç i Turisme*. Último acceso 14/03/2017 <http://mdc.cbuc.cat/cdm/search/collection/cartellstur/searchterm/montserrat/order/title>
- [17] Gobierno de España. Ministerio de Industria, Energía y Turismo. Instituto de Estudios Turísticos. (2013). *Documentación Turística, cartel-les turísticos*. Último acceso 14/03/2017 <http://www.iet.tourspain.es/ca-ES/documentacionturistica/consultabddocumental/espanol/catalogos/Paginas/catalogosturisticos.aspx>
- [18] Gonzalez Morales, J.C. (2005). "La Comisión Nacional de Turismo y las primeras iniciativas para el fomento del turismo: la industria de los forasteros (1905-1911)". *Revista de Estudios Turísticos*, 163-164, 17-30.
- [19] Larsa Montserrat. (2013). *Montserrat Visita*. Último acceso 14/03/2017 <http://www.montserratvisita.com>
- [20] Kotler, P., Haider, D.H., & Rein, I. (1994). *Mercadotecnia de localidades: cómo atraer Inversiones, industrias y turismo a ciudades, regiones, estados y países*. México: Diana.
- [21] MacCannell, D. (2003). *El turista: Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.
- [22] MacKay, K.J., & Fesenmaier, D.R. (1997). "Pictorial element of destination in image formation". *Annals of Tourism Research*, 24(3), 537-565.
- [23] Miossec, J.M. (1977). «L'image touristique comme introduction à la géographie du tourisme». *Annales de Géographie*: 55-70.
- [24] Olsen, D. H. (2006). "Management issues for religious heritage attractions". En D. J. Timothy, & D. H. Olsen (Eds.), *Tourism, religion and spiritual journeys* (pp. 104-118). Londres; Nueva York: Routledge.
- [25] Royo-Vela, M. (2009). "Rural-cultural excursion conceptualization: A local tourism marketing management model based on tourist destination imatge measurement". *Tourism Management*, 30(3), 419-428.
- [26] Rubio Gil, A., & Esteban Curiel, J. (2008). "Religious events as special interest tourism. A spanish experience". *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 6(3), 419-433.
- [27] Shackley, M. (2001). *Managing sacred sites: Service provision and visitor experience*. Londres; Nueva York: Continuum.
- [28] Shackley, M. (2002). "Space, sanctity and service the english cathedral as heterotopia". *The International Journal of Tourism Research*, 4(5), 345-352.
- [29] Shackley, M. (2004). *Accommodating the spiritual tourist: The case of religious retreat houses*. Burlington: Elsevier.
- [30] Sigala, M. (2005). "New media and technologies: Trends and management issues for cultural tourism". En D. Leslie, & M. Sigala (Eds.), *International cultural tourism: Management, implications and cases* (pp. 167-180). Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.

- [31] Stepchenkova, S.; & Morrison, A.M. (2006). “The destination image of Russia: From the online induced perspective”. *Tourism Management*, 27(5), 943-956.
- [32] Telisman-Kosuta, N. (1989). “Tourism Destination Image”. En S.F. Witt, L. Moutinho (Eds.), *Tourism Marketing and Management Handbook* (pp. 557-561). Cambridge: Prentice Hall.
- [33] Urry, J. (1990). *The tourist gaze*. Reino Unido: Sage.
- [34] Vidal-Casellas, D. (2006). *L'imaginari monumental i artístic del turisme cultural. El cas de la revista Barcelona Atracció*. Tesis doctoral no publicada. Girona: Universitat de Girona, Departament de Geografia, Història i Història de l'Art.
- [35] Vidal-Casellas, D., Crous-Costa, N. (2012). “La promoció de la Costa Brava. Recuperació de la memòria històrica”. *Ritur – Revista Iberoamericana de Turisme*, 2 (1), 4-21.
- [36] Vidal-Casellas, D., Monturiol, A. (2003). *Imatge i destí. Cartells turístics de les comarques gironines*. Girona: Museu d'Art.

CURRICULUM VITAE. DOLORS VIDAL-CASELLES

Dolors Vidal-Casellas es doctora en Historia del Arte y profesora en la Facultad de Turismo de la Universitat de Girona, donde imparte clases tanto en los estudios de grado como en los distintos másters. Impulsó la creación del Máster Oficial en Turismo Cultural. Su campo de investigación se centra en el turismo cultural desde diversas perspectivas: imagen turística, la comunicación cultural, y la gestión del patrimonio tangible e intangible para el turismo. Es miembro de la red UNITWIN-UNESCO Cultura, Turismo y Desarrollo y dirige la Cátedra de Gastronomía, Cultura y Turismo Calonge – Sant Antoni de la Universitat de Girona.

CURRICULUM VITAE. SÍLVIA AULET SERRALLONGA

Sílvia Aulet es profesora en la Facultad de Turismo de la Universitat de Girona, impartiendo docencia en el Grado en Turismo, en el Máster en Turismo Cultural y en el European Master in Tourism Management. Se doctoró en la Universitat de Girona, especializándose en turismo religioso.

Su principal línea de investigación es el turismo cultural, desde la conceptualización a la gestión. En este ámbito, su investigación se ha centrado, básicamente, en dos áreas: el turismo espiritual i religioso (y los espacios sagrados) y el turismo gastronómico.

Es miembro de la cátedra UNITWIN-UNESCO “Culture, Tourism and Development”.

Voces de la memoria: fonografía y sonidos de guerra

Voices of memory: phonography and sounds of war

AUTORA:

CARMÉ PARDO SALGADO

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0002-4026-9923

RESUMEN

En los últimos decenios estamos asistiendo a numerosas propuestas compositivas que parten de la grabación de los sonidos en lugares en guerra y que implican consideraciones éticas y estéticas fundamentales como, por ejemplo, la dimensión estética de la guerra. A partir de esta consideración, este texto analiza las obras de Christine Renaudat y Arsenije Jovanovic para interrogar: el rol del medio técnico utilizado en la grabación; la cuestión ética y estética del origen de los sonidos y la función del montaje en relación a la composición y percepción de las obras. El artículo concluye aludiendo a la problemática perceptiva que la audibilidad de la guerra implica, frente a las narraciones audiovisuales de la guerra en los grandes medios, y a menudo también en los museos.

Palabras clave: fonografía; guerra; Jovanovic; Renaudat; sonidos; paisaje sonoro

ABSTRACT

In recent decades, we have witnessed many compositions that use sound recordings in places at war. These involve some fundamental ethical and aesthetic considerations such as the aesthetic dimension of war. Taking this as a starting point, which will serve as a background hum, this text examines the works of Christine Renaudat and Arsenije Jovanovic to question the following: the role of the technical means used in such recordings; the ethical and aesthetic question of the origin of sounds; and the role of montage in relation to the composition and perception of the works. The article concludes by alluding to perceptual problems involving the audibility of war compared to the audiovisual narratives of war found in the media and often also in museums.

Keywords: phonography; war; Jovanovic; Renaudat; sounds; soundscape;

1. INTRODUCCIÓN

El anhelo de conservar la voz y poder escucharla independientemente del cuerpo que la produce viene de antiguo. Se fabuló primero con absorber los sonidos de la voz en una esponja para conservarla (Cœuroy; Clarence, 1929: 8), después con guardar esos sonidos en los pliegos de una caracola, pero hubo que esperar hasta que Thomas Alva Edison (1847-1931) pudiera grabar una voz y restituirla gracias al fonógrafo. Sobre un rollo de papel de aluminio, Edison grabó una voz humana cantando *Mary Had a Little Lamb* el 6 de diciembre de 1877. Esto supuso una inflexión para la conservación de los sonidos, para la composición musical y también para la relación de los hombres con los sonidos musicales y con los sonidos del medio en el que habitan. Edison sin embargo, pensó en principio que su invento sería útil para conservar los discursos de las grandes personalidades políticas, así como las últimas palabras proferidas antes de morir por las personas amadas.

La voz grabada se tornaba una voz memorable y su fijación sobre soporte la convertía en monumento. Esto es lo que pensaba también el italiano Gianni Bettini (1860-1938), quien después de haber asistido a una presentación del fonógrafo de Edison en Nueva York, en 1888, se dedicó a grabar las voces de las personalidades de la época, como la de Mark Twain, o la voz del Papa León XIII recitando un Ave María y un Benedictus. La mayoría de los cilindros grabados por Bettini se destruyeron durante los bombardeos de la Primera Guerra Mundial, pero los que contenían la voz del pontífice se salvaron (Sébald, 2006: 14).

Dados estos antecedentes, el propósito de este texto es realizar una aproximación a dos de las numerosas propuestas compositivas que, en los últimos años, han partido de la grabación de los sonidos en lugares en guerra. Con esta cuestión se tiene por objeto atender al modo en que se forja y transmite una dimensión estética de la guerra a través de la composición de paisajes sonoros en guerra. Para ello, se analiza particularmente, el origen de los sonidos y la función del montaje en la composición.

2. LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA GUERRA

El estruendo de la Primera Guerra Mundial invadió los campos y los cuerpos de la gente pero, de ella, no quedó ningún documento sonoro.

En las salas dedicadas a la Primera Guerra Mundial en el *Imperial War Museum* de Londres se exhiben una gran cantidad de fotografías que permiten tejer historias sobre las experiencias en el frente: los poetas que participaron en la guerra; las extrañas armas que se utilizaron; el camuflaje; la vida en las trincheras, o el Cuerpo Imperial de Camellos. En sus vitrinas, los escritos informan sobre la batalla de los Dardanelos o la de Gallipoli; ilustran al visitante acerca de las leyes promulgadas durante la contienda, e incluso sobre el rol del fútbol durante el período de guerra. Algunos documentos sonoros dejan escuchar los testimonios de las mujeres que trabajaban en las fábricas de munición, o los argumentos de los objetores de conciencia. Ningún documento sonoro acerca al visitante a la experiencia acústica de los participantes en la guerra y, sin embargo, es sabido que fue esta la primera guerra donde el ruido industrial tomó el campo de batalla. La artillería marcaba el sonido de fondo. Es

conocido también que en las trincheras los soldados debían estar con el oído alerta, que esta guerra fue, en gran medida, una guerra sin visión que obligó a tender el oído a la nueva tecnología bélica. Numerosos testimonios así lo acreditan, desde Robert Graves en *Adiós a todo eso* (2002: 152-153) a Céline en *Viaje al fin de la noche* (1994: 10), pasando por Erich Maria Remarque en *Sin novedad en el frente* (1929: 63-64). No hay nada de esto y, ciertamente, la tecnología de grabación no estaba aún suficientemente desarrollada, pero a la hora de exponer el alcance de la guerra en las salas de un museo, tampoco hubo conciencia de la dimensión sonora del acontecimiento¹. El único documento que muestra el museo es un documento silencioso. Se trata de un sonograma que había sido instalado en Moselle, en el frente americano, el día 11 de noviembre a las 11h, y que registró los últimos sonidos de la artillería y el extraño silencio que siguió al armisticio (Audoin-Rouzeau, 2014: 9). En esos dos minutos, la gráfica traza la frecuencia del sonido dejando presentir al visitante actual la perplejidad, desazón y alivio que pobló ese silencio inmenso. En ese gran silencio, resuena todo el ruido de la guerra pasada en los cuerpos expectantes de los soldados. En esos dos minutos, se cambió el curso de la historia.

En una entrevista para la *British Broadcasting Corporation* (BBC) en 1971, el escritor Robert Graves (1895-1985), antiguo combatiente, explicaba la imposibilidad de comunicar el ruido que se escuchaba durante la guerra, esa experiencia era imposible de transmitir (Smith, 1971: 74). En la adaptación que se hizo de su novela al cine, a cargo de Lewis Milestone (1895-1980), se procuró reproducir el sonido de la guerra. Fue éste un primer intento al que le siguieron muchos. Con el motivo del centenario de esta guerra, numerosas propuestas de restitución sonora se han producido, desde el documental *Pipers of the Trenches* a cargo de Paul Wilson y Michael Stedman, que recrea el sonido de estos gaiteros cuya sola arma eran las melodías que surgían de sus gaitas, hasta la recreación del paisaje sonoro de los Bretones durante la guerra, tutelado por Anne Kropotkine y Séverine Leroy (*Les sons de l'arrière*, 2015)².

En el silencio que siguió a la firma del armisticio, algunos de los soldados ingleses que sobrevivieron recordaron cómo su primer acercamiento a los sonidos de la guerra se había producido, apenas unas semanas antes de su proclamación, en el curso de una velada futurista³. En la Doré Gallery de Londres, el 28 de abril de 1914, Tommaso Marinetti presentaba su *Zang Tumb Tumb*, fruto de su trabajo como corresponsal de guerra en el sitio de Adrianópolis durante la Primera Guerra Balcánica (1912-1913). De este modo recordaba Marinetti su actuación en el manifiesto *Declamación dinámica y sinóptica*:

Dinámica y sinópticamente, declamé varias páginas de mi ZANG TUMB TUUMB (el asedio de Adrianópolis). En la mesa, frente a mí, tenía un teléfono, algunos tableros y los correspondientes martillos, que me permitían imitar las órdenes del general turco y los sonidos de la artillería y de los disparos de metralleta.

En tres partes de la sala se habían colocado unas pizarras a las cuales yo corría o iba caminando sucesivamente, a fin de esbozar con tiza alguna analogía. Mis oyentes, al volverse para seguirme en todas mis evoluciones, participaban, todos sus cuerpos inflamados con la emoción, en los efectos violentos de la batalla descrita por mis palabras-en-libertad.

En una sala lejana había dos grandes tambores, con los cuales el pintor Nevinson, mi compañero, hacía el estallido del cañón cada vez que yo se lo pedía por teléfono.

El interés creciente del público británico se convirtió en frenético entusiasmo cuando conseguí alcanzar el máximo dinamismo al alternar la canción búlgara “Sciumi Maritza” con el deslumbramiento de mis imágenes y el clamor de la artillería onomatopéyica” (Kahn, 2016: 24).

Con su actuación, Marinetti preparaba para una experiencia fundamental: el ruido de la guerra como presagio de la muerte. Pero también, el ruido de la guerra como anticipo de una sociedad en la que el ruido devendrá el bajo continuo profético que contribuye a la comprensión de la experiencia económica, social y política de nuestro tiempo⁴. Este interés por el ruido y por el ruido de la guerra en concreto, como elemento de transmisión de lo que queda vedado con las palabras y las imágenes, se deja sentir en los propuestas artísticas de la actualidad.

En consonancia con este ruido profético, se siente el silencio que muestra el sonograma en el *Imperial War Museum*. Ese silencio cobra hoy otro alcance al considerar en primer lugar, el uso de las armas silenciosas y, en segundo lugar, la utilización de la música como arma no letal en las guerras contemporáneas. Walter Benjamin (1892-1940) evocaba el inminente descubrimiento de las armas silenciosas en 1930. Se trataba de esas novedades “reconfortantes” que hablaban de un detector sonoro ultrasensible capaz de registrar el zumbido de las hélices a gran distancia, o de un avión completamente silencioso. El silencio de las nuevas armas actuales son el cumplimiento de la revuelta de la técnica que Benjamin anunciaba para las guerras del futuro (Benjamin, 1930: 199, 201).

Esos rumores de los que Benjamin se hacía eco, se materializan en la Segunda Guerra del Golfo (1991), en la que los aviones de tecnología furtiva tienen un papel predominante. Indetectables por el radar, sólo pueden ser captados cuando alcanzan su objetivo. A esta tecnología de guerra furtiva, se equiparan las prácticas mediáticas que dieron cuenta de esa guerra (Virilio, 1991: 163). Se recordará tan solo que Jean Baudrillard, refiriéndose a las imágenes de la guerra en “tiempo real” que las televisiones mostraban, llegó a explicar que esa guerra no tuvo lugar (Baudrillard, 1991). La guerra también fue furtiva porque lo que aparecía en las pantallas de televisión eran otras pantallas. El campo de batalla había sido reducido a un tablero electrónico sospechosamente parecido a un videojuego. Por ello, Félix Guattari, en un especial sobre la cuestión de la revista *Télérama*, pudo afirmar: “La información ¡no es nada! Lo que cuenta es precisamente el comentario, la presentación, la dimensión estética que dan a la información su existencia y su ritmo.” (Guattari, 1992: 14-15).

La información es censurada y fabricada, pero lo que cuenta realmente para el receptor es la dimensión estética que otorga a la información el peso y el modo en que va a ser consumida. La construcción estética de la noticia a transmitir constituirá la noticia misma. La Segunda Guerra del Golfo fue un buen campo de pruebas, y así se demuestra viendo el modo en que, a menudo, han sido presentados los conflictos después. En el 2005, con motivo de los altercados en los barrios periféricos de París, la *Cable News Network* (CNN), envió a Christiane Amampour para cubrir la noticia. Esta periodista, especialista en escenas de guerra del Medio Oriente, se fotografió ante los coches incendiados en Seine-Saint-Denis como si se tratara de los atentados suicidas en Bagdad, y mostraba las cargas de la policía francesa tal como si se

estuviera asaltando la ciudad de Fallouja (Balibar, 2010: 24). La fabricación estética de una épica de la guerra sirve ahora para cualquier imagen de violencia urbana o de lucha contra el terrorismo. Esta presentación estética, se ha convertido en una suerte de molde que se aplica a cualquier presentación de la violencia.

Esta dimensión estética es del orden de lo no discursivo, aunque se halle formada por el comentario, por la imagen y el sonido. La dimensión estética implica la consecución de otro orden de lo factible que se alcanza, tanto en la construcción de lo “real” por parte de los medios, como en el ámbito del arte. Es su presentación estética, siguiendo antiguos códigos de armonía, o códigos más cercanos que inserten lo presentado en un estilo determinado, el del arte pop, el del videojuego u otros, lo que otorga esa dimensión estética al constructo. El apelar a esta dimensión estética por parte de Guattari, permite llamar la atención hacia el modo en que también el arte irrumpe en las guerras. Estas prácticas generan otros modos de enunciación. En ellas, la dimensión estética de las obras propuestas, tiene por objeto dejar aparecer esos aspectos de la guerra que la dimensión estética creada por los medios acostumbra a evacuar. Por ello, frente al trabajo de moldeado que producen con frecuencia los medios, los artistas van a realizar un ejercicio de modulación, estableciendo otro régimen estético que permita al espectador y al oyente relacionarse de otro modo con lo presentado. Se trata de modular, de crear variaciones en el modo de percepción que propicia el moldeado uniforme que se presenta como fijado⁵.

3. ARTISTAS EN GUERRA: CHRISTINE RENAUDAT Y ARSENIJE JOVANOVIĆ

Desde la Guerra del Golfo hasta hoy, en unos años en los que las guerras no faltan por doquier, numerosos artistas se sienten compelidos a ir a visitar los entornos y los desastres que dejan las guerras, o a conocer las vidas cotidianas de aquellos que las sufrieron, buscando los signos de lo que quedó velado en las urgencias de una noticia apresurada o en un despacho. Desde el cineasta Jean-Luc Godard (1930) en *Je vous salue, Sarajevo* (1993), a la fotógrafa Sophie Ristelhueber (1949) mostrando las formas de los cráteres dejados por los misiles en Irak con *Eleven Blowups* (2006), la preocupación por dar a ver de otra manera las imágenes de la guerra se hace omnipresente. En el ámbito sonoro se constata la misma preocupación. Desde la atención al sonido, se proponen paisajes sonoros que interrogan la experiencia de la escucha en las zonas de conflicto y en los hogares de aquellos que se encuentran a miles de kilómetros de distancia. Con estos trabajos, el fonógrafo, tal y como lo anticipara László Moholy-Nagy, pasa de ser un aparato de reproducción a convertirse además en un instrumento de producción (Moholy-Nagy, 2009: 332). Lo que se produce, son paisajes sonoros que buscan gestar otra enunciación y, para ello, profundizan en lo que supone la grabación y composición de los sonidos de la guerra, y también en su difusión. En este proceso, la conciencia de lo que implica el medio técnico utilizado para la grabación, la reproducción y la composición, será fundamental. Una introducción al análisis de este medio se encuentra en las propuestas de Pierre Schaeffer (1910-1995), creador de la música concreta en 1948⁶. Su texto *Le langage des choses*, permitirá acotar las principales modificaciones que introduce la posibilidad de grabación, y servirá de antesala para el análisis de los dos paisajes sonoros de guerra compuestos que son objeto de la atención de este texto: *Fichu Printemps* (Maldita Primavera) de Christine Renaudat y *Concerto Grosso Balcánico* de Arsenije Jovanovic.

3.1. El medio técnico

Cuando Schaeffer crea la música concreta en el “Club d’Éssai” de la radio de París, hace sólo doce años que Benjamin ha escrito su conocido texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En este texto, Benjamin establecía los nexos entre la transformación de la percepción y los medios de reproducción mecánica que dan lugar a la aparición de la imagen en la fotografía y el cine. La transformación perceptiva señalada por Benjamin encontraba su origen, como es sabido, en la decadencia del aura, es decir, en la progresiva desaparición de la “singular trama de tiempo y de espacio” (Benjamin, 1974: 440) que permitía la unicidad y la autenticidad de la obra. Frente a esta unicidad y autenticidad de la obra, la fotografía y, añadimos nosotros, las grabaciones sonoras, producen en cambio la ubicuidad de la obra y la puesta en cuestión de la autenticidad. La ubicuidad de la imagen y del sonido destruye la singularidad de la obra al dislocar la trama de espacio y tiempo en el que se daba la percepción estética. La multiplicación de los espacios de reproducción modifica a su vez, el sentido del tiempo de producción, restándole valor. De igual modo, la percepción que ahora es solicitada por doquier, no encuentra esa tensión de espacio-tiempo en la que antes se sentía el aura de la obra. Pero estos medios técnicos, debido a su capacidad de difusión, satisfacerían asimismo, el deseo de las masas de acercar todos los fenómenos, de apropiárselos, destruyendo así la posibilidad de una experiencia íntima. Esta voluntad de acercamiento cobra su máxima expresión en la experiencia del *shock*, donde los fenómenos son directamente descargados sobre el receptor, destruyendo cualquier distancia.

La transformación perceptiva encuentra su origen, para Benjamin, en los medios de producción puestos a disposición en la fotografía y el cine. La fotografía capta lo que escapa al ojo y accede de este modo, a una nueva objetividad. El objetivo de la cámara revela aspectos de lo real que están vedados al ojo desnudo, abarca un “espacio inconscientemente penetrado” (Benjamin, 1974: 437-438; 461). La inconsciencia del dispositivo técnico es susceptible de trasladarse al hombre que, siguiendo a Benjamin, se aliena al ser incapaz de aprehender esta nueva realidad.

Si atendemos a lo sonoro, nos damos cuenta de que el rollo de papel de aluminio que contenía la canción *Mary Had a Little Lamb*, supone una alteración de la unicidad de la voz. La voz abandona el cuerpo físico del cantante, y se inscribe en un soporte que permite escucharla sólo como sonido. Un sonido que, como ocurría respecto a la fotografía, desvela aspectos de la voz antes desconocidos, y que se hacen presentes gracias al sistema de grabación. Sin embargo, la inconsciencia que Benjamin atribuía a la captación de la imagen no parece ser aquí la dominante, ya que la grabación ofrece una voz que coloca al emisor entre el reconocimiento y la percepción de la diferencia. La voz, identidad sonora del hombre, una vez grabada y reproducida, se siente hibridada.

En la misma línea interpretativa de Benjamin, Schaeffer destaca que los medios de grabación producen un acercamiento al sonido, aunque el signo de este acercamiento difiera. El compositor considera que la radio y el cine mudo ofrecen lo concreto, al mostrar las experiencias que usualmente escapan a la atención, permitiendo con ello, el contacto con los acontecimientos que antes quedaban velados. El humo de un cigarrillo o una puerta que chirría, son para él ejemplos de esta apertura perceptiva a lo concreto. Por ello, la música concreta

realizada a partir de los sonidos grabados, puede ser considerada como un nuevo medio de conocimiento de lo sonoro y de la escucha. En *Le langage des choses*, Schaeffer explica que es preciso considerar el objeto sonoro como un *medium*, lo que él denomina un cierto estado en el que de ahí en adelante, la realidad se va a presentar al observador. Las diferencias entre estos sonidos y estas imágenes con lo real, cuenta menos que la transformación que suponen en nuestra relación con lo real. Estos sonidos concretos y estas imágenes aparecen como compromisos entre el acontecimiento y el mensaje, entre lo objetivo y lo subjetivo (Schaeffer, 1977: 44).

La naturaleza sonora que capta el micrófono, no es la misma que puede captar el oído, pero a diferencia de Benjamin, esta disimilitud no conduce a la alienación. El sonido grabado presenta un estado de la realidad en el que lo relevante no es la distinción entre lo real y su copia —unas nociones que, por otra parte, siempre fueron difíciles de establecer en el arte musical—, sino la transformación que implica con lo real en la conciencia. El sonido grabado se sitúa en una posición indeterminada respecto de su origen, lo que Schaeffer denomina lo real, pero también indeterminada respecto de su relación con el oyente, ya que es “otra cosa y la misma cosa que un mensaje”. El oyente reconoce en el sonido la causa que lo ha producido, al tiempo que ésta aparece revestida de cualidades que le resultan desconocidas. Pero, ¿de qué naturaleza son esos compromisos que están entre el acontecimiento y el mensaje, entre lo objetivo y lo subjetivo? El intersticio entre el acontecimiento y el mensaje, entre la puerta y su chirriar, entre la voz y su reproducción, es vivido, en la composición musical a partir de sonidos grabados, solamente en tanto experiencia estética de la escucha del sonido. Este “ser otra cosa y la misma que lo real”, un *medium* que escapa a la singular trama de espacio y tiempo en la que se hallaba el sonido y que, en su lugar, propone otra trama, indica una modificación de la escucha que ahora, plenamente consciente, se inscribe en la composición musical. En ese compromiso *entre* se sale del molde y se gesta la modulación que supone la obra o el paisaje sonoro a crear. Esta modulación que implica la percepción estética de la obra, es como un gesto incorporal; una enunciación no discursiva.

3.2. Paisajes sonoros de la guerra: el origen de los sonidos

Los medios técnicos de grabación, reproducción y composición de un paisaje sonoro han surgido de la intencionalidad humana. Cuando esta intencionalidad que puede orientarse a la penetración intensiva de lo real, recordando a Benjamin, es desviado y usado para crear moldes a partir de los que se construye lo que de ahora en adelante debe ser comprendido y percibido, entonces, estos medios son indiferenciados, todos producen lo mismo. Pero con esta indiferenciación, sobreviene también la indiferenciación respecto a lo que se puede ver y escuchar con los medios. Por ello, las propuestas artísticas pueden ser un ejercicio orientado a afinar la percepción.

La composición de paisajes sonoros de la guerra suscita cuestiones de gran calado que no pueden obtener una respuesta completamente satisfactoria. Se destacarán en este texto dos: el origen de los sonidos y el montaje en vistas a la composición del paisaje.

Respecto al origen de los sonidos se puede distinguir entre aquellos paisajes que han surgido a partir de una grabación *in situ* y aquellos que parten de sonidos encontrados. En el

segundo caso, suele tratarse de sonidos que han sido grabados en las zonas de conflicto y que después han sido depositados en distintas formas, audio y/o audiovisual en los repositorios de la red. Se podría añadir todavía, la recreación ficticia de sonidos de guerra que se encuentran a disposición en algunas páginas dedicadas a efectos sonoros, y también la apropiación de sonidos de filmes bélicos entre otros. La cuestión del origen abre una problemática ética y estética.

Desde el ámbito ético, se podría argumentar la conveniencia o no de realizar una grabación para ser utilizada después en una composición musical. Las distintas controversias que han salpicado la fotografía de guerra y el Premio Pulitzer, como fue el caso de Kevin Carter, en 1994, con la famosa fotografía del niño famélico y el buitro, son indicativas de la complejidad que esta cuestión puede suscitar en el ámbito sonoro. Por otra parte, es posible argüir también que se ofrece una suerte de altavoz al conflicto. En este caso, tanto si los sonidos son grabados *in situ*, como si se parte de sonidos depositados por los sujetos que lo padecen, se podría pensar que estaríamos en un mismo nivel. Sin embargo, otra dificultad surge al plantear el uso de los sonidos contruidos para simular la guerra. ¿Es lícito utilizar sonidos generados en estudio para provocar en el oyente un sentimiento o un estado perceptivo determinado respecto a un conflicto real? La respuesta a estas problemáticas exceden el objetivo de este texto, pero no pueden ser obviadas por el artista que se dispone a crear un paisaje sonoro.

Por otra parte, desde el ámbito estético se abre una problemática fundamental. Si la composición de paisajes sonoros implica la transmisión sonora, el significado de un lugar, el ambiente y la percepción auditiva que se tiene de ese lugar a través del medio técnico, entonces parece que eso no es posible cuando los sonidos son encontrados. Los materiales grabados son importantes pero, como explica la artista Hildegard Westerkamp (1946), la experiencia de la escucha mientras se graba —aunque sea alterada por el propio medio de grabación—, incide en el proceso de composición (Westerkamp, 2002). Para muchos artistas que trabajan en la composición de paisajes sonoros, la composición con los sonidos del ambiente, implica una relación entre el paisaje sonoro que se escucha y el receptor. Escuchar es sentir la relación de esos sonidos con un medio determinado y con uno mismo. Los sonidos del paisaje sonoro que se graba son, en consecuencia, un material susceptible de modificar la intencionalidad del artista que está a la escucha. A ello se añade que, como Westerkamp expone, a la escucha se suma la percepción de los olores, del aire, de la temperatura, de la situación social o del momento del día, lo que supone una suerte de “conocimiento expandido” del lugar que influye en el compositor y en la composición (Westerkamp, 2002).

Fichu Printemps (2013) de Christine Renaudat y *Concerto Grosso Balcánico* (1993) de Arsenije Jovanovic, son dos ejemplos de composición de paisaje sonoro de guerra que pueden contribuir a profundizar en estas dimensiones ética y estética.

Christine Renaudat es una periodista francesa que vive en Colombia y trabaja como corresponsal de Radio France para Colombia, el Caribe y América central. Desde el año 2011, trabaja con los sonidos de la violencia para escapar al uso que se hace de estos en los discursos sobre la violencia en los medios de comunicación, y con la intención de dotarlos de un carácter político. Su primera obra sonora fue *Memorial de voces*, presentada en 2012 en

Cartagena de Indias, como una memoria sonora de los conflictos en Colombia⁷. Con *Fichu Printemps* ganó una mención de honor en la categoría de arte radiofónico en la décima Bienal Internacional de Radio de México (2014). La obra, que se presenta según la periodista, como “una aproximación sonora al conflicto sirio” iniciado en marzo de 2011, surge como respuesta al secuestro, en junio de 2013, de dos periodistas franceses, Nicolas Henin y Pierre Torrès, en la ciudad de Raqqa (Siria)⁸. Renaudat toma los sonidos que circulan en los videos de la red, los desprovee de las imágenes y con los sonidos compone la pieza. La obra no pertenece estrictamente a lo que se entiende por fonografía, en tanto que la grabación de los sonidos del medio no prevalece sobre la composición. La categoría en la que puede ser clasificada es la del documento sonoro de creación y en tanto tal, evoca más allá del sonido grabado, el acontecimiento que subyace y, del cual, en palabras de Elie During, sería la huella o el testimonio (During, 2012). Lo que antes era audiovisual ahora se ofrece solamente para la escucha.

La obra se divide en cuatro escenas sonoras: protesta, corre, reza y muere. La primera se inicia con el sonido de las manifestaciones pacíficas de Dera'a y Damas en 2011. Se escuchan voces masculinas lanzando proclamas pacifistas que son interrumpidas por el sonido de un tiroteo. El recuerdo de las denominadas primaveras árabes y lo que aconteció después en Siria se agolpa en esta escena sonora. La segunda escena deja escuchar un hombre que, jadeando, se desplaza apresuradamente, al tiempo que va invocando a *Allah* y tiene como fondo el sonido de un combate. La tercera escena sonora se compone con la llamada a la oración y el canto de un muecín que se mezcla con las voces de los combatientes y los tiroteos. En la cuarta y última, las invocaciones a *Allah* se superponen con los lamentos de los niños, el sonido de un tambor y unas campanas que traen los ecos de la muerte, un denso ruido blanco, y unas frases en inglés de la periodista Marie Colvin, muerta en febrero de 2012 durante los bombardeos de la ciudad de Homs.

La obra ofrece una atmósfera sonora de la guerra que produce una sensación de desazón y sofoco extremos. Los únicos sonidos que parecen producir una cierta sensación de ligereza son aquellos que no pertenecen a los sonidos encontrados en los videos. Han sido extraídos de la pieza *Oraison*, compuesta por Olivier Messiaen en 1937, y que terminaría formando parte del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, una obra en ocho movimientos del mismo compositor. Pero la sensación de alivio se disipa cuando se recuerda que esta obra la compuso Messiaen mientras estaba en el campo de prisioneros de guerra alemán en Görlitz, en 1940. La obra se estrenó el 15 de enero de 1941 en el Stalag Villa de Görlitz, ante los reclusos del propio campo. A esta desazón se añade el catolicismo practicante del compositor que aquí aparece como contrapunto a la religión islámica.

La introducción de estos sonidos y la tercera escena en particular, producen en el oyente una cierta confusión. La mezcla de la voz del muecín resuena con la de los combatientes gritando *Allahu Akbar* (Alá es grande) y la ambigüedad es extrema al no poder dejar de identificar, ni que sea sonoramente, la guerra y la religión islámica. El desconocimiento de la lengua para los no árabes, acrecienta esta sensación de ambigüedad en la que parece contrastar el tono de las palabras de compasión de la periodista, proferidas en inglés, y el tono de rabia de los árabes. Después de la escucha, no se puede por más que preguntar: ¿qué pretende Christine Renaudat con la composición de este paisaje de guerra?

Los sonidos nos inducen a crear unas imágenes, a restituir las imágenes que han sido extraídas y a representarnos una escena audiovisual. Pero como indica Juliette Volcler:

Il ne s'agit pas de trouver une esthétique sonore à la guerre ni de faire entrer cette dernière dans le spectacle acoustique, mais de savoir si l'approche par le son peut apporter quelque chose à ce que nous pouvons en saisir. Sinon la création sonore risque rapidement de s'avérer aussi impuissante que le journalisme (Volcler, 2014).

Si los sonidos nos remiten a las imágenes ofrecidas por los medios, la percepción puede quedar finalmente reducida a la que éstos nos ofrecen, aunque aquí sea el sonido el que inicia el recorrido perceptivo.

La composición de Renaudat aparece como una suerte de música dramática que sigue ciertas convenciones retóricas. El sonido actúa como signo que alude a la imagen y que orienta la mirada hacia la escena.

El trabajo que propone Arsenije Jovanovic (1932) es completamente distinto. Este reputado director serbio de radio, teatro y televisión, que ha sido profesor en la Facultad de Arte Dramático de Belgrado, y que es asimismo artista sonoro, propone otro modo de percepción con su obra. El título de su obra, *Concerto Grosso Balcanico*, tiene según sus palabras, una orientación programática⁹. El programa está formado, en mayor parte, por los sonidos de la propia guerra que él grabó durante el conflicto. Se trata de la Tercera Guerra Balcánica, iniciada en 1991, después de la declaración de independencia de Eslovenia y Croacia de la República Yugoslava.

La obra no quiere ser un retrato de los horrores de la guerra, sino, según el propio compositor, una transposición de la realidad sonora, "natural y brutal", al ámbito de la poesía sonora, que obedece a otras leyes. Para realizar este paso, el compositor no recurre a la sustitución de los sonidos de la guerra por los sonidos de instrumentos musicales. A través de la composición, él transforma los sonidos originales en sonidos de concierto, realizando una suerte de conversión de los sonidos materiales de la guerra en sonidos inmateriales o cuasi abstractos de la composición musical. La transposición poética a la que apunta el compositor, consiste en el modo en el que los sonidos grabados trascienden su materialidad, su referencia a los hechos que son la causa de los sonidos y la conciencia de la técnica que implica la grabación y su posterior manipulación para la composición. Pero, ¿qué es lo que la composición transpone? ¿a dónde conduce al oyente?

El transporte que provoca la composición musical a partir de la grabación de paisajes sonoros preexistentes sigue dos trayectorias: la música es susceptible de transportar al oyente, pero al mismo tiempo, ella es objeto de otro transporte que parte de los sonidos grabados en un entorno para ser convertidos en composición.

Para Jovanovic, el arte y por tanto, también el radio arte o el arte sonoro, se caracterizan por empezar allí donde terminan los límites de lo visible, donde el sentido común deja de ser válido. Lo propio del arte es esta transposición que conduce al oyente a un lugar no estrictamente visible y donde la lógica del sentido común desaparece. La transposición que quiere realizar Jovanovic con su obra, lleva al oyente al terreno de las apariencias, de lo ilusorio, en el sentido en el que el joven Nietzsche calificaba el arte como apariencia¹⁰.

El *Concerto* representa “una libre, una abierta visión de los sonidos. No una secuencia de sonidos destructivos, sino una secuencia de sonidos captando la miseria humana”. El sonido no debe representar, sino mantener una relación —interiorizada, escondida, transpuesta— con su origen, convirtiendo la significación de estos sonidos de muerte en ilusoria. El oyente no reconoce directamente los sonidos de las armas, su significado se escapa a su imaginación, pero el efecto inmediato es importante. Es una especie de efecto de caballo de Troya, en palabras del compositor, porque los sonidos se introducen en el subconsciente del oyente, movilizandolos remanentes de sentido- guerra, armas- y ese remanente es suficiente para hacer que el oyente tenga imágenes semejantes a las de la guerra y la destrucción, pero sin que sean imágenes precisas. Las imágenes parecen compartir el nivel de abstracción de lo sonoro.

La obra de Jovanovic no produce una referencia precisa, en el sentido de una univocidad entre los sonidos y las imágenes. Su modo de abordar la composición hace de los sonidos un campo de aprehensión en el que los signos, las ideas e imágenes que arrastran, son transmutados en acciones energéticas. Por medio de ellas, la obra se convierte más que en una transmisión directa de la guerra, en una transmisión de fuerzas en las que se unen las fuerzas materiales de la guerra y las fuerzas que se engendran en la composición. En este sentido, la obra se transforma en una transmisión de fuerzas que captan el dolor, pero que no son directamente objeto de la representación.

3.3. Paisajes sonoros de la guerra: el montaje

Las dos composiciones constituyen un fragmento de espacio-tiempo sonoro que tiene su origen, a su vez, en otros fragmentos de espacio-tiempo dispersos —los diferentes momentos de la grabación—, y que pertenecen a un paisaje sonoro de guerra y en guerra. Ambas obras suponen un nuevo encuadre perceptivo, realizado con y por la técnica que lo hace posible, y que privilegia ciertos aspectos en una alianza entre los elementos técnicos, los sonidos naturales y la escucha de ambos¹¹. La impresión estética de las obras se siente en este nuevo encuadre que va más allá de la técnica, pero que gracias a ella supone una nueva concretización de un espacio-tiempo sonoro.

La materia sonora que ambas obras ofrecen, se encuentra en relación con los sonidos grabados pero, en tanto composición, trascienden la propia grabación. En el caso de Jovanovic, la obra supone una transposición que da lugar a una concretización que se encuentra, para el oyente, entre lo concreto y lo abstracto.

La concretización sonora de un fragmento espacio-temporal que, a su vez, se relaciona con otros fragmentos espacio-temporales remite a la discordancia de los tiempos sociales que enunciaba Ernst Bloch (1885-1977)¹². Esta enunciación, significa la afirmación de una no contemporaneidad de los tiempos que permite comprender las crisis de la modernidad para Bloch. La representación de los distintos grupos sociales y eventos está atravesada por tiempos heterogéneos. Nuestra sociedad se construye con una multiplicidad de planos temporales que están en relación y muchas veces en conflicto. En el caso de la obra de Renaudat, se destacaba por parte de Volcler, una cierta incompreensión del conflicto que tiene que ver, justamente, con ese situarse en un tiempo heterogéneo al de su transcurso.

La composición de las obras a partir de las grabaciones supone un ejercicio de escucha, manipulación de los sonidos y montaje. El montaje va a permitir reunir las temporalidades heterogéneas en un ensamblaje inédito que da lugar a ese fragmento espacio-temporal que es la obra, otra concretización. El montaje puede ser entendido con Bloch y Bertold Brecht (1898-1956), como una fuerza productiva:

[...] Le montage arrache à la coherence effondrée et aux multiples relativismes du temps des parties qu'il réunit en figures nouvelles. Ce procédé n'est souvent que décoratif, mais c'est souvent déjà une expérimentation involontaire, ou, quand il est utilisé sciemment, comme chez Brecht, c'est un procédé d'interruption, qui permet ainsi à des parties fort éloignées auparavant de se recouper (Bloch, 1978: 9).

Del mismo modo, Benjamin en su obra *Sentido Único* (1928), comprende la cuestión del montaje como acción política, aunque como explica Georges Didi-Huberman, de modo diferente a Bloch. Si para Bloch el montaje se corresponde con la modernidad, para Benjamin en cambio supone una “manera filosófica de remontar la historia”. Este remontar puede conducir hacia el origen o, por el contrario, puede ser un remontar de lo contemporáneo (Didi-Huberman, 2009: 130).

En un texto posterior de Benjamin, *El autor como productor* (1934), una ponencia leída por Benjamin en el Instituto de Estudios del Fascismo de París, el filósofo alemán se pregunta por la tarea del intelectual o artista verdaderamente revolucionario y no puesto al servicio de los modos de producción. Al mismo tiempo, el texto supone una crítica de la autonomía del arte. El ejemplo que encuentra Benjamin para exponer en qué consistiría ese artista revolucionario, es el modo en el que Brecht utiliza el montaje para pasar del teatro trágico al teatro épico. Lo revolucionario requiere de la introducción de una técnica en un medio en el que en principio esa técnica le es ajena. Brecht introduce el montaje —propio de la fotografía y el cine—, en el teatro épico, produciendo una interrupción. Benjamin lo explica con el siguiente ejemplo:

Stellen Sie sich eine Familienszene vor: die Frau ist gerade im Begriffe, eine Bronze zu ergreifen, um sie dem Tomter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen und um Hilfe zu rufen. In diesem Augenblick tritt ein Fremder ein. Der Vorgang ist unterbrochen; was an seiner Stelle zum Vorschein kommt, das ist der Zustand, auf welchen nun der Blick des Fremden stößt: verstörte Mienen, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch die gewohnten Szenen des heutigen Daseins sich nicht viel anders ausnehmen. Das ist der Blick des epischen Dramatikers (Benjamin, 1977: 698).¹³

Como expone Benjamin, la función de la interrupción consiste en que el espectador tome conciencia de un estado de cosas. Esta interrupción también ayuda al actor a tomar una posición respecto a su propio papel. El montaje detiene, en Brecht, el curso de la acción, para poder ofrecer la distancia al espectador y al actor. Esta distancia que produce la interrupción es el principio del teatro épico.

Benjamin en esta obra piensa la técnica del montaje como necesidad política, no para representar mejor el mundo, sino para realizar un gesto revolucionario respecto a esa representación.

Atendiendo al modo en que Benjamin presenta el montaje en Brecht, podemos distinguir entre el montaje realizado por Renaudat y por Jovanovic. En el primer caso, el montaje conduce al oyente a un estado de inmersión que sin embargo, se asemeja al que se produce con la imágenes de la guerra que ofrecen los medios. Las voces que se escuchan —al menos para los oyentes no árabes— siguen sintiéndose como ajenas, son las de los otros. Con la inmersión, no sabemos si la guerra está mejor representada, pero no se genera el gesto revolucionario al que Benjamin apelaba. No se pone en cuestión el sistema de producción de la guerra y de la obra que la está evocando.

En el segundo caso, el montaje produce una cierta distancia que afina la percepción y provoca otros nexos entre el oyente y lo escuchado. Lo escuchado deviene un lugar propio y ajeno a la vez. El silencio de las voces humanas remite al silencio de la propia cotidianidad ante lo visto y lo escuchado. Las voces que se escuchan son otras, pero a la vez, son reconocidas como las de la propia cotidianidad. Mientras *Fichu Printemps* conduce a una escucha que lleva a la imaginación hacia un espacio externo, el de las imágenes de los medios, el *Concerto Grosso Balcanico* activa un espacio interno en el que la imaginación no es reducida a las imágenes ya conocidas. Lo que hacen audible ambas obras pertenece a registros distintos y, sin embargo, los sonidos de base son los mismos: los sonidos de la guerra.

4. CONCLUSIÓN

La problemática de la audibilidad de la guerra nos abre un espacio en el que nuestra percepción acerca de las narraciones audiovisuales de la guerra en los grandes medios, y también en los museos, es puesta en cuestión. Delimitar cuál es el lugar de la escucha en esta cuestión no es tarea fácil cuando no se pretende alcanzar una respuesta direccional y se atiende a la complejidad. Mientras se sigue investigando, tal vez los modos de atender a las guerras de nuestro siglo por parte de los museos y de otras instituciones, tengan en cuenta las propuestas de tantos artistas que, como Christine Renaudat y Arsenije Jovanovic, nos descubren que, en la escucha, puede haber una percepción de la guerra que suele ser silenciada.

5. NOTAS

1. Como explica Timothy Day, es la investigación en la radio, o la telegrafía sin cable, durante la Primera Guerra Mundial, la que permite conseguir micrófonos y amplificadores capaces de captar sonidos de fuentes situadas en una amplia área (Day, 2002: 27).
2. El documental *Pipers of the Trenches* puede ser consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=toy7A8rbZZU>
3. El poeta Wyndham Lewis llega a afirmar que en comparación con lo que Marinetti conseguía con su voz, un día de ataque en el frente occidental, resulta tranquilo, y considera que esa impresión del frente se debe a lo que él denomina, su “preparación marinettiana” (Lewis, 1967: 33).
4. Para la actuación de Marinetti y la escucha del ruido durante la Primera Guerra Mundial ver: Pardo, 2016: 30-32. En referencia al ruido como valor profético de nuestra sociedad: Attali, 1977.

5. Las nociones de molde y modulación se toman en este texto, en el sentido en que las utiliza Gilbert Simondon (1924-1989), quien considera que “moldear es modular de manera definitiva; modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable” (Simondon, 2005: 60).
6. La música concreta toma su punto de partida en la grabación de ruidos u otros sonidos que el compositor después compone de modo experimental. La composición es el resultado de una escucha atenta del sonido y se presenta concretamente sobre un soporte de grabación.
7. Se puede ver un documental sobre la obra en:
<https://www.youtube.com/watch?v=1q8O02y9kG0>
8. Los periodistas fueron liberados en abril de 2014. La obra puede ser escuchada en:
<https://soundcloud.com/christine-renaumat/maldita-primavera>
9. Todas las referencias que ofrece el compositor sobre esta obra se encuentran en el programa que acompaña el CD: Jovanovic, 1993.
10. La apariencia propia del arte es más adecuada a la vida que la verdad. De este modo, Nietzsche establecía el predominio del arte sobre la verdad e invertía la consideración de que las apariencias son nefastas para la vida. NT Fragmentos Póstumos [7] 156.
11. En el caso de *Fichu Printemps* se recordará que la escucha no se produce *in situ*.
12. Se trata de la noción de *Ungleichzeitlichkeit*. Esta noción aparece en Bloch, 1978. También Walter Benjamin en *Sur le concept d'histoire* (1940), explica que la historia no se compone de un tiempo teleológico y homogéneo sino de un tiempo pleno, un tiempo-ahora (*Jetztzeit*).
13. Imaginemos una escena de familia: la madre se dispone a tomar de la mesa una estatuilla de bronce para arrojarla sobre su hija; el padre se dispone a abrir la ventana para pedir auxilio. En ese instante entra una persona ajena. El movimiento se interrumpe; en su lugar se hace manifiesto el estado de cosas, y sobre él recae la mirada de la persona ajena: rostros descompuestos, ventana abierta, muebles destrozados. Y hay una mirada para la cual incluso las escenas más habituales de la existencia actual no difieren mucho de la escrita. Es la mirada del autor de teatro épico.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Audoin-Rouzeau, St. 2014 “Entendre la guerre”. In Gétéreau, F. (ed.) *Entendre la guerre : sons, musique et silence en 14-18*. París : Gallimard.
- [2] Balibar, E. 2010 « Images, politiques, violences ». In Pontbriand, Ch. ; Balibar, E.; Enwezor, O. *Image de conflits/Conflits d'images* París : éditions du Jeu de Paume.
- [3] Baudrillard, J. 1991 *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. París : Galilée.
- [4] Benjamin, W. 1974 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Gesammelte Schriften Bd I. 2., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [5] Benjamin, W. 1977 *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934*. Gesammelte Schriften, Bd II-2, Frankfurt/Main: Suhrkamp
- [6] Bloch, E. 1978 *Héritage de ce Temps*, París : Payot.
- [7] Céline L-F. 1952 *Viaje al fin de la noche*, Barcelona: Edhasa, 1994.
- [8] Cœuroy,A.; Clarence, G. *Le Phonographe*, París : Kra, 1929.

- [9] Day, Th. 2002 *Un siglo de música grabada*, Madrid: Alianza Editorial.
- [10] Didi-Huberman, G. 2009 *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*. Paris: Éditions de Minuit.
- [11] Graves R. 2002 *Adiós a todo eso*, Barcelona: El Aleph.
- [12] During, E. 2012 "Préface". In Macé P.-Y., *Musique et document sonore – Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Dijon : Les Presses du Réel. <http://www.lespressesdureel.com/EN/extrait.php?id=2244&menu=>
- [13] Guattari, F. 1992 "Le mythe des pros de l'info". In *Télérama* n° 2192, 18-24.
- [14] Jovanovic, A. 1993 *Concerto Grosso Balcanico*. Austria: ORF – 14782131274
- [15] Kahn, D. 2006 "Los ruidos de la vanguardia". In *La exposición invisible*, Delfim Sardo (ed.), Museo de arte contemporánea de Vigo/Centro José Guerrero de la Diputación de Granada.
- [16] Lewis, W. 1967 *Blasting and Bombardiering*. Berkeley: Berkeley University of California Press.
- [17] Moholy-Nagy, L. 2009 "Production-Reproduction: Potentialities of the Phonograph". In Cox, Ch., Warner, D. (ed.) *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum.
- [18] Remarque, E.-M. 1929 *Sin novedad en el frente*. Madrid: Editorial España. Référence papier
- [19] Schaeffer, P. 1977 « Le langage des choses ». In De la musique concrète à la musique même, *La Revue Musicale*, n° 303-304-305, Paris : Richard Masse.
- [20] Sébald, B. « Les enregistrements d'Alessandro Moreschi (1858-1921), dernier castrat du Pape », Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS n°28, hiver 2006, p. 14-16. Consultable en: <http://afas.revues.org/1506> ; DOI : 10.4000/afas.1506 (20/03/2017).
- [21] Simondon, G. 2005 *La individuación*. Buenos Aires: Cactus/La Cebra.
- [22] Smith, L. 1971 « The Great Years of their Lives- Robert Graves, Brigadier C.E. Lucas Phillips, Henry Williamson and Lord Chandos Talk to Leslie Smith about the First World War". In *Listener*, July 15, 73-75.
- [23] Virilio, P. 1991 *L'écran du desert. Chroniques de guerre*. Paris : Gallée.
- [24] *Pipers of the Trenches* <https://www.youtube.com/watch?v=toy7A8rbZZU>
- [25] Volcler, J. 2014 « À propos d'une 'Esthétique sonore de la guerre' ». In *Syntone* <http://syntone.fr/a-propos-dune-esthetique-sonore-de-la-guerre/>
- [26] Westerkamp, H. (2002) "Linking soundscape composition and acoustic ecology". *Organised Sound*, 7(1), 51-56. doi:10.1017/S1355771802001085. Consultable en: <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/linking.html>
- [27] AAVV 2015 "Les sons de l'arrière". Microsillons. <http://micro-sillons.fr/les-sons-de-larriere-archives-departementales/>

CURRICULUM VITAE. CARME PARDO SALGADO

Autora de *En el silencio de la cultura*; *La escucha oblicua : una invitación a John Cage* (*Approche de John Cage. L'écoute oblique*, galardonado con el *Coup de cœur* de l'Académie Charles Cross); *Robert Wilson* (colaboración con Miguel Morey); *Las TIC: una reflexión filosófica*. Ha colaborado en numerosas obras colectivas a nivel nacional e internacional. Ha organizado diversos encuentros internacionales; creado y organizado espectáculos multimedia y conciertos en colaboración con Músicahoy/La Casa Encendida, (Madrid), la Orquesta del Caos (Barcelona) y el *Ars Musica, Kaaitheater* (Bruselas). Ha sido comisaria adjunta de la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* (MNCARS).

