

ALGO FALTA

El significado fugado en la fotografía

Por Teresa Arozena

Esta muestra trata de concebir un hilo interpretativo en torno a una noción elemental que ha atormentado a la historia de la representación en el siglo XX: la indecibilidad de lo visual. La selección de obras fotográficas que se presenta circunscribe la problemática que genera esta idea al contexto particular de la fotografía, un medio que evidencia con especial fuerza la vieja escisión entre el ver y el decir.

Afirmamos a menudo que, casi de un modo irracional, nuestra cultura se funda sobre la imagen, y lo hace cada vez con más intensidad; no obstante, no debería simplificarse la noción de imagen bajo esta afirmación, y concebirla como un elemento escindido y “puro”, como mera representación, sino por el contrario tener en cuenta las tensiones implícitas en su naturaleza como construcción o artefacto.

La visualidad es siempre una determinación compleja culturalmente condicionada. Las imágenes son constantemente reintroducidas dentro de códigos, lenguajes y contextos. Accedemos a ellas a través de filtros interpretativos, las dotamos de argumentos o las insertamos en relatos. A partir de ese extraño cuerpo inmaterial que constituye la imagen, somos capaces de desplegar las historias que urden el tejido de la realidad. Pero ocurre que, frecuentemente, esta relación contextual inherente, queda naturalizada, se hace invisible, y parece olvidarse del todo la mudez liminar de la imagen, esa suerte de “experiencia cero” de la dimensión visual, que la fotografía revela de un modo particular.

No ha de extrañarnos tal naturalización, pues a lo largo del siglo XX la fotografía se convirtió en una poderosa herramienta perceptiva, prácticamente en una prótesis de la conciencia. Dentro de la enorme mutación cultural que supuso la consecución de la modernidad, el medio fotográfico se mostró capaz de actuar como modelo del pensamiento y como potente recurso discursivo, idóneo para representar la nueva esfera pública que se fraguaba al ritmo de la industrialización capitalista.

Sin embargo, todas aquellas instantáneas tomadas en las calles de las ciudades plasmando una nueva sociedad industrializada nos condujeron a un mismo lugar, desembocaron en una inquietante percepción. Fue Walter Benjamin quien nos hizo comprenderla: esencialmente nos mostraron el “escenario de un crimen”.¹ Ese sitio al que se “llega tarde” para registrar los rastros de un acontecimiento pasado, ese “lugar abandonado por todos”, que para Benjamin constituía siempre una fotografía, define, más que ninguna otra figura, el aparato ontológico fotográfico, y determina la especial relación del medio con el acontecimiento y con el tiempo.

La figura benjaminiana de la “escena del crimen” vino a sintetizar, a modo de mito moderno, la relación dialéctica que constituye el sustrato profundo de la fotografía: la

¹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1973.

constante tensión entre el elemento “visual puro” e instantáneo, y el “pie de foto”, como enunciado añadido a la imagen. Dicha tensión irresuelta se manifiesta bajo la forma del suspense, moderna modalidad de captación temporal que se origina al mismo tiempo que la fotografía. Desde luego, si hay un conjunto de emociones o sensaciones que definitivamente pertenecen al orden de la tecnovisualidad son aquellas que se hallan asociadas al recurso del suspense; doble estructura deseo-insuficiencia, donde los indicios fragmentados de una visualidad irreductible parecen señalar siempre hacia un significado en fuga.

Esta muestra traza el rastro de dicha tensión, explorando una serie de obras fotográficas incluídas en la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía que abarcan un amplio marco cronológico, desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad. Más allá de la mera aproximación semiológica al medio como un lenguaje autónomo, la selección establece, en cambio, una lectura transversal de la fotografía como una pieza clave para comprender e interpretar el devenir social y el sentido de lo público en nuestras actuales sociedades.

El recorrido de la exposición se encuentra dividido en tres bloques temáticos, que van modulando la idea conductora, y que se corresponden con cada una de las salas que forman parte del itinerario. En el bloque I, denominado “Testigos de la nada” las obras seleccionadas abordan la sensación de suspense como forma temporal interna de la imagen fotográfica. La forma del suspense o el enigma establece en todas estas imágenes las condiciones para la mirada, y materializa la tensión entre una fuerza interpretante que trata de conferir un sentido, y el tejido roto o vacío que pertenece a la imagen muda.

En el bloque II, titulado “El código” se muestran una serie de obras en las que, a través de una aproximación a los imaginarios urbanos, se halla presente la idea de “la realidad transformada en texto”; una noción clave que forma parte indispensable del proyecto moderno de reticulación y racionalización del mundo. Así las tensiones entre texto e imagen se dejan ver a través de la representación de la ciudad, como el lugar donde se verifican las diferentes concepciones de lo público.

Los trabajos seleccionados en el bloque III, denominado “Cartografías del otro”, revelan distintas incursiones y reflexiones en torno a lo que podría llamarse un “sistema de cartografía social”. Esta vía, consustancial al medio fotográfico, acomete la controvertida y arriesgada tarea de efectuar la lectura del “otro”; podemos reconocerla en el clásico género de “fotografía de calle” y en general en la fotografía entendida y utilizada como documento social.

A esta visión de conjunto de la muestra hemos de sumar, finalmente, una “zona cero” donde refluye el examen que la exposición plantea. Se encuentra constituida en primer lugar por el proyecto *FLOH* (2001), de la artista **Tacita Dean** (Reino Unido, 1965), un trabajo que aborda de forma explícita la mudez última del objeto fotográfico, al tiempo que arroja al aire una cuestión que no debería ser obviada: ¿cómo pensar hoy la fotografía, en un mundo donde ésta es ya, de algún modo, una especie de anacronismo?

Problematizar la lectura de las imágenes, tal y como lo hace Tacita Dean en su proyecto *FLOH* es un paso bien necesario para comprender la importante transformación en curso, que altera la propia ontología de la imagen. En la actual *sociedad red* –y su

espacio post-mediático y conectivo—, ya no nos sirven los viejos parámetros bajo los cuales podíamos establecer una definición válida y estable de las imágenes. Se ha producido una mutación completa de las estructuras visuales y enunciativas que regían hasta ahora el relato del acontecer del mundo.

De pronto, en menos de un siglo, nos encontramos en una realidad postfotográfica completamente abigarrada de imágenes. Una esfera *hiperfotográfica* en la que palidece todo posible rastro de nostalgia ante la pérdida de los tiempos heroicos de la luz y la plata. El trabajo de Tacita Dean atraviesa todas estas cuestiones, moviéndose con habilidad en el terreno de la nostalgia y el fetichismo, en el ámbito de la desaparición y el silencio; la obra consiste en una recopilación de imágenes encontradas por la autora en los rastros de Europa y América. En el año 2001 la investigación tomó la forma de un libro de artista con una edición firmada de cuatrocientos ejemplares. “Una obra de arte democrática” –afirmó Dean. Para celebrar la publicación de *FLOH*, la galería londinense Frith Street exhibió una edición limitada de fotografías del libro. Para acompañar la exhibición la artista hizo estas afirmaciones:

“No quiero dar explicaciones de esas imágenes: descripciones de cómo y dónde fueron halladas, o conjeturas de las supuestas historias que podrían o no contar. Quiero que mantengan el silencio del rastro; el silencio que tenían cuando las encontré; el silencio de los objetos perdidos. Basta decir que todas las imágenes fueron encontradas aproximadamente en los últimos seis años en los rastros de Europa y América. Sólo en un determinado momento me di cuenta de que estaba haciendo una colección, y nada es más preocupante para el coleccionista que la perspectiva de la “clausura”; comprender que habrá una “versión final” y una conclusión potencial de la colección. He dejado de ir a los mercadillos por miedo de encontrar una imagen que “debía haber estado en el libro”, o como una loca he volcado mi atención en coleccionar postales: postales que muestran fuentes congeladas o tréboles de cuatro hojas, o que tienen gaviotas, o que han sido garabateadas por alguien. Pero ahora me he decidido a creer que no hay, que no puede haber una versión final de esta colección; que *FLOH* existe en el continuum y que un día, espero, retornará, sin dueño y silenciosa a sus orígenes en el mercadillo.”

Decir “el silencio del rastro” es como decir “el vacío del universo”, como escucharlo con un vasito de plástico pegado a la oreja. Los objetos fotográficos encontrados y perdidos de Tacita Dean nos enseñan pequeños jirones de historias en descomposición, borrándose y desapareciendo en silencio en la aleatoriedad del cosmos. A través de ellos, por sus agujeros, es posible mirar la nada.

Si Tacita Dean, desde una posición que podría definirse como una suerte de “conceptualismo romántico”, invoca el silencio y pone en práctica la suspensión ligüística, es porque *FLOH*, más allá –o más acá– de su romanticismo, conecta con una parte fundamental de la problemática del lenguaje que resulta determinante a la hora de definir lo fotográfico. A saber, el silencio, la suspensión, la interrupción, la descomposición, la desaparición, la denegación, el secreto. Son todos movimientos de oscilación que forman una parte fundamental del lenguaje; desde él inventan un columpio capaz de llevarnos *más allá* de la mera estructura predicativa.² Es este el

² Ya Jaques Derrida, con relación a la idea de la “visión muda”, describió la enorme tradición apofática del discurso, la vía de la negación que lidia con aquello inefable o inaccesible al habla. Jaques Derrida,

“rumor de fondo” que es posible escuchar en el conjunto de las imágenes que forman parte de este itinerario.

#

Autobiographical Stories (The Fake Wedding) (1992), de **Sophie Calle** (Francia, 1953), es el otro proyecto que, en diálogo con *FLOH*, constituye esta “zona cero”, una obra que pertenece a una serie iniciada en el año 1988. En ella la artista se dedica a fabular relatos que reflejan episodios de su supuesta biografía. Se trata de un trabajo que deconstruye con habilidad una noción objetiva, veraz y estable de la identidad personal, pero que, sobre todo, ejerce un efecto demoledor sobre la imagen en sí misma. Igual que *FLOH*, la obra de Sophie Calle se da sobre un cortocircuito del significado, sobre una ruina y un vacío.

A menudo denominada “artista narrativa”, maestra del simulacro y célebre por sus “novelas de pared” que ponen en relación textos con fotografías, las obras de Calle son el resultado de una experiencia intersubjetiva, que surge a partir de una puesta en juego con el otro. La imagen y su relato es un todo inseparable que se construye a través de los demás, sujetos de la vida real a los que la autora recurre constantemente para la elaboración de sus obras. Los “otros” actúan como agentes externos del experimento; se convierten en el elemento incontrolado o azaroso que abre la ficción a la vida. El artificio de Calle se encaja así en el corazón mismo de lo real. Todo se produce en la trama interpersonal, como juego recíproco y simulación pública. Con frecuencia las historias de Calle se hacen públicas antes como notas en la prensa que en las salas de arte. “La existencia de los otros me inquieta: sus gustos, sus historias, su falta de historias, su vacío”. Esta es la estructura del trabajo de Calle, por el reverso el enorme hueco de la vida, inabarcable, amorfo, tenebroso o aburrido; por el anverso el “otro”, que es un gatillo que despierta en Calle su inmensa capacidad de fabulación, y que, como un espejo, le devuelve la imagen (su propia imagen siempre, la única imagen posible) trocada en memoria y leyenda, convertida en mito y en monstruo.

Sobrevolar el abismo y arrojar la vida a la nada, al fuego del simulacro. Sus imágenes-con-texto (esa tensa combinación de fotografía y palabra) impugnan la fina frontera que separa lo verídico de la ficción; en su trabajo ya no puede aplicarse el modelo de lo verdadero a lo real. El ideal de lo verdadero se revela como la ficción más profunda, como la trama más oculta en el corazón de lo real.

I. Testigos de la nada

Algo falta, algo se ha roto, el hilo del sentido parece perderse una y otra vez dentro del corte fotográfico, en ese acto automático de suspensión o interrupción que es toda fotografía. ¿Qué ha pasado? ¿Qué es lo que ocurrió? La forma del enigma y del suspense definen una temporalidad propia de la experiencia fotográfica, que se da siempre a través de una imagen a la que *hemos llegado tarde*.

“Cómo no hablar. Denegaciones”, *Cómo no hablar y otros textos*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 13-58.

¿Cuál es la historia? ¿Qué cuenta esta imagen? ¿Cómo hemos llegado aquí? Si la miro veo un corte coagulado, un fragmento detenido que sólo puede mostrar los indicios desordenados de un suceso ya ocurrido; una “escena del crimen”, cuyo sentido se encuentra suspendido, aplazado. Todo argumento adherido habrá de llamarse entonces *testimonio*. Toda palabra será una máscara superpuesta a una *imagen cruda*, para dotarla de un significado inteligible. Así, la leyenda o discurso que acompaña, explícita o implícitamente, a cada fotografía pende sobre el vacío de una imagen muda; los sentidos que queramos concederle se urden sobre un tejido roto.

Hay fotografías que proyectan de forma especial esta tensión. Ocurre a menudo en un tipo de imágenes en las que predomina una cierta idea de vacío, de soledad o de ausencia. Esta *nada* presente hace más fuerte nuestra comparecencia al otro lado de la imagen. Como un espejo, interpela al observador, y le impele a rellenar el vacío, al tiempo que revela que la función del que mira ha de ser siempre la de un testigo, la de un narrador que interpreta de los restos y reconoce los signos, hilando un posible sentido que siempre pende sobre la descomposición.

La monumentalidad de las imágenes de **Hannah Collins** (Gran Bretaña, 1956) apela directamente al cuerpo del espectador. Sus panorámicas despliegan una experiencia física envolvente en donde la inquietud y la sospecha funcionan como conmutadores que ponen en marcha una especie de mecanismo histórico. En este engranaje la huella, el signo o el indicio son elementos clave para comprender el paso del tiempo y los paisajes culturales que la autora quiere desvelar. El proyecto de Collins se sitúa dentro de esa interesante estirpe de artistas que reeditan el espacio documental y la investigación antropológica, confiriendo un nuevo sentido a la idea de observación, en donde la pieza clave es la conciencia de la interpretación. Reverso de los medios de comunicación, las prácticas documentales se abordan como un elemento casi terapéutico.

El monumento sirve a la autora para plantear una yuxtaposición entre la historia y el presente, entre la memoria y el cuerpo. Son imágenes tensas, que encierran un denso contenido simbólico. *Signs of Life* (1992) se sitúa entre sus primeras series, y como en otro de sus primeros trabajos, *The Hunter's Space* (1993-1994) –en la que reflexionaba sobre la situación de zonas como Polonia o Silesia después de la caída del Muro de Berlín– Collins dirige la mirada hacia las comunidades ubicadas en los márgenes, obligadas al desplazamiento o en situaciones conflictivas de transición muy relacionadas con el territorio y la globalización. *Signs of Life* fue la contribución de la autora a la Bienal de Estambul en 1992, y narra la diáspora y las condiciones de vida de los emigrados del Este hacia el Oeste, hacia Estambul.

La elección del paisaje es rotunda. Collins selecciona una imagen exquisitamente detallada de la desolación y la descomposición del espacio social, de la ciudad, de la calle. “Habitar es dejar huellas”, decía Benjamin. Ahora, en la ruina postmoderna y global, igual que en el escenario de un crimen o de una guerra, la vida se aprecia a través de sus indicios.

En la serie *L.P.* (2000) **Jean Mark Bustamante** (Francia, 1952) fotografía orillas de lagos de montaña en Suiza. Se trata de composiciones insólitas, imágenes ambiguas, que buscan el malestar y la duda de quien las mira. La referencia a una realidad que

aparentemente “no dice nada” desemboca en su obra en una especie de abstracción formal. Áreas residenciales y construcciones industriales, se superponen al supuesto modelo de sublime paisaje natural, estriando y recodificando el espacio.

El protagonismo del espectador se encuentra presente en la elección gran formato, envolvente, propicia para hacerle tomar conciencia de sí mismo frente a la obra, de su actividad como mirón. Bustamante declara la fotografía como un lugar para reflexionar, como un “movimiento lento”, a lo que parecen hacer alusión las siglas L.P. “Larga Duración” (“Long Play”). Nada más sugerente para referirse a ello que la imagen del lago (con su superficie reflectante, su profundidad abisal y los insólitos puntos de vista que el autor ofrece). La fuerza reflexiva *per se* parece ser la instancia principal de la obra de Bustamante, una potencia que se activa a través del suspense y la incertidumbre que es capaz de crear.

Literalmente “escenas del crimen”, las imágenes de **Arnold Odermatt** (Suiza, 1925) proponen también una reflexividad que hace que su obra se diferencie rápidamente de la de otros fotógrafos que trabajaron el atestado policial, como Arthur Fellig (Weegee) o Mell Kilpatrick, mucho más dramáticos en su aproximación al accidente. En Odermatt el extrañamiento previo a toda reflexividad parece producirse por el encuentro entre el tranquilo y bello paisaje natural suizo que rodea al suceso y las violentas y perfectas composiciones de hierros retorcidos, que expresan una brutal quiebra del sentido, una detención abrupta del tiempo, del todo movimiento o de todo pensamiento, resumida en estos escenarios de restos y evidencias.

Odermatt fue policía desde 1948 hasta el año de su jubilación, en 1990. Sus imágenes de escenas posteriores a accidentes de tráfico constituían una parte del archivo de evidencias del siniestro, ya fuera para el informe policial o para el la compañía de seguros, pero también formaban parte de una colección personal creada a la largo de su vida. Fue su hijo, Urs Odermatt, quien “descubrió” y sistematizó el trabajo fotográfico de su padre en diversos temas que se hicieron públicos a través de libros y exposiciones.

II. El código

La noción de una realidad transformada en “texto”, en algo que necesita de una lectura o una descodificación, constituye una parte fundamental de la ontogénesis de la imagen técnica, y responde plenamente al modelo moderno de conceptualizar el espacio.

La urbe en expansión constituirá el laboratorio ideal para desarrollar una nueva mirada a través del medio fotográfico. En la ciudad moderna, como en un enjambre, se entrecruzan y se superponen con celeridad cambiante los códigos que recorren y estrían el espacio público, que mapean al otro y lo común para interpretarlo y resignificarlo. El espacio se muestra como una gran retícula, como un plano o una estructura *de lectura* en constante expansión y movimiento. La captación del mundo fluido de la modernidad engendrará así toda una estirpe fotográfica, que a menudo se ha agrupado bajo la etiqueta de *fotografía de calle*.

Podría, no obstante, pensarse una posible historia de la fotografía en base a una noción militar básica: el *reconocimiento*. Hay que saber *reconocer* lo que se ve. Hay que descifrarlo, falta la interpretación, la significación. La historia de la fotografía sería

entonces también la historia de su lectura, de sus intérpretes. Bajo esta óptica el fantasma de una “relación directa con lo real” quedaría completamente impugnado, y, con ello, resultaría efectivamente invalidada la tradicional función de la imagen fotográfica como “depósito de verdad”, promovida con fuerza desde los usos más coercitivos del medio, sean humanistas o policiales. En el conjunto de imágenes de esta sección el código se hace visible a través de la ciudad. De diversos modos, en ellas es posible vislumbrar la “rejilla abstracta”, y percibir un salto o tropezón entre la toma y su interpretación.

El trabajo *Untitled Project* (2002-2011), de **Matt Siber** (Estados Unidos, 1972) es una investigación sobre la naturaleza del poder y las formas en que éste se manifiesta dentro del espacio público. Se trata de una enorme serie de imágenes fotográficas de gran formato tomadas en las ciudades de todo el planeta. En ellas toda huella de texto ha sido removida digitalmente, y extraída fuera de imagen referencial creando dípticos en gran medida abstractos, donde una constelación de textos entra en diálogo con una escena pública.

El extrañamiento que esta estrategia produce no sólo pone de relieve el papel de lo textual dentro del paisaje moderno, sino también a la vez subraya otras formas alternativas de comunicación imbricadas en la codificación del espacio público, como la señalética, los colores, la propia arquitectura o la imagen corporativa.

Ian Wallace (Inglaterra, 1943) basa su trabajo en el encuentro violento de la abstracción pictórica minimalista y la riqueza referencial de la fotografía documental. Su influencia fotoconceptual se proyecta sobre otros fotógrafos clave de la escuela de Vancouver, como Jeff Wall o Ken Lum, hasta el punto de ser considerado como el padre del fotoconceptualismo canadiense.

Intersections NYC (2003) es la segunda serie de fotografías laminadas sobre lienzo que el autor realiza sobre la ciudad de Nueva York, como continuación de una primera serie tomada inmediatamente antes de los acontecimientos del 11 de septiembre. Wallace rastrea los cruces de las calles como si quisiera desvelar la estructura latente bajo la intensa amalgama de gente, tráfico, signos comerciales y arquitectura. El contenido narrativo se ha reducido al acto de cruzar la calle, el referente fotográfico deviene una zona de tránsito que emerge en el armazón abstracto de la retícula pintada.

#

La tradición de la fotografía aérea es casi tan antigua como la fotografía misma; es conocido que en cuanto Nadar accedió a una cámara de fotos, su primer sueño fue elevarse sobre los techos de París para tomar vistas aéreas de la urbe desde la cesta de un globo aerostático. Este ojo cenital y abstracto, mirada extraterrestre, se halla evidentemente emparentado con el tempranísimo género de la fotografía de guerra, así como con las actuales cámaras de vigilancia y visiones satelitales.

La fotografía aérea resulta clave para comprender en toda su amplitud la *mirada interpretante* consustancial al medio, pues evidencia el inherente *carácter lector* de la mirada. Desde el cielo, la piel del mundo se aborda como si de un plano, libro o mapa se tratara. Pero la traducción sistemática del territorio a partir de las huellas responde fundamentalmente a la necesidad de ejercer el poder social, y en este sentido la visión aérea se encuentra ineludiblemente sesgada por la lógica coercitiva de la sociedad del

control y su proyecto panóptico. Las aspiraciones modernas de dominio de la totalidad de las formas visibles pasan no sólo por la necesidad de una lectura o interpretación de lo real, sino también, y con ella, por una inexorable estrategia de catalogación y etiquetado del mundo, en la que el archivo resulta fundamental.

Peter Piller (Alemania, 1968) es un autor que trabaja sobre el archivo, que reflexiona sobre la necesidad moderna de sistematización y catalogación del mundo, elaborando archivos urbanos a partir de distintas fuentes (fotografías de prensa, Internet, colecciones de fotografías profesionales, etc.) Diluyendo la idea de autoría artística, integra a menudo a las comunidades e instituciones en sus creaciones. Su trabajo resulta misterioso y parece filtrar una especie de sentido obtuso o absurdo del archivo, dejando entrever la insensatez e incoherencia última del proyecto de reticulación del mundo.

Casas durmientes (Schlafende Häuser, 2004) es una serie de fotos que pertenece a *Archivo de vistas aéreas (Von Erde schöner)*, que Piller realiza a partir de su acceso a los archivos fotográficos de una empresa dedicada a la fotografía aérea. La empresa, que había cerrado, poseía un archivo de veinte mil imágenes de casas, tomadas entre 1979 y 1983. Durante cinco años un avión de vuelo bajo había escaneado sistemáticamente los asentamientos a lo largo y ancho del país. El objetivo empresarial de vender el producto resultante a los propios dueños de las casas fracasó. Entre las diversas negativas resalta la respuesta de aquellos propietarios a quienes sus casas les parecieron “más bonitas desde el suelo”. A partir de este material, Piller trabaja en diferentes clasificaciones que conforman un enigmático retrato robot de la clase media alemana. Así surgen colecciones como *Casas Durmientes*, *Objetos florales*, *Persona delante de casa*, o *Caminos*, basada esta última en los diferentes diseños de las vías que rodean las viviendas.

III. Cartografías del otro

El proyecto moderno de reticulación y racionalización de la realidad es también, fundamentalmente, un procedimiento de “codificación del otro”; un proceso que despliega un complejo sistema de *cartografía social* cuyo objetivo es hacer legible un *cuerpo común*. La fotografía deviene un instrumento perfecto para esta empresa destinada a la “producción de sujeto” y con ella a la interpretación del sentido de lo público. Ya lo anticipaba en 1930 Walter Benjamin en su ya mencionada “Pequeña historia de la fotografía”, donde, en un comentario sobre el trabajo de August Sander, describía el modo en que el rostro experimentaba una profunda transformación bajo la técnica fotográfica; un giro definitivo en la representación del rostro humano, que pasaba, decía, a “ser mapa”, “un atlas que ejercita”.³

El otro es un tema primordial de la fotografía. La enorme tradición de realismo social desarrollada no hace sino confirmarlo. Pero, a menudo, parece que donde la fotografía se pone a buscar al otro, lo que encuentra una y otra vez son cuerpos. Ese “cuerpo del otro” es el lugar primero donde necesita propagarse la mirada-lenguaje, la visión codificadora. A través de su existencia, comprendiendo la pragmática de sus deseos y necesidades, y el modo en que se insertan en la sociedad y el mercado, la fotografía

³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 76-78.

deviene un aparato que amplifica los límites de la individualidad. Como una auténtica “prótesis de alteridad” el medio fotográfico permite la singular posibilidad de establecer un relato de la vida de los demás y tratar de figurar así ese esquivo y ambiguo significado del “nosotros”, que, como decía Deleuze, “siempre falta”.

#

El trabajo de **Allan Sekula** (Estados Unidos, 1951), reintroduce constantemente la dimensión social que a menudo ha sido reprimida en la interpretación histórica del “arte de la fotografía”, centrando su atención en el marco contextual de las imágenes. Para llegar a ellas, para acceder a un posible significado, hay que percibir el conjunto de condiciones en las que fueron generadas; sin su entorno no es posible leerlas.

Untitled Slide Sequence (1972), se plantea como una metaimagen, un diálogo con un icono absolutamente esencial: la famosa secuencia de los Lumière, la *Salida de los obreros de la fábrica*. También en 1995 el cineasta Harun Farocki trabajaría sobre esta metaimagen en su obra *Trabajadores saliendo de la fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), en donde plantea una hábil reflexión sobre el trabajo como reproducción del “sujeto”. Génesis de la imagen técnica, la película de los Lumière fue el primer film mostrado en público, en 1895. En él podía verse, durante 45 segundos, a los trabajadores de la industria de productos fotográficos en Lyon saliendo apresurados de las sombras de la fábrica hacia el sol de la tarde. Sekula documenta también la salida al final del turno de los trabajadores, en este caso de una industria aeroespacial en los años 70. Las diferencias entre las dos imágenes son notorias, al final del siglo los obreros no “salen a la calle”, sino que transitan por un paso elevado entre dos edificios de la compañía. Asimismo la cámara también ha cambiado por completo de estatus, y ha tenido que “colarse” entrando en una propiedad privada sin autorización.

En el espacio postmoderno, el régimen de la mirada es mucho más intrusivo; el encuentro de los trabajadores con la cámara-fotógrafo más duro y directo, los cuerpos en el cambio de turno se abalanzan casi sobre la cámara. Al final de la secuencia podemos ver incluso como la cámara es expulsada de las instalaciones. En el mundo contemporáneo ya no importa qué hora sea, si es el cambio de turno o si el individuo camina en la dirección de “salida”, porque el sujeto está inserto en el mercado. Todo sujeto es trabajador. El trabajo y la producción no se entienden ya tan sólo como categorías de lo económico, sino como el lugar de reproducción de los sujetos. En cualquier caso el lugar y la situación de *Untitled Slide Sequence* nos revelan la profunda transformación de la organización social a lo largo del siglo XX, en el siglo del cine y la fotografía.

#

The Steerage (1907) es una imagen mítica dentro de la historia de la fotografía, y un punto de inflexión en la carrera de **Alfred Stieglitz** (Estados Unidos, 1864-1946). La mayor parte de las historias coinciden en que supone una ruptura fundamental: el autor se aleja de una visión pictorialista, para adentrarse en una dimensión puramente documental e informativa de la imagen. Stieglitz se entrega a un lenguaje específicamente fotográfico, y dado el momento tempranísimo en que fue tomada, supone una auténtica revolución. No obstante, las lecturas vertidas sobre esta imagen a

menudo se han empeñado en demostrar su estatus de “obra maestra” en base a un análisis compositivo, pecando de un formalismo que parece pasar por alto el giro que da Stieglitz al asumir esta imagen, al plantear con ella una autonomía propia de la fotografía como lenguaje. Quedándonos embelesados con las diagonales y diseños protocubistas de la imagen no haríamos sino arrojar nuevamente el objeto fotográfico al espacio estético de la representación pictórica.

Desde luego la complejidad y la abstracción de la composición, como subestructura de la codificación social reflejada en el documento, se encuentran absolutamente presentes, y enriquecen la lectura de esta imagen. Sin embargo el auténtico cambio cualitativo reside en el hecho novedoso de que el documento fotográfico sea aceptado dentro de una interpretación histórica del “arte de la fotografía”. La escena supone sin duda un importante documento cultural, que muestra la cubierta inferior de un barco que va de New York a Bremen, Alemania. Allí vemos cómo hombres, mujeres, y niños, inmigrantes que no han conseguido entrar en Estados Unidos, retornan, obligados, al viejo continente. La imagen, que refleja el periodo de gran afluencia de inmigrantes al continente americano (la mayor parte atraídos por el boom de la construcción) transmite toda la precariedad social y la incertidumbre de la época.

Al contemplar hoy esta vieja imagen datada en 1907, tan “puramente fotográfica” y tan significada dentro de la historia del medio, es casi inevitable recordar, de nuevo, las palabras de Walter Benjamin refiriéndose a las viejas daguerrotipias al final de su “Pequeña historia de la fotografía”.⁴ Aquella reverberación enigmática que Benjamin veía emerger en la luz pálida e intangible de las primeras fotografías, “desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos”, parece interrogarnos ahora a través de esta imagen del pasado, de esta obra inaugural, demandando nuevos significados.

Superados ya con creces los “prejuicios realistas” –ese viejo fantasma de la relación directa con lo real –, hace tiempo que ya no basta el noema barthesiano de la fotografía, el *esto-ha-sido* que le otorgaba su condición de índice y documento. Los discursos de verdad no se adecúan ya a las nuevas necesidades de lectura; los pies de fotos devienen infinitos y los iconos ya no pueden sintetizar nada. Precisamente por ello, cifrar todo el valor de esta imagen en su condición de “documento cultural”, de cápsula que consensúa una totalidad o retiene un momento y un lugar como rasgos esenciales que representan un acontecimiento, un episodio social, sería tan insuficiente como depositar todo su interés en la belleza de sus diagonales y en el modo en que se insertan en la “historia del arte”. Esta fotografía se ha tornado enigmática, se ha opacado en la absoluta saturación icónica sobre la que se cimenta nuestra cultura. Como un cristal negro que nos devolviera nuestra propia imagen turbia, nos interroga. Y acaso su extrañeza no esté exclusivamente vinculada a los efectos de la crisis de lo documental, a esa caída del mito del valor testimonial de la imagen consumada en la segunda mitad del siglo pasado.

Hay algo en este icono inaugural que es incuestionable: la imagen de Stieglitz es una imagen del otro. Esa “experiencia del otro”, y la búsqueda de un relato de lo colectivo es una tarea consustancial al medio fotográfico. En este sentido, tal vez el valor de esta imagen podría ser depositado en su capacidad de revelar un problema fundamental y un

⁴ *Ibid.*

acuciante dilema contemporáneo: la profunda puesta en crisis de esa “matriz colectiva”. *The Steerage* muestra la condición del sujeto contemporáneo, la comunidad que viene, que se expresa a través de esos cuerpos en tránsito. Los posibles significados de esta fotografía se cierran y permanecen suspendidos, impugnados; del mismo modo que esos “sujetos denegados”, alojados en un espacio intersticial, en el entrepuente de un barco. Como en un purgatorio, están postergados entre dos tierras, aplazados en el velo de la incertidumbre.

#

La obra *American Night* (1998-2002), de **Paul Graham** (Reino Unido, 1956), podría verse como la otra punta de la evolución de la tradición fotográfica documentalista centrada en una imagen social, un acercamiento crítico a la sociedad norteamericana, en donde se reflexiona sobre el claroscuro de la utopía del progreso y del estado del bienestar. Este autor forma parte de una generación de artistas británicos que desde mediados de los años ochenta procedió a renovar y transformar radicalmente los usos documentales de la imagen, y se caracteriza por un profundo compromiso social y político con los temas que aborda. Su trabajo, sin duda, puede situarse, igual que el de Allan Sekula, dentro de lo que Carles Guerra ha denominado *nuevas prácticas documentales postmedia*,⁵ prácticas artísticas que, desde una enorme diversidad, ejercen una necesaria crítica a la máquina de visualización hegemónica, planteando una redefinición de la forma-documental; una renovación que inevitablemente ha de entrar en diálogo con este “icono velado” que hemos dicho que constituye la imagen de Stieglitz. Precisamente la veladura como metáfora es el recurso escogido por Graham, para articular su serie *American Night*. El trabajo mezcla tres tipos de imágenes; las “imágenes blancas” constituyen la esencia del trabajo y en ellas vemos gente caminando, esperando, de pie, o sentados, en una invisible vida marginal. Por otro lado, una vez el ojo se ha adaptado a esa blancura dura e implacable de una realidad marginal y periférica que ha sido “infraregistrada”, surgen, brutalmente, las “casas”, imágenes de viviendas burguesas californianas, perfectas y frontales, con un color completamente impactante e irreal. Por último las “imágenes oscuras” cierran el ritmo de tres tiempos de la serie, y ponen en circulación un metacomentario sobre el medio fotográfico. Son imágenes del interior profundo de las ciudades. En la ordenación del libro-ensayo de la serie, aparecen juntas hacia el final, y poseen un evidente carácter retórico y una explícita cita al género clásico de la fotografía de calle.

La veladura de Graham se revela con efectividad contra la impotencia del documento y sus usos normalizadores. La subexposición parece querer contestar con un *no* al exceso de visión, al abigarramiento icónico contemporáneo. La imagen, implacable, nos interpela desde el blanco ciego de la falta de luz, y el significado se tensa entre lo que se puede registrar en la película, y lo que deja de registrarse. Variación a lo Bartleby donde el fotógrafo también “prefiere no hacerlo”; sabotea el acto fotográfico, pervierte el tiempo que éste requiere y el obturador se cierra demasiado pronto, antes de que la imagen pueda formarse. Desde ese umbral, en ese estadio liminar, lo que quedan son paisajes exiguos, personajes lejanos y casi fantasmales.

La visualidad cruda, muda y casi ciega, emerge desde el borde instantáneo del disparo del fotógrafo. Aquellos “sujetos denegados” en *The Steerage*, esos individuos en la

⁵ Carles Guerra, “Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia”. *Después de la noticia. Documentales postmedia*, CCCB, Barcelona, 2003.

periferia, no cesan de convertirse en otros, de actualizarse en su problemática condición de sujeto contemporáneo. Su imagen, incodificable e inapropiable, descubre y restituye incesantemente ese fondo mudo –potencia de vacío y fuga de sentido– que constituye el sustrato más hondo de la experiencia fotográfica.

Algo falta. El significado fugado en la fotografía

© Teresa Arozena 2011

Primera edición impresa para el catálogo de la exposición *Algo falta. El significado fugado en la fotografía*, dentro de FOTONOVEMBER 2011, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, noviembre 2011- enero 2012.

Algo Falta. El significado fugado en la fotografía.
Edición TEA Tenerife Espacio de las Artes
Centro de Fotografía Isla de Tenerife.
ISBN: ISBN: 978-84-937979-4-2.

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga libre

Publicada en diciembre de 2011 bajo licencia Creative Commons
<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>>

