

IMÁGENES ABATIDAS

DEL REFERENTE A LA MULTIPLICIDAD TEMPORAL.
LO FOTOGRAFICO EN LA ERA DE LA POSTFOTOGRAFÍA

JUAN JESÚS TORRES JURADO



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

TESIS DOCTORIAL

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE GRANADA

**IMÁGENES
ABATIDAS**

JUAN JESÚS TORRES



Josef Koudelka. *Praga, 1968.*

JUAN JESÚS TORRES JURADO

IMÁGENES ABATIDAS
DEL REFERENTE A LA MULTIPLICIDAD TEMPORAL

LO FOTOGRÁFICO EN LA ERA DE LA POSTFOTOGRAFÍA

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:
GABRIEL CABELLO PADIAL Y ESPERANZA GULLÉN MARCOS

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Juan Jesús Torres Jurado
ISBN: 978-84-9163-905-3
URI: <http://hdl.handle.net/10481/51918>

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Resumen. 11
2. Hipótesis y metodología. 18
3. Objetivos. 21
4. Palabras clave. 22

CAPÍTULO I. LA CESURA ENTRE REPRESENTACIÓN Y ACONTECIMIENTO. EL (NO) LUGAR DE LA FOTOGRAFÍA.

1. De la onlogización del referente a la potencia temporal. 25
2. La fotografía como marca: movimiento y ruina. 33
3. La posibilidad de la experiencia. 36
4. Representación y vértigo de la detención. 48
5. Tiempo circular y tiempo psíquico: la fotografía como multiplicidad a la busca de un significado. 54

CAPÍTULO II. MULTIPLICIDAD Y SUBJETIVIDAD.

1. Conquista y veracidad. 82
2. La desconexión imposible. 91
3. Memorias. 96
4. Imagen fotográfica y correlacionismo. 103
5. Narración y Postfotografía. 112

CAPÍTULO III. MÁS ALLÁ DEL INSTANTE DECISIVO. ACELERACIÓN Y FOTOGRAFÍA.

1. Instante y aceleración. 120
2. Conectividad. 129
3. Aceleración y desaparición. 132

4. Suplicio. 136
5. Invisibilidad. 139

CAPÍTULO IV. EL TIEMPO A LA DERIVA DE LA FOTOGRAFÍA.

1. Disincronía. 148
2. Zonas de retardo. 152
3. Encuentro, interrupción. 158
4. En el flujo, o la condena de no estar nunca al día. 170
5. La imagen mutua. 174

CONCLUSIONES. 184

BIBLIOGRAFÍA. 187

INTRODUCCIÓN

1. RESUMEN

El presente trabajo pretende dar cuenta del estado de la fotografía contemporánea mediante un ejercicio de crítica práctica. Su objetivo es mostrar, a través de una serie de ejemplos clave, cómo la fotografía actual se ha desentendido de la ontologización del referente que operaba en la noción del «instante decisivo» (por utilizar la expresión asociada a Cartier-Bresson), noción que ha informado a toda la historia de la fotografía en tanto que su indexicalidad constitutiva la convierte en registro (y testigo) de una realidad exterior, y que seguía anidando en el «esto ha sido» que Roland Barthes desarrolló como *noema* de la fotografía en *La Cámara Lúcida* (1980). Precisamente el texto de Barthes supone una especie de bisagra donde el sentido la fotografía es invertido en la dirección de un espectador que se proyecta en ella (el «punctum» me punza a mí, espectador, en virtud de mi memoria o mi deseo, pero no es necesariamente algo objetivo que los demás puedan reconocer) y, sin embargo, resulta al mismo tiempo estabilizado en el sentido de la reafirmación de un referente registrado. El trabajo pretende situarse un paso más allá de este (segundo) movimiento estabilizador de Barthes, es decir, que pretende comenzar en el punto en que el referente queda escindido en dos elementos: en huella y en pantalla de proyección de la memoria. A partir de esta escisión, planteo que la fotografía toma como material básico el tiempo, el tiempo del movimiento a la ruina que implica toda huella y el tiempo de la memoria (la representación que es la psique en tanto que significante nunca actualizado) del espectador. Si las fotografías continúan hoy siendo documentos históricos ello es, pienso, porque son imágenes del tiempo.

Las diversas inflexiones que la fotografía como imagen del tiempo ha ido adquiriendo en las últimas décadas serán recorridas en este trabajo siempre a través de ejemplos concretos. Desde la búsqueda mnemotécnica del montaje de Elina Brotherus en torno a Satie (*Large de veu. Homage à Erik Satie*, 2006) o la quietud y la verticalización que transforman el sentido del tiempo en las vistas del mar de Hiroshi Sugimoto (*Mar Caribe. Yucatán*, 1992), hasta el simultaneísmo entre representación y experiencia efectiva

postulado por *The Clock* (2011) de Christian Marclay, este texto no hace sino perseguir, cartografiar, tales inflexiones en el horizonte contemporáneo de una experiencia acelerada.

Tal recorrido cartográfico se vertebra a partir de una serie de etapas definidas por fotografías y obras concretas. Así, la percepción del movimiento (sin el cual no hay tiempo, pues éste no está compuesto de «ahoras», de partes, sino que desde Aristóteles es indisociable del movimiento) como ruina de la percepción primera se muestra a partir de la fotografía de Don McCullin (*The Bogside. Londonderry, Northern Ireland -1971*), donde la fotografía es marca, registro de dos “ahoras”, de una historia en movimiento; y así, la presencia implícita del observador en el tiempo lo hace a partir de la de Yann Gross (*Avalanches*, 2011), en la que una montaña que estalla permanece en cambio congelada, formalmente asociada con una escultura blanca formada por la nieve. Pero si es que el espectador está en efecto implícito, ello es en la medida en que debe permanecer inmóvil ante la corriente (en ello consiste el *per-curso*), en que debe replegarse para que emerjan la conciencia del tiempo y la experiencia. Los contornos últimos de ésta pueden testarse en la cartografía del límite de la civilización (que es como decir del tiempo en que se construye la experiencia) del proyecto *Not to be Image* (2015) de Albert Corbí, o, dado que el material de que está hecho el sujeto es el tiempo, en la detención que en la última fotografía de *La Vertigine* (2010) de Federico Clavarino asocia vértigo de la interrupción y miedo a la muerte: desde la caída, desde el pecado, dirá Kierkegaard, estamos condenados a contar los momentos como instantes, condenados a la muerte, al vértigo.

Si el material de la fotografía (como el del sujeto) es el tiempo, no es entonces de extrañar que un elemento recurrente en su práctica sea el retorno. El retorno permite que no todo esté perdonado de antemano; que, como señala Kundera, no se abandone la condena del tiempo de Hitler por el mero hecho de que coincide con el de los recuerdos de infancia de uno. Una serie de fotografías que han trabajado sobre la repetición me han permitido explorar las condiciones de la aparición de una cesura en el bloque repetido del pasado, una cesura construida a partir de ese elemento doloroso que hace que el sujeto se constituya como despliegue de la psique en tanto que significativo (o sea, como representación que parte de un ahora singular) en busca de sentido. Los personajes fotografiados por Bryan Schutmaat (*Grays the Mountain Sends*, 2013) se mimetizan, resignados, en el contexto: pasado (representación, posibilidad) y presente (acontecimiento, significado) se unifican en un bloque con pretensión de eternidad. Asimismo-

mo, los personajes de la Italia de Martin Borgen (*Italia*, 2015) son los habitantes de un país sin tiempo. Pero éste es un país que sólo se parece al que Borgen cree descaradamente que fue. La repetición es aquí, extrañamente, singularidad. Pues repetir es también el modo de producir diferencias de lo mismo, de encontrar el sedimento en lo enmarañado, como magistralmente hace Anri Sala en *Ravel, ravel, unravel* (2013).

La psique como representación en busca de otro adquiere especial relevancia cuando el tercer término social se hace explícito. Si sigue funcionando como prueba, la fotografía lo hace, como ha descrito John Tagg, sólo gracias al uso que el poder de los Estados hace de la cámara como elemento de vigilancia: las fotografías no son prueba de la historia, sino que ellas mismas son lo histórico. En la actualidad, donde la experiencia efectiva (y muy particularmente de la imagen) está cada vez más mediada por la inmensa fototeca que constituyen las redes sociales, repetir es conceder que el juicio del propio recuento corresponda a un número limitado de desconocidos (siempre dentro de unas reglas del juego, no se puede “compartir” digitalmente un olor): como hace Stephen Shore en Instagram, prolongándose en imágenes que cobrarán veracidad con su integración activa en el contexto de sus muchos miles de seguidores. Aquí comienzan las paradojas de la conexión digital. La primera, que la aparente multiplicidad de las redes es concomitante con la *seguridad* de la percepción que la fenomenología se ha ocupado de establecer. Si la continua confusión de Don Quijote era para Foucault la marca que separaba la locura y la poesía, dos espacios marginales de una episteme, la moderna, que no se basaba ya en similitudes,¹ el fenomenólogo, sin embargo, no compara empíricamente diferencias, sino que reduce la experiencia individual a lo que podemos aprehender del mundo. Justo lo que los treinta millones de soles tomados de Flickr que Penelope Umbrico (*30,240,577 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 03/04/16*) yuxtapone parece imposibilitar: no hay experiencias diferenciadas, todos los atardeceres fotografiados se parecen, aunque sea desde la extrañeza de la similitud estética, dudosamente ajena a la semejanza connotativa de sus relaciones espirituales, a la duplicación que asegura (más que formula) la experiencia.

Más ampliamente, el problema que emerge con la inclusión del ter-

¹ La locura remite al homosemantismo, la poesía, que es alegórica, busca, bajo las identidades y las diferencias, escuchar el otro lenguaje, el de la semejanza.

cer término social no es otro que el del Archivo. El archivo entendido como una marca, ni presente ni ausente, ni visible ni invisible, como una huella que remite siempre a su realización en otro. Es lo que se muestra en *Cóndor* (2014), donde João Pina fotografía los cuerpos de quienes fueron testigos del desarrollo del plan militar Cóndor; y es lo que teóricamente desarrolla el realismo especulativo con la noción de *correlacionismo*, que considera las esferas de la objetividad y la subjetividad como dependientes una de la otra. Tres imágenes permiten captar con claridad este fenómeno correlacional, de proyección de la subjetividad sobre una huella que interpela. Las dos primeras son científicas: la primera imagen de Marte que realizó la NASA (15 de julio de 1965) capta el instante de una roca en ruinas, es decir, desde el punto de vista de la subjetividad que lo contempla, el movimiento como ruina; la que la que la MRO realizó en 2006 es, en cambio, resultado de la interpretación de complicados algoritmos que miden variaciones de humedad o temperatura por un *metaojo* que colorea a partir de ellos, y muestra que la imagen, cuya formación requiere de un otro consciente, es *correlativa*, secundaria con respecto a la matemática. Aun en las imágenes de más alta resolución de Marte jamás realizadas, la verdad documental se alía con la capacidad de imaginar un mundo en el que nadie ha estado, a 105 grados bajo cero y con vientos constantes de 170 kilómetros por hora. Esas imágenes son una fundación, un mito. Y en ese sentido no difieren mucho de la tercera imagen de que nos servimos, cualquiera de las realizadas por Thomas Ruff (*Sterne*, 1989) interviniendo artísticamente sobre imágenes científicas del cosmos, pues, aunque éstas no busquen la objetividad científica sino que cuelguen en museos, constituyen igualmente interpretaciones de un mundo que nadie ha pisado. En la postfotografía ya no se trata de capturar la realidad, sino de crear una imagen. Dejando al lado la cuestión de la veracidad, está claro que lo importante no es ya el instante escogido, pues tal instante se cimenta en la intervención interesada sobre el relato.

Puede de hecho, y retrospectivamente, decirse que el instante nunca fue en realidad decisivo, sino incisivo. Concentración de todos los tiempos. Y es esa concentración, la simultaneidad que implicaba, la que ha estallado en nuestro mundo, el de la modernidad acelerada, el que en algún momento se llamó la postmodernidad. Como señala Virilio, una vez incardinada la fotografía en un acto temporal, la simultaneidad se rompe, el mundo desaparece y es el artista quien resulta veraz, mientras que la fotografía es la que miente: en la realidad el tiempo nunca se detiene. La modernidad viajó de la mano de la explosión de los métodos de medida, y se fracturó con ellos:

desde el empirismo renacentista (comprender mirando) a las prótesis que rompen la relación espacio/tiempo mediante la aceleración y a la inmensa fototeca del mundo digital, la imagen ha perdido la instantaneidad, la naturaleza de verdad empírica. Así, en el *Rorschach Map* (2016) de Salim Malla, los vidrios encarados sólo forman una imagen dependiendo del movimiento acelerado del espectador. En el mundo de la aceleración, el instante es lo que se logra negándola. La única salida a ese tiempo circular acelerado es producir una fractura, un instante personal que no espera de otro, como una partícula a la deriva en un inmenso vacío acelerado. Tanto más cuanto nuestro entorno imaginario está inscrito en la paradoja de la hiperconectividad y la soledad, grado superior del espectáculo (entendido, con Debord, como «lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y a la corrección de sus obras»). El viaje virtual es realizado desde casa, con una selva en el exterior efectivo, por parte de un Narciso sin sosiego que se inquieta pues ningún discurso teórico ya lo tranquiliza (Lipovetsky). En la exposición *New Documents* (1967), Garry Winograd, Lee Friedlander y Diane Airbus mostraban en 90 fotografías que el verdadero documento, la verdad decisiva e instantánea, ocurría en el interior de cada uno: asco y hastío interior frente a la desidia y el olvido exterior. Con la globalización, un niño (quizá ya muerto) de una campaña de ACNUR se yuxtapone a la delgadez de una modelo de H&M: dos fotografías; ambas ciertas, ambas no. El objeto ya no es más que un punto de salida, rodeado de un halo de pasado.

En un mundo flexible donde, como describió Richard Sennett, la vida cotidiana ya no se rige por un principio acumulativo, se pierde el control, y se sufre por ello. En la anorexia, el paciente preocupado por su figura se entrega a la representación, a la simulación, como si la anorexia fuese el suplicio (penal, ritualizado, diría Foucault) de la dictadura de la imagen. La prisión que es el cuerpo del anoréxico no estipula un dolor físico (paliabile, reconducible en el tiempo), sino el dolor de la no pertenencia: el enfermo reconoce su propia incapacidad y sufre por ello, éste es el suplicio. Y esa incapacidad es, justamente, invisible, no es documentable fotográficamente: fotografiar desastres o cuerpos mutilados no proporciona imágenes del dolor. Ninguna imagen va a parar una guerra, pues el paradigma disciplinario se ha sustituido por el del rendimiento, por el esquema positivo del poder hacer (no bloqueado por la negatividad de la prohibición). En este sentido, las fotografías de Michael Ackerman en *Half Life* (2009) constituyen, al mostrar la media vida que es un ser vivo, un acto de resistencia. *Half Life* muestra que es necesario un entorno adecuado para que la historia personal ocurra,

para que comparezca la otra media vida que falta. Limitado al cuerpo, un cristo parece una mujer desnuda, acaso anoréxica, con un brazo que parece invitar a un extraño abrazo. A medias sagrado, a medias sexualizado, el cuerpo ejercita un acto incomprendido: sólo queda el dolor de resistir.

Y resistir es, en el fondo, la posibilidad de realizar un acto de suspensión en un presente cuyo tiempo que carece de un ritmo ordenador. Fuera de foco, los seres de la noche, insomnes, escapan al tiempo cumplido del simulacro. Las *malas noches* de Antoine D'Agata (*México, Morelia*. 1998) son como una «pelea de gallos», como una «cicatriz en el vientre»; es decir, carecen de eternidad. Verdad del instante, que se completa cuando en algún momento de su trayectoria se tropieza con otro que realiza su propio recorrido (Lévinas ha escrito que esa verdad «se promete»). Que debe, por tanto, escapar a la lógica de una ciudad que no se demora, que no espera al paseante a la deriva sino que impone patrones según un estándar publicitario globalmente moldeado. Cuando Takashi Homma realizó *Tokyo Suburbia* (1998) mostrando la conversión de la ciudad en un lugar común, las multinacionales de comida rápida instaladas en las zonas residenciales de la clase media trabajadora, captó un mundo que diecisiete años después parece tétrico. Y lo parece porque el instante no encaja con la representación, con la mejora (el rendimiento) constante de la representación: sólo puede ser representación simulada. La acumulación y la promesa sin detención nos deja como ante el diluvio, incapaces de distinguir cada gota, en una amnesia provocada por la incapacidad de distinguir el valor de imágenes nunca desechadas. El empeño de nuestro mundo es el de mantener un permanente estado de transición que, como señala Jonathan Crary, no implica ninguna necesidad de *ponerse al día*. Vivir de acuerdo con el futuro, vivir a *crédito*, señala Safranski (generando en el presente endeudamiento y destrucción del medio ambiente), provoca una inversión: no es ya la muerte la amenaza inexorable, sino la vida misma la que se manifiesta como una pesadilla, como una condena. El paciente, es decir, el enfermo, vive en la posibilidad de reconocimiento que reside en la espera del futuro. Sin moverse, como quien sabe que cualquier movimiento agravaría su lesión. Frente a ello, se hace necesaria una lectura que se haga cargo de la simultaneidad propia de un sujeto filtrado por la multiplicidad que implica el recuento, que se haga cargo de que es *a la vez* cuando Alicia se vuelve mayor de lo que era y se hace más pequeña de lo que se vuelve, en el momento en que digo “Alicia crece”, como señala Deleuze.

La última parada de este trabajo se sitúa, así, en la *imagen-mutua* de

Deleuze, en la que el presente «tiene que pasar al mismo tiempo que está presente». El tiempo es aquí concebido como una escisión que se ve en la imagen-cristal, donde el pasado cohabita con el presente prolongándose de una forma no cronológica, no impuesta: a cada instante el tiempo se ve en el cristal en su escisión, como presente que pasa y como pasado que queda. En *The Clock* (2011) de Christian Marclay, un vídeo monocanal de 24 horas de duración, el tiempo que se muestra en un *collage* fímico de relojes (sitos en muñecas, en paredes, en el suelo...) consultados por actores y actrices deslumbrantes coincide siempre con el del reloj que está en la mano del espectador. Gracias a la postproducción, el cine se vuelve simultáneo con la realidad. Si la exposición no es el lugar del *happy end* del trabajo artístico, sino un «Lugar de producción» (Bourriaud) que pone herramientas a disposición del público, cada vez que *The Clock* se expone en el mundo Marclay está poniendo a disposición del público el tiempo. No hay fallo: el tiempo simulado del cine no ocurre sólo en las películas, sino que asalta el tiempo real de la vida del espectador; la apropiación va más allá del producto cultural, pues no podemos saber cuándo acaba la película, que además continuará midiendo mi tiempo cuando duermo. No hay fin, no lo habrá, en esta hegemonía del presente a la que ha contribuido la fotografía. Al igual que, señala Safranski, en nuestro mundo el espacio parece desaparecer en una especie de túnel donde el tiempo pasa sin notarse, donde los esfuerzos para alcanzar un lugar alejado desaparecen, la fotografía, como ese túnel ella misma, ha acertado las distancias de la disyunción de la *imagen-mutua*, esa imagen donde *el pasado cohabita con el presente para prolongarse en sí mismo de una forma no cronológica, no específica, no marcada, no impuesta. Donde a cada instante el tiempo se ve en el cristal en su escisión, en su doble recorrido; el presente que pasa y el pasado que queda.* Esa escisión capaz de hacer emerger, de nuevo, el instante.

2. HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA.

La principal hipótesis de trabajo que he desarrollado y testado en esta investigación es la de la existencia, deducible a partir de la práctica fotográfica contemporánea misma, de una nueva intención en el hecho fotográfico basada en la escisión del referente. La fotografía se desdobra así, por una parte, en huella, en marca, y, por otra, en pantalla de proyección de memorias. A partir de aquí es posible entender la matriz de la fotografía como temporal, lo que genera un abanico de posibilidades de interpretación no constreñidas por la estabilización del referente. Interpretaciones

que permiten cartografiar parte de la producción fotográfica actual en virtud de diversos *topoi*: la construcción de la experiencia como superación de lo que es dado en la referencia; la repetición como consustancial al archivo y como puerta al conocimiento; la presión de la memoria; la superación de la reducción (de raíz ilustrada) de la imagen a la verdad, y con ella a su uso policial y como técnica de control, en el correlacionismo; la paradoja de la conectividad y la soledad en el mundo de la imagen digital; el problema de la aceleración, es decir, del establecimiento de una visión acelerada adecuada a la sociedad del rendimiento (no ya a la disciplinaria) de la que sólo el suplicio parece escapar; la construcción de la disincronía como acto de resistencia, según la lógica de la «imagen-mutua» de Deleuze.

Naturalmente, el desarrollo de esta hipótesis se ha apoyado en una serie de elecciones metodológicas:

1) En primer lugar, en una concepción de la teoría como indisoluble de la crítica, y de ésta como siempre ejercida en torno a productos culturales *concretos*. Hace ya tres décadas que Victor Burgin subrayaba la desestructuración de la crítica como un *discurso* que, operando dentro del «sentido común», actualizara constantemente la teoría en la medida en que cada acto discursivo incorpora presupuestos teóricos.¹ Y si de lo que se trata es justamente de captar a través de un corpus concreto cómo el propio lugar de la fotografía se ha desplazado desde la certificación de algo existente (por más hubiera existido, como subrayaba Barthes, «en el pasado») hacia un horizonte temporal e intersubjetivo, poco sentido tiene pretender que ese desplazamiento sea parte de un «sentido común» dependiente de una teoría a la que en última instancia violenta.

Tampoco se trata, desde luego, de incardinar a la fotografía en el movimiento propio del *modernism*, algo que quizá ya sólo siga atreviéndose a hacer Michael Fried, ansioso como siempre ha estado por movilizar la pareja absorción/teatralidad,² ni de proporcionar una salida a la indistinción sensible entre imágenes artísticas y otro tipo de imágenes (lo que marcaría el final del *modernism*) mediante una anti-kantiana inclusión de la belleza como parte del contenido (el cual está asociado a la temporalidad, la memoria y la respuesta subjetiva) de una obra, en un conjunto del que la escritura crítica,

1 BURGIN, V., *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London. Palgrave, 1986, pp. 140-42.

2 FRIED, M., *Why Photography Matters As Art As Never Before*. Yale UP, 2008.

ese acto de puesta en palabras que en última instancia la crítica *es*, de badar cuenta. Este empeño, que no es otro que el de la defensa de pluralismo de Danto,¹ iría en la dirección de establecer axiologías (no excluyentes, no dependientes de una narrativa maestra) en dicho contexto plural, una vez todo material está disponible, de modo que la crítica de arte pueda sobrevivir en el seno del pluralismo contemporáneo del mismo modo que la crítica moral sobrevive al multiculturalismo.² Se trata, más bien, de ver cómo es la práctica misma la que ha ido definiendo lo específico de la fotografía en una dirección que trasciende al *arché* que buscaba Barthes, en el sentido en que en la era *post-medium*, donde la práctica de las imágenes se haya siempre al límite de su disolución en lo que Rosalind Krauss llamó la «revolución cultural» como un objeto más de los «Visual Studies», es la práctica artística misma la única capaz de producir un médium específico que ya no está más dado de antemano.³

2) Esta elección metodológica va de suyo asociada a la pregunta sobre la construcción de dicho corpus fotográfico. En este sentido, la selección de fotógrafos se ha basado en un archivo creado personalmente después de varios años de visita de exposiciones y festivales de arte y fotografía en diversos lugares de Europa. Probablemente, el evento europeo más importante en torno a la creación fotográfica contemporánea sea *Les Rencontres d'Arles*. Anualmente, la ciudad del sur de Francia se convierte en el epicentro de la fotografía contemporánea en su vertiente más cercana a la creación artística. Al ser un festival sin intenciones mercantiles, como sí lo son las ferias, se perfila como el lugar donde las últimas tendencias conviven con retrospectivas de fotógrafos reconocidos, a la vez que pretende recuperar figuras que, por diferentes motivos, no han logrado tener la visibilidad y presencias necesaria. Se trata en todo caso con estos *Recontres* de un intento de cartografiar la situación de la fotografía como método de creación artística y documental partiendo de una reflexión sobre el propio medio. Casi todos los artistas que aparecen en la investigación han participado de alguna manera en alguna o varias de los encuentros celebrados en este siglo, cuya página

1 DANTO, A., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p. 98.

2 DANTO, A., *After the End of Art. Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, pp. 36 y 150.

3 KRAUSS, R.E., *Under Blue Cup, Cambridge (Mass.)*. The MIT Press, 2001. CABELLO, G., «The persistence of aura: from medium-object to medium-memory», *The Challenge of the object*, Nuremberg: CIHA, 2012. Vol. 3, págs. 879-884.

web oficial permite visitar todo su archivo.

Por otro lado, durante mi estancia en el Departamento de Historia de la Universidad de Ámsterdam, pude conocer más sobre las últimas direcciones de la fotografía gracias a la importancia específica que, más allá del contexto holandés, tiene el *Foam*. Mercedamente reconocido como uno de los centros de estudios fotográficos más importantes de Europa, el Foam es más que un museo. Posee una selecta biblioteca abierta a investigadores; una publicación, la *Foam Magazine*, que es fundamental para estar actualizado en las últimas tendencias de la fotografía; una cuidada programación de workshops; y un premio al talento que hace que muchos jóvenes se acerquen. Muchos de los artistas que aparecen en la investigación han aparecido en mi estancia en Ámsterdam, bien porque he visto su trabajo expuesto o en libros, bien porque aparecieron en conversaciones con otros investigadores en arte con los que coincidí.

Durante los últimos siete años, he intentado viajar con la intención de hacernos una idea de las propuestas creativas que, más allá de las fronteras de este país, se suceden. Una de las más fructíferas fue la visita a la *Universidad de Aalto*, en Finlandia, lugar de partida de la que se denominó la Escuela de Helsinki. Varios de los pertenecientes a esa oficiosa escuela pasaron por esas aulas. Allí pude conocer el ambiente y, sobre todo, la luz, donde se gestan las ideas más interesantes sobre fotografía que ocurren en Europa. Además, he podido visitar programas de exposición tan importantes como la *Bienal de Venecia*, *Documenta*, *Art Basel*, *Paris Photo*, etc. Por suerte, han sido muchos los momentos donde he podido ver el trabajo de una gran cantidad de artistas. Por último, he de destacar que, al margen de la docencia en la Universidad de Granada, hemos colaborado en el único grado oficial de fotografía de todo el estado, impartido en Madrid, donde asimismo hemos investigado sobre fotografía en el *Museo Reina Sofía*, donde en la actualidad curso el Máster Oficial en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual que organizan junto al museo, la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Autónoma de Madrid. En definitiva, son muchas las fuentes. Más allá de estos viajes, vivimos en un mundo hiperconectado y completamente atravesado por las imágenes. Basta, quizás, un poco de interés para indagar e investigar. No es que exista una selección de obras, si no que la continua revisión de imágenes me ha llevado a desarrollar un postulado teórico que tiene como resultado esta tesis doctoral.

3) En tercer lugar, he asumido igualmente como punto de parti-

da metodológico la evolución de la crítica fotográfica en una dirección post-Barthes. En este sentido, el modelo de la indexicalidad que rige el diagnóstico de *La cámara lúcida* fue pronto contestado por Jean-François Chevrier a partir de su *Proust et la photographie*,¹ que culminó en la elaboración de un modelo *mnemográfico* basado en la noción de *enregistrement*, de matriz temporal, y no en la de *représentation*.² Del mismo modo, Philippe Dubois incluyó en la relación indicial barthesiana la necesidad de que operase una separación espacial y temporal en una práctica concebida menos como la creación de un «producto», de un objeto, que como un «acto» de naturaleza eminentemente intersubjetiva: *l'acte photographique*.³ John Tagg, por su parte, ha mostrado cómo las formaciones analógicas que en efecto anidan en la fotografía (y que probablemente nadie ha estudiado mejor que Jean-Marie Schaeffer⁴) han servido como instrumento de control social menos por su valor intrínseco que por el modo en que han sido usadas, por los contextos en que han cobrado veracidad.⁵ La fotografía, en suma, como superficie de proyección de subjetividades más que como reproducción de exterioridades. Una dirección en la que la crítica no ha ido sola, sino que la propia práctica artística ha desbrozado

3. OBJETIVOS

Como consecuencia de lo aquí expuesto, puedo decir que el presente trabajo ha perseguido cuatro objetivos básicos:

a) Dar cuenta de una serie de direcciones y líneas de fuerza presentes en la fotografía contemporánea, líneas de fuerza que permiten cartografiarla en virtud de diferentes modulaciones de la temporalidad, devenida material básico de la fotografía.

b) Describir e interpretar la obra de una serie de fotógrafos contemporáneos cuya obra ha ido desbrozando esa línea.

1 CHEVRIER, J.-F., *Proust et la photographie*. Paris, Éditions de l'Étoile, 1982.

2 CHEVRIER, J.-F., «Mnémographiè». *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne*. Paris: L'Arachnéen, 2010, págs. 202-221.

3 DUBOIS, Ph., *L'Acte photographique*. Paris, Nathan, 1990.

4 SCHAEFFER, J.-M., *L'image Précaire. Du Dispositif Photographique*. Paris, Seuil, 1987.

5 TAGG, J. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005

c) Mostrar cómo las propias prácticas artísticas han ido desplazando qué es el médium específico de la fotografía desde la vieja noción de «instante decisivo» (basada en una ontologización del referente) hasta una matriz temporal.

d) Mostrar cómo la fotografía no artística (que no obstante forma parte del conjunto de «lo fotográfico») confluye en la misma dirección.

d) Mostrar cómo en nuestro mundo acelerado e hiperconectado la fotografía puede no sólo contribuir al efecto de dilación propio de una existencia basada en el rendimiento y en la expectativa futura nunca actualizada, sino que, por el contrario, puede constituirse como acto de resistencia, como dispositivo de suspensión de la aceleración y de insistencia en el mestizaje temporal propio de la *imagen-mutua*.

4. PALABRAS CLAVE

Fotografía contemporánea, postfotografía, representación, acontecimiento, aceleración, imagen-mutua.

CAPÍTULO I

LA CESURA ENTRE REPRESENTACIÓN Y REFERENTE EL (NO) LUGAR DE LA FOTOGRAFÍA

1. DE LA ONTOLOGIZACIÓN DEL REFERENTE A LA POTENCIA TEMPORAL

El profesor de piano de la pequeña Elina sabe de memoria las instrucciones que Erik Satie fue añadiendo a su *Aperçus désagréables*, una de las piezas de piano que ideó para cuatro manos. El profesor de piano no necesita partituras para conseguir que su alumna aprenda los movimientos de la composición e interpretarla a final del curso, con sus padres como público. Algunos años más tarde Elina reconoce que no puede olvidar aquella melodía y que, espontáneamente, de alguna manera, aparece en su mente. La obliga a reflexionar sobre lo adquirido, su propia historia, lo visto en el paisaje. Esa música funciona como fuerza por la que todo su trabajo como fotógrafa ha ido transitando, circularmente, a través del tiempo. No es de extrañar que sea la elegida una vez que su carrera alcanza ese punto intermedio en el que todo artista consciente se paraliza. Es Elina con 34 años.

Large de veu. Homage à Erik Satie (2006) parece entenderse como la sinopsis de su relato. Una concreción de cuarenta y cinco imágenes neutras, quietas como una mónada. La totalidad sólo es visible en la relación. Elina está acostumbrada a crear narraciones seriadas y plegadas en formatos editoriales o expositivos. Aquí decide aplacar la vorágine de la prosa a través de la detención hecha inversión, esto es, en el despliegue. Orden caótico después de la explosión. El trabajo en sucesión de la fotografía artística de los últimos años está tan asimilado que es difícil distanciarse de la palabra. Elina hace el intento. Ve su trabajo “como una serie de canciones o un libro de preludio, cada imagen individual puede ser vista y escuchada, podemos notar cómo brilla y cómo hacer resonar a las demás”¹. Su homenaje a Satie

¹ “Brotherus says in a text message sent from her studio”, VALJAKKA, T. Elina Brotherus: *Breadth of Vision, en Ars Fennica 2007*. Henna and Pertti Niemistö Art Foundation. Estambul, 2007.

se perfila como una búsqueda relacional en su memoria. Traducción de pasajes y apuntes indecibles en espacios ambiguos, en perspectivas totales por irreconocibles. Incluso cuando su propio cuerpo es el protagonista, surge despersonalizado. Irrealizado tras la sacudida del trauma continuado. Su reverencia a Satie desemboca en una expiación.

Las fotografías de la particular ofrenda se exponen enfiladas, ocupando dos paredes y un ángulo de la sala. A la altura de los ojos de un espectador cualquiera. La fotografía como en la mayoría de sus estadios, se muestra solemne y muda. Un detalle esencial; las anotaciones encontradas en francés del propio compositor están grabadas sobre el vidrio que protege el papel fotográfico. De esta manera, la imagen, cada una de ellas, se compone en diferentes lapsos. Son tres situaciones. Ciertamente hay una imagen, producto de una traducción visual de un recuerdo de infancia. Hay otra de un lenguaje musical a un espacio translúcido, sonoro en potencia, como un texto en francés para una finlandesa. Y el propio recuerdo, en sí. Memoria delicada venida al presente. Pero el silencio de la sala, el desencuentro de la interpretación y el original desautoriza como regidora a la propia artista. Ella no es más que parte del movimiento. Adorno dice sobre el ritmo (cinematográfico): “El director quiere llenar ese silencio. Sabe que las detenciones son peligrosas, así como los momentos vacíos o la relajación de la tensión. Por este motivo recurre a la música”¹. Enemigo-silencio, probablemente el mismo que Elina aprende de su profesor. Se mantiene el nerviosismo. No hay movimiento en falso. No hay ilusión alguna.

Los cortes que Elina Brotherus dedica a Satie forman un movimiento musical independiente al mismo tiempo que pensado con otros. La música de Satie es una contradicción dentro del acto fotográfico. La instantánea fijada es un ahora continuado –eterno y connotado. Es tan presencial que condiciona cualquier intento de socavar el discurso hasta el momento en el que la pequeña Elina se atreve a interpretar la composición. Es la potencia misma subyugada a la actualidad. Lo que ocurre aquí es que el acontecimiento ha llegado ya. En derrame. Iluminación del secreto. ¿Cómo un paisaje nebuloso y oscuro es un movimiento musical? A saber, por su tiempo.

Heidegger explica: “el comprender se funda primariamente en el futuro (adelantarse o estar a la espera). La disposición afectiva se tempori-

1 ADORNO, T. W. / EISLER, H. *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1976. Pág. 26.

za primariamente en el haber-sido (repetición u olvido). La caída arraiga *tempóreamente* en el presente (presentación o instante). (...) el comprender es siempre un presente que *está-siendo-sido*¹. Heidegger condiciona el entendimiento a dos procesos. Una repetición, una circularidad -cronométrica y compuesta de instantes detenidos-. Y presentación -sujeción total en la que todo movimiento es resumido a un antes con su respectivo después. “Un tiempo no subordinado al presente e irreductible a su forma”². José Luis Pardo, desgranando el pensamiento de Gilles Deleuze, nota que en esta explicación de tiempo hay un *primer tiempo*. También hay un *primer movimiento* (actualización de la potencia) que depende de lo actual. De igual modo hay un *segundo movimiento* siguiendo la lógica anterior, que presupone el acto.

Aristóteles utiliza la noción de *potencia* para evitar la contradicción que se seguiría de decir, por ejemplo, que un hombre está sano y enfermo (es decir, *no-sano*) al mismo tiempo. La contradicción se seguiría, claro está, porque estaríamos diciendo que el hombre está sano en acto y enfermo (*no-sano*) en acto, en *el mismo acto*. Esto –en *el mismo acto*, en el mismo *ahora* o en el tiempo presente– es, en realidad, lo que significa la locución *al mismo tiempo*, lo cual prueba una vez más que, en este contexto, *tiempo* significa privilegiadamente *presente*.³

Es la clásica disyuntiva. La opción de Aristóteles, y entre paréntesis la de Platón. Lo demuestra Deleuze y lo argüe el profesor Pardo. Ser y devenir, Chrónos y Aión. Dilema que suele caer del lado del reconocer el pensamiento en la presencia. En el tiempo presente, actual y sereno. En el *ser en cuanto ser*, que sin embargo bambolea con un simple ejercicio visual cuando nos referimos a una imagen fotográfica. En uno de los paisajes de la serie en homenaje al compositor Satie, Elina Brotherus muestra un horizonte bajo. Más de lo que dictan los cánones de composición fotográfica. Se distingue el mar, calmo y gris, reflejo de un cielo frío y opaco. Nórdico. Al fondo una montaña está siendo velada por la niebla. Ese momento no dispone de fecha. El clima en el norte puede llegar a ser repetitivo. Hay pocas pistas. La panorámica es neutra, intermedia, situada a una distancia inclasificable. Lectura del movimiento musical presentada en material fotográfico que rescinde de su propia temporalidad. Poco importa el día de la toma o la temperatura de ahí fuera. La fotografía sólo existe suspensa y sin sentido.

José Luis Pardo: “al no ir en el *buen sentido* del movimiento cíclico del

1 HEIDEGGER, M. *Ser y Tiempo*. Trotta, Madrid, 2003. Pág. (338).

2 PARDO, J. L. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Pre-textos, Valencia, 2011. Pág. 29

3 *Ibid.*, Pág. 30

reloj (es decir, de la potencia al acto), iría en los dos sentidos a la vez y por lo tanto perdería todo sentido”¹. Ante la fotografía, al no identificarse en el proceso normal de un movimiento evolutivo, uno se maneja en un espacio ininterrumpido. La representación no depende de un hecho temporal. De su naturaleza presente. Del *ser en cuanto ser*. La imagen es una separación de lo dado. Marca carente de significante, un movimiento descentrado. No es, sino que deviene homenaje.

La fotografía no congela el momento. Elina no fotografía la constancia de un hecho irrefutable. El hecho parece colgado en la lógica temporal. Un antes temporal retenido o atrapado en la imagen fotográfica. Walter Benjamin reconocía en las fotografías de Eugène Atget, tomadas a primera hora de la mañana la emancipación de la técnica fotográfica. Su primer caminar. La belleza melancólica o los ojos que han visto al emperador² obligan al humano todavía consciente a reflexionar sobre la fractura entre la imagen fija y su espacio temporal. Benjamin retiene: “al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso; en esto reside su importancia incomparable. Con toda razón se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese un lugar de los hechos”³. El proceso en cuestión es demoledor: “el valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos”⁴. Por tanto, el aura en sus últimos coletazos es espacial. El ser humano se encuentra sin cronómetro ante la fotografía. En el tiempo de la memoria, su memoria es un atrezo definido. La vigente producción masiva de imágenes fotográficas, secuencias eternas de instantes actuales, no tiene referencias en escenas anteriores o posteriores. Sólo en su propia *re* presentación. Barthes, sabiéndolo, elige fotografía en *detrimento del cine*⁵. Tiene la firme intención de separar ambos discursos. La marcha ya no es un movimiento que puede “definirse como de *algo a algo (diferente)*”. Hay una diferencia fundamental; el cine encuentra aliados temporales en el antes y el después. Marcas de posición de las que la fotografía carece. La fotografía es marca en sí.

Barthes parte del sufrimiento. No consigue entender la fotografía.

1 *Ibid.*, Pág. 32

2 Los de Jerónimo, el último hermano de Napoleón.

3 BENJAMIN, W. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, México, 2003. Pág. 58

4 *Ibid.*, Pág. 58

5 BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Paidós, Madrid, 1989. Pág. 27

Tampoco logra ser satisfecho en sus demandas. No encuentra más que páramo. Llanura espesa de leyes de composición, de interpretaciones sociológicas, de carga referencial. Barthes “frente a ciertas fotos (...) deseaba ser salvaje, inculto (...). [Se] encontraba en un callejón sin salida y puede decirse que *científicamente* solo y desarmado”¹. La fotografía como marca, acontecimiento finito capaz de caracterizarse, debería poder categorizarse en función de su pantomima. De su propia representación convertida en referente. Una fotografía es una exageración temporal. Atañe a un personaje o hecho finito en un tiempo que fluye descontrolado. La fotografía es pura repetición. Paso del tiempo del acontecimiento al de los acontecimientos a través de la fijación. En suma, y aquí la propuesta, el paso de la potencia (tiempo de los acontecimientos dispuestos a ser fijados), al acto (“la *Touché*, la Ocasión, el Encuentro”²). Pero, ¿qué ocurre cuando el hecho no permite un paralelismo, quizás sombrío, entre la habilidad cualitativa del acontecimiento y su reverso cuantitativo?

En el paisaje mencionado en homenaje a Satie compuesto por Elina Brotherus no hay un espacio fijado. Recurrente, el hecho no es una marca. La música de Satie no está en el grisáceo mar. Probablemente, las notas se derraman de la nube, pero ¿es necesario que se repita esa luz? Barthes intuye el inconveniente, y reconoce, ante todo, la fotografía como inclasificable. Pura sin-razón. Por supuesto Erik Satie ha muerto. Su *Spectrum* aparece en las notas grabadas sobre el cristal de cada una de las fotografías que Elina expone. Aquello “terrible que hay en toda fotografía”³ no reposa en la imagen. Salta hasta el espacio fotográfico. La redundancia en el aspecto mortal de la fijeza se adscribe a la insuficiencia manifiesta de la imagen. Ocurre que Elina Brotherus, en su afán de construir un relato, reconoce que para que el *Operator* sea validado se requiere un *Spectator*. Con acceso a la información sombría. Iluminado o revelado. El retorno de lo muerto se instala en la historia normalizada del tiempo de los cuerpos finitos. Suceder de instantes señalados, espacio de la fisicidad. En la potencia. La imagen es esencial para la comprensibilidad de la eterna ficción que es la fotografía. Obligatorio pensarla en relación con la primera; diríase “que lleva su referente consigo”⁴. La puerta de acceso a la autorización, al ser en el relato, requiere un

1 *Ibid.*, Pág. 33

2 *Ibid.*, Pág. 29

3 *Ibid.*, Pág. 36

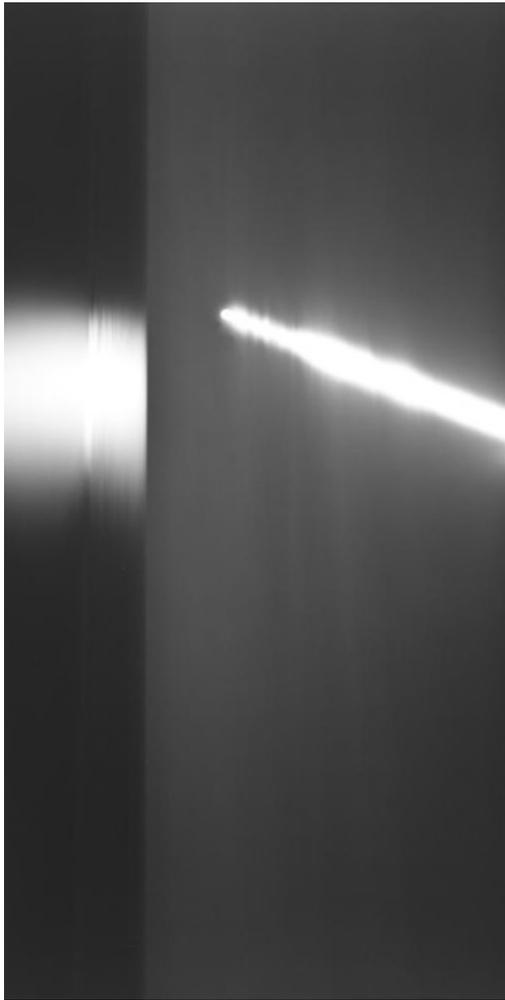
4 *Ibid.*, Pág. 31

código común e inteligible. Verbo conjugado que refiera el momento exacto de la mortalidad, del antes retenido. Las fotografías son documentos históricos porque son imágenes del tiempo. Pero ¿qué tiempo?

Para el fotógrafo Hiroshi Sugimoto el horizonte de un mar contiene la visión de toda la existencia humana. Un horizonte es un límite experiencial sujeto a lo visible. El fin del terreno de la intuición posible. Lo visible es lo iluminado, espacio donde el ser puede, por lógica kantiana, comprobar su objetividad. El proceso empírico del darse cuenta. Hasta el horizonte, la posibilidad de ciencia permanece intacta. Un horizonte, además, conlleva un engaño que durante milenios ha sido capaz de fundamentar creencias. El horizonte falsea la percepción empeñada en considerar nuestro mundo como plano y factible. La mundanidad es una llanura carente de accidentes que necesariamente se van descubriendo en el adentrarse en el bosque. Quizás debido a una mímica empírica y paciente propio de culturas asiáticas, Sugimoto se adentra a través de la mirada quieta en paisajes oceánicos, limpios e inasumibles. Perspectivas paralizadas. El tiempo cronométrico pierde su fundamento ante la falta de movimiento. Su gesto artístico; la humildad de verticalizar el panorama, reinterpretar el sentido, reorientar la dirección y el fenómeno del tiempo [fig.1].

El tiempo y su acepción vulgar, fútil, es el punto de partida. Un comienzo que se antoja insuficiente. Al menos, apresurado. Para un profundo entendimiento del concepto tiempo como ese lugar donde se desarrolla los devenires del ser es necesaria una analítica existencial. Derivamos irremediabilmente a una revisión de la problemática fenomenológica. Precisamos saber por qué el ser se escinde del ente a través de la sublimación de lo expuesto en la naturaleza. No podemos caer en la tentación de permanecer suspensos en la imagen sin remedio. La diferencia fundamental entre la fotografía y lo fotográfico anida en la consciencia de imagen de lo segundo con respecto a la primera.¹ La intervención juiciosa sobre el carácter cuantitativo de la imagen fija para alcanzar una retención de un tiempo simultáneo. La seguridad de lo fotográfico parte, primordialmente, de la duda sobre el tiempo potencial como definitivo. Sugimoto describe un horizonte virado. Una imagen intercedida. Un tiempo (ralentizado o derramado) ads-

¹ Nos referimos a «lo fotográfico» para señalar, más allá de usos del lenguaje fotográfico que se encaminan a lograr nuevos niveles de comprensión y lectura (postfotografía), la comprensión que nuestro tiempo realiza del impacto de la imagen fotográfica en sí misma.



[Fig. 1] Hiroshi Sugimoto. *Mar Caribe. Yucatán*. 1992

crito a su temporalidad.

Sabemos que Aristóteles dedica el capítulo décimo de su libro cuarto de la Física a preguntarse qué es el tiempo . Y si “hay que incluirlo entre lo que es o lo que no es”¹. Después se adentra en su conformación intrínseca. *Kaì ho ápeiros kaì ho aèi lambanómenos chrónos*. Una primera distinción entre dos tiempos; uno, el *ápeiros* -el infinito o ilimitado, el que no envejece-. Otro, el *aèi* –el cíclico, el que vuelve, el periódico-. Entre ambos mínimas diferencias superficiales. A su vez estructuran todo el pensamiento clásico y sus consecuencias evidentes. En los dos supuestos, la anexión de *ahoras* (resultado de “una parte de él ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía”²) es perpetua. Empuja al ser a preguntarse cómo es posible que toda lo sempiterno aparezca unido. Revelación en el acto. “¿Qué relación de semejanza y de diferencia mantienen entre sí las dos infinitudes o eternidades: la infinita o eterna simultaneidad y la infinita o eterna sucesión?”³ Aristóteles se cura: “aunque el tiempo es divisible, algunas de sus partes ya han sido, otras están por venir, y ninguna «es». El ahora no es una parte, pues una parte es la medida del todo, y el todo tiene que estar compuesto de partes, pero no parece que el tiempo esté compuesto de *ahoras*”⁴.

Para ser parte de la totalidad del tiempo la división debe contar y ser contada. Una parte, un ahora, aparece medible. Sin embargo, todo lo expuesto a la medición conlleva un movimiento. En otras palabras, una parte fija y estable procede de una movilidad. Aristóteles no rechista cuando Parménides la hace entender que esa cosa única y fijada, si se mueve, debe hacerlo o bien por transportación o por alteración. “Porque no hay otra clase de movimiento”⁵. Y no se le puede negar su lógica. Parménides lo zanja con un “si lo uno es alterado en su naturaleza, es imposible que continúe siendo uno”⁶. Parece concluirse que la extracción del movimiento, sea cual sea su naturaleza o su fuerza, interviene en el instante escogido. Lo aísla en una nueva dimensión donde adquiere una nueva esencia. El ahora extirpado se valida anulando los instantes previos y siguientes. Se fortalece

1 ARISTÓTELES. *Física*. Gredos, Madrid, 1995. Pág. 264

2 *Ibid.*, pág.

3 CAMPILLO, A. *Aión, Chrónos y Kairós: La concepción del tiempo en la Grecia Clásica*, en VV. AA., *La(s) Otra(s) Historia(s)*, n.º3, UNED, Bergara, 1991.

4 ARISTÓTELES. *Op. Cit.*, pág. 265-266

5 PLATÓN. *Parménides o De las Ideas*, en *Obras Completas*, Vol. 4. Edición de Patricio de Azcárate, Madrid, 1871. Pág. 185.

6 *Ibid.*

en su elección, en su singularidad. A Aristóteles le molesta esta reducción, le chirría la simpleza del concepto. A través de la constante afirmación, se lo hace entender a Parménides. La succión del momento-ahora del tiempo pensado como movimiento exige un cambio en el dicho intervalo. Ralentizándolo, acelerándolo, suspendiéndolo o, en general, desviando el sentido. Difícil de creer teniendo en cuenta que todo cambio se concreta en función del tiempo.

2. LA FOTOGRAFÍA COMO MARCA: MOVIMIENTO Y RUINA

Don McCullin consiguió un empleo como fotógrafo de plantilla en *The Sunday Times* en 1966. Antes había trabajado como fotógrafo asistente para el ejército inglés. Conoció los avatares de la batalla. En 1964, como freelance, cubrió la guerra entre turcos y griegos en la isla de Chipre. Ganó el tercer premio del *World Press Photo* por ese trabajo. Allí comprobó el material del cual está hecho el odio infundado. Perdida la vergüenza, superado el dolor inicial, uno acaba por sentirse desatado. Entre 1968 y 1972 convivió con una división de soldados norteamericanos en la Guerra de Vietnam. Por sus reportajes en el país asiático recibió el primer premio del *World Press Photo* en 1973. Por orden del *Times* en 1971 fotografió la escalada con tintes de tragedia histórica que los oriundos llaman *The Troubles*. En sus primeros momentos de exaltación social, la lucha tomaba un aspecto que otros, años después, han querido imitar con menos estilo. Cuando Don llegó a Belfast, la ciudad miraba a unas setenta millas de distancia. En Derry (oficialmente Londonderry), se escondía en una casa abandonada. Equipado con una máscara de gas (la costumbre, por el olor a napalm) fijó con su Leica estos dos momentos [fig. 2].

Un elegante manifestante espera tras una esquina provisto de un palo de madera. Poca arma, en principio, para combatir a hombres con casco, chaleco antibalas, porras y pistolas disuasorias. Suficiente para detallar la propiedad del conflicto. La fotografía documental ha sido la dominante en el beligerante y mediatizado siglo XX. Por la facilidad de reproducción de la instantánea, el mundo entero (en su lado Occidental, por supuesto) es consciente de los peligros. Consecuencia de políticas potencialmente descontroladas. Se requiere un ejercicio. Demos un salto y lleguemos hasta el momento exacto, en espacio y en tiempo, de la fotografía. El *Spectator* viaja

hasta la Derry de 1971. Se agazapa junto al *Operator*. Expectante calcula los movimientos del joven de americana y corbata sobre camisa blanca. Click. El documento visual se revela. Un joven irlandés, nacido después de la Guerra está inundado de emancipación. Toma la vía de la resistencia ante un mundo caduco, áspero e incomprensible. Debe elegir la calle donde desarrollarse para evitar problemas. Él es imagen del mundo surgente. Libres en esencia de miedos; los hijos de Hiroshima rugen. Irlanda, su norte, se retuerce. El *Spectator* lo entiende y fija la primera escena. El *Operator* dilata la situación e imprime la segunda. Los dos *ahoras* se corresponden. Las fotografías son marcas de una historia en movimiento. Tiempo de los acontecimientos. En nuestra vuelta al presente el tiempo se ha invertido.

Desgraciadamente el viaje es imposible. Nos debemos conformar con la panorámica. No hay manera de mirar si no es desde el ahora. El objetivo es llegar a definir este ahora a través de aquél que es una imagen fijada. A sabiendas que “ningún intento de desentrañar el misterio del tiempo puede dispensarnos de una discusión con Aristóteles. Y es que es él quien por primera vez, y durante mucho tiempo el único, puso en concepto claramente la comprensión vulgar del tiempo, de tal modo que su concepción del tiempo corresponde al concepto natural de tiempo”¹. Es difícil luchar contra la percepción primera. Sólo vemos el movimiento en su ruina.

Sin embargo, nadie permanece mucho tiempo ante una imagen detenida. Cierta temor al contagio de su fijeza, se diría, que sube por los pies como si fuese el frío de la muerte. La vida es movimiento, decimos. Y para sacudirnos inventamos festejos, ceremonias, juegos en los que el riesgo a perder algo, fortuna, alma o sosiego, nos hace sentir vivos. Todo lo que se mueve nos atrae.²

Es el punto de partida de Aristóteles, como es lógico. En la oscuridad absoluta el tiempo no ocurre. Quiere decir que no tenemos conciencia de ello por falta de guías. No hay luces que iluminen. “Por consiguiente, el tiempo es o un movimiento o algo perteneciente al movimiento”³. Una ligadura que no puede romperse por el peligro de derrumbe de todo el pensamiento. Si el movimiento es continuo también lo es el tiempo. Así lo concebimos. Claro que para que haya un movimiento debemos asegurarnos de que haya un antes y un después. Indicaciones, si no sólo oscuridad.

1 HEIDEGGER, M. *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Trotta, Madrid, 2000. Pág. 283

2 MAILLARD, C. *La mujer de pie*. Galaxia Gutenberg, Madrid, 2015. Pág. 21

3 ARISTÓTELES. *Ibíd.*, pág. 267



[Fig. 2] Don McCullin. *The Bogside*. Londonderry, Northern Ireland, 1971.

Por lo que el movimiento, como el tiempo, es una magnitud. Notamos el movimiento, el tiempo, porque podemos comparar el cambio. Distinguir sus diferencias temporales o de escala. Limpiamente, la ruina es única, marca de tiempo.¹

Magnitud, movimiento y ruina en el desplazamiento. Es lo mismo que decir que el joven de chaqueta que se enfrenta a la policía es el mismo siempre en apariencia empero distinto en comparación. Hay otro joven calcado en un pub tomando una pinta de cerveza. Forma y concepto son dos *corpus* diferenciados que están conectados por la repetición de lo cognoscible. Por la seguridad de la existencia del antes y el después. El ahora se perfila en este momento como la consecuencia del tiempo y lo que lo legitima. A saber, en un doble sentido siempre y cuando se sitúe del lado del joven armado con un palo de madera en la misma esquina, eternamente, de Derry. Ciertamente podríamos llegar a la conclusión junto a Aristóteles que el tiempo, en último caso, es el ahora –dos, en este caso- y todos sus sentidos. La naturalidad del proceso coincide con la confianza en el espacio fotográfico. La huella que es el joven es el testigo directo de un tiempo determinado. En sí mismo temporal en perspectiva, en medición con el presente. El reconocimiento de la distancia, por pura imagen, cierra el círculo del acontecimiento. Las fotografías de Don McCullin son la imagen de la magnitud de un joven norirlandés que sólo es un manifestante armado con un palo de madera. Pero la falla asoma. El adagio de la imagen en cuanto ser, flaquea.

3. LA POSIBILIDAD DE LA EXPERIENCIA.

Nuestras experiencias aparecen ordenadas. Unas ocurrieron, otras ocurren y otras lo harán. El tiempo es subjetivo en tanto que propio al sujeto. Esto es el escudo de toda fenomenología. Al estrechar el cerco de la intimidad se produce un solapamiento entre sujeto y tiempo. En cuanto experiencial, el subordinado es finito. Un paso más del concepto kantiano

¹ Usaremos el término «marca» para indicar una huella, un vestigio, es punto culminante del espacio ruinoso. La marca es un punto de no retorno, pues carece de sentido temporal, escapa a la lógica cronológica lineal y sólo sobrevive en su presencia. Su interpretación dependerá del tiempo del lector, abierto a cambios y tendencias. Objeto (como es o pretende ser la fotografía, que por ello es una marca) cambiante de acuerdo con las experiencias proyectas sobre ella, es en sí inamovible e incomprensible, existiendo sólo en su posibilidad.

de tiempo como la medición de los hechos psíquicos. Movimiento concéntrico generador de vivencias que rehúye de aspectos externos a los que un doliente pueda agarrarse. La fenomenología puso en evidencia que si los dioses actuaban lo hacían desde el interior de cada uno de los vivientes. El gesto básico de analizar requiere notar que no existe una tercera vía, y si ésta existe, es impuesta. Para la fenomenología el sujeto se revela en sus intersecciones con los atributos y no en ellos. Analizar el tiempo es “acceder al tiempo en su estructura concreta”¹.

Que el tiempo transcurre es innegable. El axioma existe cuando es verificado. El observador, por tanto, está implícito. Desde los tiempos de Heráclito, recuerda Merleau-Ponty. ¿Observador o espectador? En cualquier caso es la acción del sujeto la que marca el ritmo. Lo que en un momento es futuro, los primeros estorninos, es pasado en el otro. La quietud del paciente es la que dictamina el compás. El tiempo nace de la relación experiencial del ser con su entorno. Todo ser, todo entorno. Merleau-Ponty:

Si el mundo objetivo es incapaz de llevar al tiempo, no es porque sea de algún modo demasiado angosto, que debamos añadirle un pliegue de futuro y uno de pasado. El futuro y el pasado no existen más que en demasado en el mundo, existen en el presente y lo que le falta al ser para ser temporal es el no-ser del otra-parte, del antaño y del mañana.²

Por tanto no hay ser sin concordancia con el movimiento. El tiempo es el vuelo con los estorninos. La consciencia del per-curso es la quietud frente a la sucesión de acontecimientos. Tiempo cualitativo. No confundir con el enfoque cuantitativo (ahoras) elegido en algún momento por la psicología. Esa orientación fisiológica es la que rechaza Bergson. No ve surcos de la memoria -tiempo pasado- en el cuerpo.

Yann Gross pertenece al lado suizo de los Alpes. Por nacimiento, pertenece a la montaña. Al otro lado, en la parte italiana, nació Vittorio Sella en 1859. Él también pertenecía a la montaña. La misma. La segunda mitad del siglo XIX fue la época de la visualización de la exploración. Los románticos del Grand Tour narraban en verso. El daguerrotipo y el calotipo de Fox Talbot eran técnicamente limitados y potencialmente infinitos. Las ansias de sublimidad de un siglo que comienza a respirar carbón se traduce

1 MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona, 1975. Pág. 418.

2 *Ibid.* Pág. 419

en el viaje. Los primeros fotógrafos exploradores no tienen más remedio. Sólo pueden fotografiar sosiego. El movimiento es un logro posterior. Charles Marville, John Shaw, Louis Desiré Blaquard-Evard o los hermanos Alinari. Ellos modificaron para siempre la visión del mundo que sólo se entrevía en la literatura. Inventaron la postal. Inmortalizaron el recuerdo desde la subjetividad. Cuando Yann Gross descubrió los Alpes de Sella encontró violencia. Notó que su montaña, la misma, era, ahora, indulgente.

Michael Maffesoli recuerda a Georg Simmel y su poderosa imagen de *el puente y de la puerta*¹. La disociación y la conexión manifiestan cuantiosos comportamientos contemporáneos. A través del calor de su fricción, por un lado “aspiramos a la estabilidad de las cosas, a la permanencia de las relaciones, a la continuidad de las relaciones (...), por otro, deseamos el movimiento, buscamos la novedad del afecto, denigramos lo que nos parece demasiado fijo”². Reconocemos nuestro retiro al mismo tiempo que inquirimos en su descubrimiento. Por eso el paisaje debe cambiar. Maffesoli insiste, con toda la razón. Cita a Adorno: “El hombre sedentario envidia la existencia de los nómadas”³. Podría añadir que el nómada es el sedentario al final, el deseo de emancipación anulado. Por lo tanto: “la fuga es necesaria, expresa una nostalgia, recuerda la fundación. Empero para que esta fuga cobre sentido, tiene que efectuarse a partir de algo estable”⁴.

Una montaña nevada no es invariable. Está destinada al colapso. La de Sella es la que deviene. Por orden natural suelta lastre, lima laderas y abruma el valle. La de Gross es la sedentaria. Huida deseada e incompleta. El tiempo en la fotografía de Gross se ha invertido por impaciencia. La permanencia ha vencido al viaje. Los resorts, pistas de esquí, restaurantes y centros comerciales no pueden esperar un invierno estúpido, recalentado o desatado. El tiempo es ahora una estructura maleable con dinamita. Yann Gross recopila la consecuencia en forma de alud físico pero simulado. El resultado estético es una escultura blanca y caprichosa. El ruido atronador, árboles arrasados, piedras afiladas, toneladas de frío; todo congelado al paso de la ola de nieve. La reflexión; la imagen no es más que un susurro de atención. Un cepo. “Pertenece a un lugar; entablamos, a partir de ese lugar,

1 SIMMEL, G. *Sociologie et épistémologie*. Puf, París, 1981.

2 MAFFESOLI, M. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004. Pág. 80.

3 *Ibid.*, pág. 80. Maffesoli cita ADORNO, T. *Mínima Moralía*. Taurus, Madrid, 1987.

4 *Ibid.*, pág. 81.

lazos; pero para que ese lugar o esos lazos adquieran su significado completo, tienen que ser, realmente o de manera fantasmal, negados, superados, transgredidos”.¹ Gross fotografía la violación.

En la contravención del presente *efectivo* se intuye una sustitución del recorrido. En Lavina, la serie de fotografías de Yann Gross, se invierte el revelado hasta la latencia [fig. 3]. El pasado es requerido para fundamentar el presente. Para dinamitar una montaña ha debido nevar con insistencia. Yann Gross se sitúa en ese presente, momento formal en el que el tiempo se ha visto forzado a ocurrir. Se ha visto superado por la presión de un futuro ideado para exonerarlo. El tiempo, así fluctuado, pierde su cronología. No hay paso, sino forzamiento. Hay un futuro proyectado en el pasado. Hay suposición sobre seguro, una fundamentación sobre el hecho experiencial. Sin embargo, ante la objetividad necesaria ahora, ¿podremos presenciar el paso del tiempo? La explosión en la montaña ha construido el tiempo en tanto marca la temporada. Es el tiempo nivelado, tiempo consciente, dirigido. Pero, “no puede haber tiempo más que si no está completamente desplegado, si pasado, presente y futuro no están, no son, en el mismo sentido”². El tiempo como objeto inmanente no es *ya* tiempo. La imagen fotográfica, en cuanto constante, no es *ya* imagen.

La fenomenología no supone originariamente. La aportación al giro lingüístico de Heidegger se entiende en el vencimiento. La muerte definitiva de la metafísica. En su ontología, Heidegger define futuro como la posibilidad de poder-ser. En la irresolución constante del Dasein, el futuro es proyecto sin referencia. O lo que es lo mismo, una posibilidad originaria. El Dasein, entonces, es impotente e ¿inconsciente?. El tiempo del ser-ahí no depende de su propio futuro. La tragedia parece ser la deriva. A eso, a la suposición de que habrá orilla tras el angosto mar es lo que Heidegger llama *precursar*. Imaginar, sobrentender, desear. El futuro es un alivio para la existencia porque se vuelve hacia la limitación del tiempo. La atávica paradoja; *tempus fugit, carpe diem*. El simple hecho de que el Dasein permanezca a la espera de un futuro obviamente incierto hace que la existencia se torne estática. Esto es, sin sentido. El sentido es el movimiento generado por la solvencia del tiempo en acometer su labor de acabar con la vida. Por eso,

¹ *Ibid.*, pág. 81.

² MERLAU-PONTY, M. *Op. Cit.*, pág. 422.

Heidegger desvela que “el comprender (...) es primariamente venidero”¹. No hay, en esencia, más que poder-ser.

Si bien el poder-ser no se podría pensar sin una *temporeización* en concordancia con un presente. El presente es el estar en medio provocado por la ocupación propia de una existencia. O no estar a la espera sino moverse. El más acuciante cuidado pasará a otro nivel del tiempo siempre que el futuro lo legitime. Romeo y Julieta siguen enamorados desde el instante en que la confusión los unió en la eternidad. Ese instante es una retención en la resolución, momento en el que el ser-ahí estudia las posibilidades de salvación. Por eso Romeo debe morir. Pero lo que a nosotros nos atañe es la imagen fotográfica, que a veces es llamada *instantánea*. Heidegger, en su normal registro ontológico, escribe:

En “el instante” no puede ocurrir nada, sino que, en cuanto presente propio, él deja *comparecer primero* lo que puede estar “en un tiempo” como ente a la mano o que está-ahí. Al presente impropio en su diferencia con el instante como presente propio lo llamamos *presentación [Gegenwärtigen]*. Formalmente comprendido, todo presente es presentante, pero no todo presente es “instantáneo”².

Siguiendo la reflexión, la representación es repetición del haber-sido condicionado por lo impropio del poder-ser. Esto es, pasado en su futuro. La lectura de la imagen instantánea encierra una lógica parecida. La fotografía también es proyectante en tanto que normaliza lo sabido sólo en algún momento. Hacer una foto no es cruzar el estrecho de Bering a pie en invierno. No es una ocupación. La arrogancia de imágenes se debe a su facilidad de toma, a su status de tendencia. “Los cientos de millones de aficionados, consumidores y productores a la vez de la imagen, que han visto la realidad apretando el disparador y que la recobran en sus clichés, no dudan de la veracidad de la foto. Para ellos, una imagen fotográfica es una prueba irrefutable”³. La comunicación se articula en la repetición de la superficie. En la naturaleza proyectante del futuro. La experiencia de un presente carente de la totalidad de ahora, sin tiempo definido, es categórica. La fotografía, en contraposición a lo fotográfico, ha desmantelado el significante en tanto que ya es significado.

No puedo discutir la sensación de veracidad del hecho cercano a

1 HEIDEGGER, M. *Op. Cit.*, (2003). Pág. 327.

2 *Ibid.*, pág. 328.

3 FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Pág. 186.



[Fig. 3] Yann Gross. *Lavina (Avalanches)*. 2011

cualquiera. Lo experimentado supone una selección de acontecimientos concretos. Seguimiento de halos visibles. Una historia cronológica se entiende por la unión de hechos irrefutables que componen una vida existente en el mundo. Pero visto en totalidad, la presencia es ínfima. Sólo transitamos, en la mejor de las vidas, un espacio minúsculo de un mapa extraordinario. Si recorriésemos sólo un sentido de esa selección podríamos descifrar claramente la dirección evolutiva y determinar exactamente la duración. Pero eso no es posible. La idea de una unicidad inaccesible es insistente. Kant sabía que el mundo es una totalidad ideal e inconexa con la experiencia total. Ante la imposibilidad, Kant propuso la *intuición* [*Anschauung*]¹. Un término ambiguo porque cualquier intento de sublimidad se enfrenta con la sagacidad referida al mundo: lo que se escapa de los sentidos no cabe en la vivencia. Y sin embargo, al mismo tiempo, uno no deserta de esa intuición. *Una intuición del mundo.*

La solución del problema de la imposible visualización de la vastedad pasa por una cuestión originaria. Lo común de toda experiencia es lo previo, la unidad de un mundo pre-limitado por la ciencia. Definitivo y concordante. En el horizonte de Elina cabe toda la experiencia. Esa idealización, integridad inaccesible, en cambio, parece exigua. El platonismo no surge de la intuición, sino de la presunción. La esencialidad a la que la fenomenología recurre como experiencia natural del mundo conlleva una renovación de la *anamnesis* platónica. La reminiscencia de una singularidad conjunta deviene conciencia de límite y su consecuente melancolía. El incómodo recuerdo de la pérdida de lo previo se convierte, por limitación de la conciencia que habita, en anticipación. *Anamnesis* por *prolepsis*. Admisión de una razón no insertada en el mundo como certeza. Contingencia que discute con la *urdoxa*. La resignación de alcanzar lo esencial conlleva pensar la existencia como la esencia del mundo en cuestión. En otras palabras, encogerse de hombros ante la duración medible de la vida.

Cada hombre y cada mujer puede alterar el tiempo. Basta con falsear en la descripción de su memoria. Dijimos antes que el per-curso era la inmovilidad ante la corriente. Esto es, la consciencia del tiempo sólo es desde el repliegue. Una reducción legitimada por la que la razón debe ser satisfecha en sus reivindicaciones a la imaginación. En el caso de que el flujo a su paso por el acontecimiento que crea memoria se difumine, el tiem-

1 KANT, I. *Crítica del juicio*. Espasa, Madrid, 2006.

po fluctúa. Una *variación libre* por la que la esencialidad está en los designios del intelecto. La existencia en cuanto sentido previo, es decir, un método fundamental en el que la fenomenología se sostiene, no acaba de funcionar. La gnosis de un tiempo de los acontecimientos es el conocimiento de la deficiencia humana en el espacio-tiempo. La etnología nos ha enseñado que lo inexplicable de lo extraño es carencia de vivencia propia. Si vemos lo atávicamente esencial en un mundo lejano es precisamente por despliegue. El tiempo no existe *experiencialmente* en lo no permitido. ¿Qué memoria queda por modificar cuando la vivencia es imposible?

En un sentido impreciso, los “mundos extraños” son “antepredicativos”; están “predicativamente” cerrados. Lo están esencialmente así aquellos de los que no se puede “tener vivencia”, ni saber nada, ni comprender nada, ni decir nada. Para ello no es preciso que se encuentren en la lejanía espacial o temporal –están en medio y por debajo de nosotros (“por debajo” en un doble sentido)- y su condición de ocultos podría ser descrita como su “defecto fenoménico”. No “se muestran”.¹

Moxi remite al pene. *Tētēma* a cadenas o cuerdas fuertes. Los Moxihatētēma llevan el prepucio sujeto a la cintura por unos ataderos. El 14 de julio de 2011 un avión sobrevoló su poblado y lo fotografió. Unas quince casas unidas en forma circular. Maloca con un espacio en medio al modo común entre los Yanomami. Todos los registros de aquel día muestran una población de buena salud. Había niños. El futuro de la tribu parece asegurado. Las avionetas sabían donde buscar. Al suroeste del río Uxiú, margen derecho del Mucajaí, algunos cazadores habían notado su presencia. Ahora, el registro fotográfico, no deja duda. *Isolados*² yanomami descubiertos [fig. 4].

Los Moxihatētēma pertenecen a los Niman meridionales. Son una excepción. Durante los cincuenta y sesenta del siglo pasado la mayoría de esas comunidades fueron contactadas por hombres blancos. Son comunidades nómadas que cada cierto tiempo agotan la región escogida. No entienden la palabra ecología. En algún momento emprendieron un proceso migratorio. Algunos Niman abandonaron el alto Catrimani y llegaron hasta las vertientes más bajas del Ajarani y el Apaiú. Otros pusieron rumbo al Mucajaí. Al margen izquierdo del Catrimani, en una zona escarpada, los

1 BLUMEMBERG, H. *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Pre-textos, Valencia, 2007. Pág. 24

2 Para la Funai, la Fundação Nacional do Índio do Brasil, un *Isolado* es un indígena con poquísimos o nulo contacto con la civilización. La Funai tiene un departamento específico para garantizar que estos grupos permanecen en el aislamiento.

Moxihatëtéma permanecieron aislados. La Funai lo sabe desde los setenta. Son considerados por los demás Niman enemigos¹. Su retraimiento es un hecho de seguridad. Su recogimiento es su arma.

Albert Corbí fotografió los bordes del territorio Moxihatëtéma. Corresponde a uno de los apartados hecho libro de su proyecto *Not to be Image*. En su intento de cartografía del límite de la civilización, Corbí insiste en la maraña del follaje, en la barrera natural que parece impedir el acercamiento [fig. 5]. La selva protege a sus habitantes. Los grandes árboles que deslindan ambas realidades no son simples accidentes naturales. De un lado un fotógrafo blanco, acalorado, inteligente y capaz. Toda la tradición de una civilización ganadora a sus espaldas, en su ojo. Al otro, lo desconocido, lo primigenio, lo esencial y lo atávico. Mundo de la vida contra mundo extraño. Toda la filosofía contra la única. La existencia en jaque. Para Husserl *el mundo de la vida* se fundamenta en dos circunstancias: “En primer lugar, la visión de la conciencia inmanente del tiempo como el esquema exigido para que las vivencias alcancen su progresivo cumplimiento. Toda experiencia de objetos implica un cambio constante y una multiplicidad de aspectos referidos a objetos únicos. En segundo lugar, el papel que juega el tiempo en la experiencia”.²

Centrémonos en la *vida del mundo de la vida*. Vida, sobre todo después de Hiroshima, corresponde a existencia. Seamos realistas y vivamos, sin abstracciones. Reducción absoluta. A este lado del muro natural es donde se encuentra lo esencial. Premisa básica para cualquier intento de fenomenología. Ya dijimos antes; ante la particularidad extrema nada más que resignación. Lo cierto, en principio, es que fundamentar la reducción como una huida de toda cientificidad enseña una falla. ¿Cómo es posible obviar la existencia? Si existencia es vida, existencia también es verbo, es ser, o sentido del ser. Heidegger se hizo la misma pregunta para su primera versión de *Ser y tiempo*. Llegó a dos conclusiones fundamentales; la existencia, en tanto marginada, explica la propia existencia. Además, por lo mismo, la reducción no necesita tener en cuenta la cuestión del ser. Por eso su Dasein era flujo original, movimiento. Esclarecedor; Heidegger fundamentó su obra en

1 ALBERT, B., WESLEY DE OLIVEIRA, M. *Novos “isolados” ou antigos resistentes?* Anexo a RICARDO, B., RICARDO, F., (Ed.). *Povos indígenas no Brasil 2006 / 2010*. Instituto Socioambiental, Sao Paulo, 2011.

2 HERRERA RESTREPO, D. *Husserl y el mundo de la vida*. En *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*. Volumen LII, n° 153. Universidad San Buenaventura de Bogotá. Enero-Julio 2010.

un seminario impartido en Marburgo en 1925. Lo tituló *Historia del concepto tiempo*.

No es lugar de acompañar la construcción del Dasein. Pero sí lo es el de su acercamiento. Se trata del tiempo y por ello también del ser. El Dasein es el cuidado, la *totalidad* original y primera en la naturaleza del ser. “Cuidado, entre otras cosas, quiere decir: estar a la busca, salir tras algo (...). El estar a la busca, el salir tras algo, es un estar a la busca, un salir tras *aquello que él todavía no es*”¹. Es el impulso de la vida, instante donde el temporizador comienza su cuenta atrás. La reducción no entraña dudas. El ser sólo tiene lugar mientras el movimiento no se detenga. La interrupción es la muerte, paso del ser a ente. En su unicidad, el ser es capaz de fundirse con otros, pero sólo para “algo concreto, es decir, tiene por meta una ocupación, algo concreto y específico”². Con cierta pena, el hecho del ser conlleva la responsabilidad de la muerte. La propia, en todo caso. Para calcular el paso, generamos tiempo. El paso es la posibilidad de completar la integridad del ser. El tiempo es la posibilidad. Heidegger es certero:

No: el tiempo es, sino: el Dasein ocasiona su ser en cuanto tiempo. El tiempo no es nada que esté ahí fuera en alguna parte y sea el marco de lo que acontece en el mundo; el tiempo tampoco es nada que esté bordoneando dentro de la conciencia, sino que es lo que hace posible el estar-por-delante-de-sí-estando-ya-en, es decir, el ser del cuidado.

El tiempo que conocemos y cuya cuenta llevamos en la vida cotidiana, mejor visto, no es sino el uno, al cual se abandona el *Dasein* en la cotidianidad. El ser en el estar-con-otros en el mundo, y eso quiere decir también descubrir-los-unos-con-los-otros del mundo en el que estamos, es el ser del uno, un tipo determinado de *temporalidad*.

Los movimientos que se dan en la naturaleza y que definimos espacio-temporalmente, esos movimientos no transcurren en el tiempo como si transcurrieran *en* un tubo; se hallan, en cuanto tales, por completo desprovistos *de tiempo*. Acontecen *en* el tiempo sólo porque su ser queda descubierto en cuanto naturaleza pura y simple. Acontecen *en* el tiempo que nosotros mismos somos.³

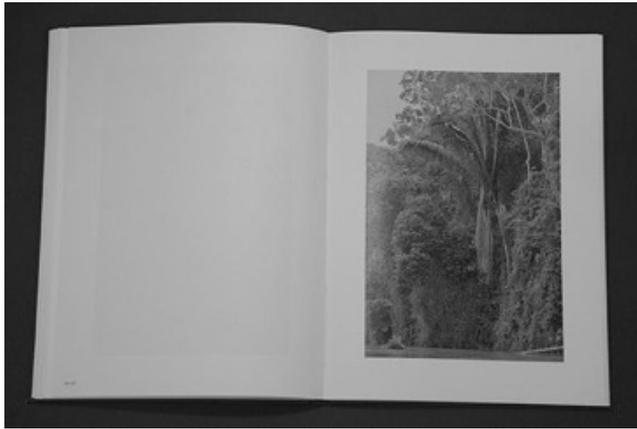
1 HEIDEGGER, M. *Prolegómenos para una historia del concepto tiempo*. Alianza, Madrid, 2006. Pág. 385.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, Pág. 398-399



[Fig. 4] Fotografía aérea realizada por el gobierno de Brasil al poblado de los Moixatëtëma el 14 de julio de 2011



[Fig. 5] Albert Corbí. Moixahetètëma. *Nòt to be Image*, 2015.

4. REPRESENTACIÓN Y VÉRTIGO DE LA DETENCIÓN.

A Søren Kierkegaard le gustaba el vértigo. También le temía. Para esconder su contradicción adoptó un pseudónimo. La mejor obra de Søren la escribió Vigilius Haufniensis. Kierkegaard estaba comprometido con su fe, con Regine, con su responsabilidad. Y eso le hizo sentir vértigo. Asomado al precipicio la sensación de que algo va a ocurrir es intensa. Es poderosa. Es atrayente. Es, pobre Søren, ansiedad. Como buen existencialista lector de Hegel, Kierkegaard fundamenta su teología en la dialéctica. La elección. El revolcón emocional del vértigo consiste en el miedo a caer y morir aplastado contra el asfalto y la inevitable atracción de querer sentir morir. La seducción de la fatalidad es fácilmente comparable con el pecado. Perversamente, la libertad parece agazapada en lo demoníaco. Ansiedad por el mal.

Un avión de cartón, esencial, despegando de la mano intencionada de un hombre de camisa blanca [fig. 6]. Al fondo en el paisaje llano el viento sopla. El hombre proyecta la inercia de ese aire en un aparato precario. El avión durante algunos segundos volará torpemente para irremediablemente dejarse vencer y caer. El hombre soñará en ese vuelo y se retorcerá en su caída. Son segundos suficientes. En la última fotografía de *La Vertigine*, el libro de Federico Clavarino, el avión vuela en ese instante en el que agotado se detendrá. Momento de vértigo, de desilusión. Al mismo tiempo que se abre la puerta de un melancólico reinicio. ¿Acaso no es eso la existencia? ¿No es un eterno perder? El vértigo es mirar hacia abajo. Hacia atrás en un sentido histórico. Es en esa profundidad de la memoria, lugar de los eran y ya no son, futuro de los que somos y no seremos, donde se asienta el miedo. El miedo a la muerte, a la interrupción. Detención. El avión que cae es la refutación de nuestra existencia. La clave, el punto de inflexión, saber reconocer ese *instante*. La fotografía lo persigue porque es paralización. *La Vertigine* es un viaje de los instantes señalados entre el gesto de lanzamiento. En la primera imagen del libro de Clavarino, el hombre de camisa blanca tiene todavía el avión en su mano.

El tiempo de los instantes es el de la división. Nos obliga a la sucesión infinita. Presente, pasado y futuro. Kierkegaard entendió el error común. La original contradicción la encontró también en lo temporal. Si la continuación de instantes es posible es porque consideramos el tiempo en



[Fig. 6] Federico Clavarino. *La Vertigine*. 2010

comparación. Necesitamos un apoyo. El sustento sería el presente. ¿Pero qué presente existe en la sucesión? El de la representación, el engañoso. Si el presente se entiende desde el pensamiento es eterno. *Praesentes dii*. La presencia de la divinidad. El instante presente carece de futuro o pasado. El instante presente es el espacio de la vida sensible y por ello una caricatura de lo eterno. El tiempo es pasar y alberga existencia en cuanto que ésta lo valida. Lo cuenta. Kierkegaard, de hecho, entiende el instante como la perfección de la eternidad. Y es que “si, en definitiva, se pretende emplear el instante para designar el tiempo, haciendo que el primero signifique la eliminación puramente abstracta del pasado y del futuro y que así sea el presente, entonces hemos de afirmar taxativamente que el instante no es en modo alguno el presente, por la sencilla razón de que semejante intermediario entre el pasado y el futuro, concebido de un modo meramente abstracto, no existe en absoluto”¹.

Momentus. Parte del movimiento. El instante bajo ese prisma es sólo el bosón de un todo accionado. Pero Kierkegaard busca definir su ansiedad. El temor surgente del pecado original. Para él, los sospechosos helenos olvidaron dotar a la sucesión de espíritu. La conformación de la libertad la entiende como la acción del pecado original en la existencia que quedará viciada. El instante es el comienzo de la historia, “cosa ambigua en la que entran en contacto el tiempo y la eternidad —con lo que queda puesto el concepto de temporalidad—, y donde el tiempo está continuamente seccionando la eternidad y ésta continuamente traspasando el tiempo”². La vida sensible, entonces, anidada en ese instante sólo puede ser, para la mente de Kierkegaard, pecaminosa. Si el Primero hubiese salvado la tentación, su acto, y todos los venideros, hubiesen sido eternos por no abstracción de una eternidad que parece irrefutable. Pero no lo hizo, pecó y nos condenó a contar los momentos como instantes. Estamos condenados a confesar que morimos, que lo sabemos y que nos embelesa la posibilidad de saltarse los aranceles de lo finito. Estamos condenados a la ausencia de libertad, a la ansiedad por conseguirla. Condenados al vértigo, al tiempo.

Praesentes dii. En el análisis de Kierkegaard se deja entrever una intuición existencial. El tiempo existe en su representación. *Espacio de la vida sensible, caricatura de lo eterno*. Arthur Schopenhauer fundamentó su crítica

1 KIERKEGAARD, S. *El concepto de la angustia*. Alianza, Madrid, 2007. Pág. 57

2 *Ibid.*, pág. 59

kantiana en un axioma que removi6 a Husserl pero que germin6 en una metapsicologfa esencial en lo que proponemos. “El mundo es mi representaci6n: esta es la verdad para todo ser viviente y cognoscente”¹. El trabajo de un fil6sofo es precisamente llevar esa representaci6n a la abstracci6n por medio de la reflexi6n. Los conceptos filos6ficos son abstractos pero reales. Como la voluntad. De diferentes maneras lo hemos dicho. En este caso la representaci6n es 6nica para cada uno de los conocedores en su conocimiento. Esto es lo que Husserl discuti6: no hay universalidad en los fen6menos. Toda la esencia del mundo, esto es, su reducci6n fenomenol6gica al estar-ahf gira en torno a un sujeto sapiente. La voluntad es la fuerza interna que obliga a la naturaleza a presentarse ante el sujeto viviente dej6ndole una huella de experiencia. La voluntad deja marca.

En el intento de fijarla, Cig Harvey quiso fotografiar su mundanidad. El encuentro entre espacio y tiempo que define una situaci6n. No podfa dejarse a ella misma. En uno de los autorretratos que conforman *You look at me like an emergency*, Cig lanza a un mar picado un avi6n de juguete [fig. 7]. El gesto es intenso. El cielo es claro. No hay nada que impida al avi6n amerizar, en alg6n momento, y dejarse arrastrar por el agua. El presente fotogr6fico sobreentiende el pasado y el futuro cercano. Presente continuo. La fotografafa llama la atenci6n; miradme, esto es lo que el tiempo ha hecho de m6. En un gui6o liberador es ella la que toma la iniciativa. Presenta la situaci6n, la esencia de la espacialidad; aquf, agitada como este mar, con la voluntad de sobrevolar el azul intenso, el del cielo, el del agua. Y para que lo ve6is, para que en vuestra experiencia aparezca la mfa hagamos un ejercicio de representaci6n. Vivid lo que yo vivo. Existid donde yo existo. Recread vuestro tiempo, indeterminado y sucesivo porque es en el encuentro donde quiz6s podamos, luego, comparar cicatrices. Haced como yo porque “solamente en cuanto act6es [act6a] llena[s] el espacio y llena[s] el tiempo”². Acerqu6monos porque “causa y efecto son (...) la esencia de la materia: su ser es su obrar”³. Es experiencia sincr6nica, *simultaneidad*, divisibilidad infinita, “que no podrfa darse ni en el mero tiempo, que no conoce la yuxtaposici6n, ni en el mero espacio, que no conoce ning6n antes, despu6s o ahora”⁴

1 SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representaci6n*. Madrid, Akal, 2005. P6g. 135

2 *Ibid.*, p6g. 137

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

La voluntad se rige por dos abecés y una limitación. Los dos fundamentos: presente continuo como no-tiempo por falta de referencia y la marca en el sujeto que encuentra el objeto en la representación. La limitación; el sujeto que nota lo inestable de un cuerpo cayendo en espiral. Uno se percata de la duración y siente vértigo. La inversión de la fenomenología, parece, era previa. Husserl y su mundo de la vida quiso estabilizar la ecuación. Sin embargo en cuanto la cuantificación o la duración se percibe como un lenguaje punzante se hace presente. *Presencia*. Para captar el tiempo como una fotografía habría que adentrarse en la letra como mancha de tinta negra sobre un papel blanquísimo. Sin significado, sin relación, como un lunar joven en un lugar del cuerpo inaccesible. Es ahí, en la soledad de la sombra donde quizás podamos recorrer una psicología que prescriba una relación con el tiempo, la imagen y su concomitancia. Hay que buscar, por tanto, en una cripta. En el fondo de la vasija.

“¿Quieres que se repita esto una e innumerables veces más?”¹. Efectivamente, esa es la pregunta. Sucesión de aconteceres exactos. En su mismo lugar. Mismo dolor, misma culpa. Una vida repetida hasta la saciedad. Momento de innobles, de personajes efímeros sin opinión. Sin pasiones, sin dudas. Existe un riesgo en el tiempo cíclico: la detención o la resignación ante el plan maestro de la naturaleza. El razonamiento abre dos vías de suspensión. Una la del extraño, la del pensador, que absorto ante la secuencia repetida se deja llevar por la ola estudiándola desde dentro. La otra suspensión es la del que paraliza la razón. Despreocupación, sospecha y prejuicio. Descartemos la segunda por aburrida. La fotografía es suspensión por interrupción resignada, por pertenecer a la deriva de lo finito y al mismo tiempo por formar parte de la memoria que retorna. El Siglo de las Luces aclaró que el tiempo se puede imaginar y provocó su interrupción material. Los románticos se quedaron absortos en el horizonte. Sedientos.

En las fotografías de Gregory Crewdson hay revelación. “En el sentido que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que le conmueve y trastorna a uno en lo más hondo”². Sus personajes iluminados cinematográficamente están absortos [Fig. 8]. Como si toda la experiencia confluyese en ese preciso instante. Hay pistas en la

1 NIETZSCHE, F. *La gaya ciencia*. Madrid, Edaf, 2011. Pág. 98.

2 NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Madrid, Alianza, 2005. Pág. 107.



[Fig. 7] Cig Harvey. You look at me like an emergency. 2004

imagen. Es posible el itinerario por la fotografía. Cabe husmear y precisar una conclusión. El instante solamente no es suficiente. Nuestra experiencia del tiempo nos obliga a esclarecer el acto. Algo ha tenido que pasar para llegar aquí. Y alguna consecuencia tendrá el descubrimiento. En otras palabras, esto no puede quedar así. Sin embargo, ¿qué ocurriría si nos diésemos por vencidos? *Asimilación de las pasiones*. Punto esencial para reconocer que posiblemente todo esto ya ha ocurrido. En otro escenario, en otras caras. O acaso en todos los contextos, en cada uno de todos los rostros de todos los tiempos.

5. TIEMPO CIRCULAR Y TIEMPO PSÍQUICO: LA FOTOGRAFÍA COMO MULTIPLICIDAD A LA BUSCA DE UN SIGNIFICADO

“El eterno retorno es (...) el resultado de la tirada, la afirmación de la necesidad, el número que reúne todos los miembros del azar, pero también el retorno del primer momento, la repetición de la tirada, la reproducción y la re-afirmación del propio azar”¹. Y en la repetición tener en cuenta que todo el azar cabe al mismo tiempo. A Deleuze le interesa Nietzsche porque en sus textos encuentra la base empírica de la inversión. No hay contradicción entre caos y ciclo. De hecho su no convivencia resulta irracional. En el devenir platónico, el tiempo resopla desatado. Sólo la acción de la divinidad es capaz de doblegar su marcha, de plegar el devenir mismo. Y al doblegarlo, el alma consigue a través de la impresión de la Idea, reducirlo. El tiempo domado no percute en su movimiento. Sólo demuestra su retención forzada. En otras palabras, con las que Deleuze cita de Nietzsche con la memoria en Heráclito: “No hubo primero un caos, y después, poco a poco, un movimiento regular y circular de todas las formas, al contrario: todo esto es eterno, sustraído al devenir; si alguna vez hubo un caos de fuerzas es que el caos era eterno y ha reaparecido en todos los ciclos. El *movimiento circular* no ha devenido, es la ley original, del mismo modo que la *masa de fuerza* es la ley original sin excepción, sin infracción posible. Todo devenir acontece en el interior del ciclo y de la masa de la fuerza”².

1 DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, Madrid, 1998. Pág. 44

2 NIETZSCHE, F. *La voluntad de poder*. EDAF, Madrid, 1985. Pág. 325. Citado por DELEUZE, G. Op. Cit., pág. 45.



[Fig. 8] Gregory Crewdson. *The Haircut*. 2014.

El eterno retorno es un concepto perturbador. Implícitamente esconde la única realidad temporal. Somos decrepitos. La revuelta no es idéntica, sino impuesta, irreversible. Sólo un inocente o un imbécil puede pensarse como infinito. El secreto del tiempo reside en que no le interesamos como especie. Es una unión imposible. Al menos exasperante. Ante la pesadez de lo sumamente repetido, un solo cuerpo, una sola memoria no parece suficiente para que vuelva a repetirse. O quizás sí. En ambas situaciones la conclusión es sencilla. No hay nada que hacer. En el caso de que cualquiera de nuestros cotidianos actos tuvieran que volver a sucederse en ese ciclo infernal el error no tiene más remedio que sobrevivir. Habrá más Auschwitz. Más Tet. Irreparablemente. Ahora, despojado de la responsabilidad de tener que salvar el mundo cada cierto tiempo, el héroe, en su reposo, se pregunta: ¿acaso todo esto tiene sentido?

Habría que buscarlo en la marca, por supuesto. En las señales que el arraigo (estúpido arraigo) dirime. El sentido de pertenencia va ligado al hombre por la dualidad que lo caracteriza. Por potencia, el paisaje tiende a latir sin sentido para convertirse en el espejo del alma abrumada. Lo que llamamos amor a la tierra. Un amor primerizo. Enraizar. Crecer y soportar el peso de un espacio inmóvil. Comunión constante con el lugar que te vio nacer y crecer. El maldito Nerval estaba convencido que el lugar y las condiciones de vida en las que uno nace señalan decididamente la vida posterior. Toda ella. De esta manera todos los acontecimientos se sobrepone como una carga. “La grandeza del hombre consiste en que carga con su destino como Atlas cargaba con la esfera celeste a sus espaldas”¹. Kundera creó a Tomás pensando en que las cosas, por una vez, no son importantes (*Einmal ist Keinmal*). La escapatoria al entramado del eterno retorno pasa por la aceptación. Violación consentida. De todas maneras, sólo era una vez. En un momento de la novela, Tomás vuelve a Praga de la que ha huido ante el acoso ruso. *Es muss sein*. Contundente. La última frase del último cuarteto de Beethoven. “El héroe de Beethoven es un levantador de pesos metafísicos”².

Grays the Mountains Sends es un viaje por el lejano oeste americano despojado del romanticismo que le otorgó Hollywood [fig. 9]. Bryan Schutmaat presenta un panorama devastado por la mano de un hombre ansioso. Pero a su vez también retrata el quebranto de sus habitantes. Como si

1 KUNDERA, M. *La insoportable levedad del ser*. Tusquets, Barcelona, 2005. Pág. 41.

2 *Ibid.*

hubiesen alcanzado la científica unicidad. Un convenio por el que el latido exterior encuentra correspondencia con el interno. Una suerte de simbiosis por la que la lectura se solidariza con la intuición de la condición. De alguna manera el paso del tiempo tiene exactamente las mismas emanaciones en la montaña y en los ojos. El sentido de lugar por el que el héroe titánico debe soportar su carga se confunde con el sentido del ser. Como si el paisaje soportase a su vez a los que lo pisan. Sentido único y quieto. El hecho de caracterizar el sentido lo dota de importancia. ¿Tiene sentido? En nuestro proceso no podríamos todavía decirlo, aún no lo sabemos, pero lo reconocemos.

Probablemente nadie ha entendido mejor el eterno retorno que Milan Kundera. Estoy seguro que nadie mejor que él convirtió el concepto en literatura. El eterno retorno niega la repulsa. Así lo entiende el escritor checo. Si necesariamente todo va a repetirse exactamente igual pero visualmente diferente se debe a un detalle insalvable. La falta de modelos de una vida humana que construye sus propias imágenes. Al vivir sólo una vez, sin memoria más allá que la acumulación de presentes, parece inútil detenerse ante la barbarie. Kundera se sincera como presentación:

No hace mucho me sorprendí a mí mismo con una sensación increíble: estaba hojeando un libro sobre Hitler y al ver algunas de las fotografías me emocioné: me habían recordado el tiempo de mi infancia; la viví durante la guerra; algunos de mis parientes murieron en los campos de concentración de Hitler; ¿pero qué era su muerte en comparación con el hecho de que las fotografías de Hitler me habían recordado un tiempo pasado de mi vida, un tiempo que no volverá?

Esta reconciliación con Hitler demuestra la profunda perversión moral que va unida a un mundo basado esencialmente en la inexistencia del retorno, porque en ese mundo todo está perdonado de antemano y, por tanto, todo cínicamente permitido.¹

Resignados. Los personajes-paisajes y los paisajes-personaje de Bryan Schutmaat se han dejado absorber por el contexto. Sincretismo. Podría ser que el peso de la pertenencia funcionase como puerta de acceso a una existencia etérea, sin importancia. Las miradas aparentemente perdidas de los personajes-paisaje no celan añoranza. No hay desolación, no empatizan con una vida por vivir. Son miradas miméticas, que penetran de la misma manera que la quietud del paisaje-personaje. La asociación de un mundo

1 *Ibid.*, pág. 12.

único, donde cuerpo mecánico y alma parecen uno porque los rayos se proyectan en cada uno de ellos por igual, es propio de espacios rurales. El tiempo difiere de su sentido continuo para pasar a ser maleable en función de características familiares. El tiempo es parentesco. El paso del tiempo es un ritual conocido, conjunto. Es el tiempo del territorio.

La fotografía está revestida de solemnidad. De eternidad. De unicidad. Cuando un hijo nace, la familia quiere perseverar el crecimiento. Documentar la progresión. “La fotografía de familia es un rito del culto doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto (pues expresa el sentimiento de fiesta que el grupo se ofrece a sí mismo y lo refuerza al expresarlo), la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar (interiorización de la función social de dicha práctica) se sienten más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración”¹. No es de extrañar que el fotógrafo contemporáneo encuentre en el derredor un tema recurrente. Schutmaat no es el único. Ese perímetro formado por comunidades campesinas es símil de cualquier momento humano donde se intuya la insuficiencia de la duplicidad. Donde el peso recaiga en una totalidad.

La teoría de la relatividad descarta por absurdo un tiempo absoluto en su flujo desde el pasado infinito del primer comienzo hasta el futuro infinito desconocido. El universo de Einstein es infatigablemente dinámico. No sirve de nada el aislamiento. El tiempo depende de la atracción y de la distancia entre esos cuerpos celestes en continua agitación. El tiempo depende del espacio. La concepción de él dependerá de la noción del primero. Es una relación fiel. La relatividad niega la simultaneidad, el ahora absoluto. Es más, el *ahora* es un estorbo. Un montón de prejuicios en los que basamos nuestra existencia. El ahora es ofuscación. Una trampa de los sentidos deseosos de resumir la vida en un conjunto de sucesos y objetos perceptibles y explicables. El sistema referencial se resume en el observador. Cuando Einstein supeditó el comportamiento de la luz a través del principio de equivalencia demolió el racionalismo kantiano-platónico de conformar un absoluto. El sujeto es dueño del continuum.

Nos cuesta pensarnos finitos. El inconsciente nos violenta al infinito. Freud organizaba sus sesiones con la intención de pervertir el tiempo del

¹ BOURDIEU, P. *Un arte medio*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003. Pág. 57.

análisis. En su diván no había continuidad. En los secretos de la psique el tiempo es relativo. El objetivo de una sesión analítica es provocar al paciente en el abandono de sus represiones. Y es que éstas no son más que sustituciones en el presente de procesos traumáticos olvidados que ocurrieron en otro tiempo. Los diferentes avatares de la psique, venida en otras formas, repetida en otros procesos, son producto de un conflicto temporal. Claro que ni el mismo Freud pudo creer que todos esos sucesos posteriormente traumáticos hubiesen sucedido realmente. El mecanismo de la histeria es amalgama de recuerdos, sensaciones, imaginaciones y evocaciones. La esquizofrenia no tiene tiempo cronológico. La historia como trauma se puede entonces vivir en la sesión analítica. La histeria ha sido gestada por error con un revestimiento de historia. No se trata de entender el pasado. La historia se explica en presente. El pasado, o su creencia, deviene enfermizo en el presente. Lo presente es acontecimiento. Lo pasado representación.

Sabemos que la psique es un significante a la espera de un significado. El modo de adquirirlo es el paso de la representación al acontecimiento. El significado es presente. La representación no es falsa sino confusa. El paciente de Freud no se inventa su pasado, sencillamente lo re-construye. Freud entiende que su paciente ha comprendido hechos que se grabaron en su psique en un momento previo al discernimiento y que ahora resalen enigmáticos. La fantasía de la representación es, por tanto, texto resultante. Es huella. Freud le escribe a Fliess: “Tú sabes que trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva, pues de tiempo en tiempo el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un *reordenamiento* según nuevos nexos, una *retrascrición* [*Umschrift*]. Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, entonces, la tesis de que la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos”¹. El acontecimiento presente se manifiesta desplegado.

Una fotografía es una representación. Por eso, una re-construcción. Un prejuicio. Puro repliegue. Un paso previo al entendimiento que ahora, en el acontecimiento, se *retrscribe*. La obvia falsedad de la fotografía no reside en ella en sí. La simulación es el texto resultante. El signo en presente es engañoso. Parece que la experiencia real permanece oculta si toda

1 FREUD, S. *Fragmentos de la correspondencia con Fliess*. Carta 52, del 6 de diciembre de 1896. En *Obras Completas*. Vol. I. Amorrortu, Buenos Aires, 1974. Pág. 274.



[Fig. 9] Bryan Schutmaat. *Grays the Mountain Sends*. 2013



[Fig. 10] Bryan Schutmaat. *Grays the Montain Sends*. 2013

representación es existencia construida. Especie de vida en teoría, de ensoñación mnémica. De cómo hacemos historia necesita una reflexión sobre las imágenes que ocupan el espacio del pasado como verdad. Pero sabemos ahora que ese pasado no es tiempo de los acontecimientos. La historia contemporánea, o en el intento para la conformación de su exactitud, requiere una inversión. En principio bastaría con su reverso. Pero no corresponde tal resumen. Por Nietzsche sabemos que de la representación no se desprende expectativa. La tragedia refugiada en el eterno retorno es la impudicia de la resignación. No se puede esperar nada de la representación porque en ella está adherida la sensación de totalidad.

“El mundo es mi representación (...). Ninguna verdad es, pues, más cierta, más independiente de todas las demás y menos necesitada de todas las demás y menos necesitada de demostración que esta: que todo lo que existe para el conocimiento, o sea, todo este mundo es solamente objeto en referencia a un sujeto, intuición de alguien que intuye; en una palabra, representación”¹. Freud se siente solo. Durante años ha defendido heroicamente el psicoanálisis a pesar de los reproches y el reconcomio. En cierto momento, rehúsa de explicar en qué se fundamenta su teoría. Ya lo hizo Otto Rank citando a Schopenhauer. “Lo que ahí se dice acerca de la renuencia a aceptar un fragmento penoso de la realidad coincide acabadamente con el contenido de mi concepto de represión”². El pilar en el que se posa todo el psicoanálisis ya está explicado. La novedad es analítica. Por eso Freud no se fía de la superación de pasiones, como el dolor, sino que sus casos deben ser clínicos. No acepta un acercamiento al psicoanálisis que tenga en cuenta la represión como retención de pulsiones. Será sólo desde ella, desde la aceptación de su existencia. Puede ser psicoanálisis lo fundamentado en la representación.

Las fotografías que un sueco realiza de Italia corresponden a una representación de un país construido por la representación de un sueco con todo el derecho de saberse en la verdad. Las fotografías en blanco y negro ligeramente desenfocadas y con intencionado dinamismo de Martin Bogren narran un país históricamente expuesto [fig. 11]. El fotógrafo no quiere documentar el perfecto lugar de peregrinación cultural; no busca su idiosin-

1 SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*. Akal, Madrid, 2005. Pág. 203

2 FREUD, S. *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico*. En *Obras Completas*, Vol. XIV. Amorrortu, Buenos Aires, 1975. Pág. 15.

crasia, no pretende un estudio sociocultural. No contextualiza. Su técnica es pasada, sus elecciones parecen lejanas. Sus personajes son italianos de siempre. Habitantes de un país sin tiempo. Bogren paraliza la cronología de un país que irremediamente se parece a todos para encontrar su rareza. La rareza de él. Del fotógrafo. De sus imágenes. Bogren no va detrás de Italia sino de él mismo. Por eso, como intento de inversión, la refleja como una vez creyó el fotógrafo sueco que Italia fue. En la creación contemporánea sucede que la redundancia funciona como puente de la cimentación de una nueva perspectiva en la que se mezcla el pasado-representación con el acontecimiento viciado.

Una habitación del estudio de Richard Learoyd es una cámara fotográfica. En esa habitación Learoyd sienta a sus personajes. Los ilumina, los observa. La luz que emana de sus cuerpos llega hasta el papel sin intermediario. La imagen es positiva. El texto fotográfico resultante carece de error. Al no pasar por puente alguno, se hace presencia. Sin grano la viciada percepción de los espectadores se turba al engrandecer la perfección. El fotógrafo ha conseguido una representación que puede ser acontecimiento. Tan real, por tamaño, por limpieza, como la vida misma. El espectador no experimenta normalmente esa intensidad de cercanía. Su mundo reprimido que deviene acontecimiento también se fundamenta de faltas. De imperfecciones. Las imágenes de Learoyd dilatan la lógica percepción de una persona acostumbrada a medir su mundo. La exageración corresponde a la extrema fidelidad. Toda representación, decíamos, está alzada sobre lo equívoco de las sensaciones [fig. 12].

Cuando decide en blanco y negro usa el mismo método que el pionero Fox Talbot hace 170 años. Copias en positivo de más de un metro y medio de anchas de una calidad aplastante. Sus reproducciones evocan a un momento de inocencia plástica, previa a la mediación propia de lo manido. El retroceso no es gratuito. No es una cuestión formal. Más bien se antoja como una amplificación del simulacro. La inversión en las imágenes de Learoyd es el instante en el que el pasado se presenta en su totalidad, en su perfecto engranaje, en su capacidad de hacedor de elucubraciones edípicas. Esto es, el ser en cuanto ser-presencia es ser que deviene en el tiempo del acontecimiento. Presente subordinado a la re-presencia. Que reconoce allí la posibilidad de ser para devenir. Por eso, allí, el error [fig. 13].

La maximización de la diferencia entre la imagen impoluta y la construcción de una percepción postiza en su imperfección origina un des-

fase de intensidad. Una suposición de causa y efecto ocurrida en un tiempo ideal, representado, que asoman al unísono de un modo experiencial. El acontecimiento se presenta perturbador. Tendencioso en un plano físico. En el tiempo del acontecimiento la herida aparece. Y parece sensato rebuscar en los posos psicológicos. Una fotografía realizada con métodos tan antiguos como su propia historia es una revolución completada. Su precisión y su espectacularidad es una dilatación del tiempo de la idea. El planteamiento cronológico empuja a la esperanza y ella provoca la melancolía. Una fotografía del siglo XIX está destinada a ser mejorada al mismo tiempo que añorada. La posibilidad de mejora es esperanza. Para Bergson la esperanza posee alta intensidad. “Lo que hace de la esperanza un placer tan intenso es que el porvenir, de que disponemos a nuestro gusto, se nos aparece al mismo tiempo bajo una multitud de formas igualmente sonrientes, igualmente posibles. (...) La idea del porvenir (...) es más fecunda que el porvenir mismo, y por ello se halla más encanto en la esperanza que en la posesión, en el sueño que en la realidad”¹. Las fotografías de Learoyd hablan, por tanto, del desencanto.

El tiempo de la experiencia humana es lineal. La sucesión ocurre exclusivamente en ese ejercicio temporal. En el tiempo de los cuerpos es imposible la yuxtaposición de representaciones reflexionadas. Ante el impedimento de la sucesión, la salida se cerca: “Involuntariamente fijamos en un punto del espacio cada uno de los momentos que contamos, y es solamente con esta condición con la que las unidades abstractas forman una suma”². Necesitamos el espacio. Una conciencia, una medida de él. De acuerdo con el pensamiento de Bergson una fotografía es un número múltiple de sí mismo. Comprensible sólo en acto. La imagen concebida como unidad reside en la vanagloria de veracidad. Una fotografía está revestida de verdad porque se la considera única. Punto fijo en el espacio. Indivisible. Pero basta pensarla para descomponerla en otros momentos esparcidos por el espacio que parecen buscarse. El movimiento de esas partículas indivisibles que conforma la enumeración se dibuja en línea recta. La fotografía tiembla debido al exceso de movimiento cohibido en su interior. Ese temblor se confunde con la inestabilidad de la vida. En un momento presente la subdivisión latente del número múltiple se comprende en su actualidad. La vi-

1 BERGSON, H. *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme, Salamanca, 1999. Pág. 20.

2 *Ibid.*, Pág. 63.

bración es presente. Según lo expuesto hasta ahora, la sacudida (el *punctum*) es acontecimiento. Un hecho del pensamiento. Un futuro anticipado. En la referencia al infinitivo (tiempo del lenguaje) encontramos la objetividad. La verdad objetiva de una fotografía es la conciencia de la seguridad de una subdivisión.

Así, una fotografía es una multiplicidad a la espera de un significado. La imagen fotográfica es una falla, un constructo en suspensión. Su latencia desespera. El mundo de la representación se retuerce. Manda señales. El ser humano que habita ese mundo no puede ser más que una sonda. Un aparato animado a la espera de estímulos que concentren su existencia con la suficiente fuerza de marcar un sentido. Ese giro requiere de una intensidad. De una fuerza palpitante. La incitación debe ser un actual, una seguridad que no aparece, sino que se siente. La fotografía es un emblema. Fijación sobre la que construir representación, puro hieratismo. La fotografía sólo tiene relación con su acto mismo, con su aquí y ahora. Es cuerpo sin memoria:

La fotografía no restituye ni rememora en absoluto ningún relato. Más bien no ofrece más que una especie de atestado (...), de *resurrección* concreta; en ello radica su terriblemente inquietante facultad, su *intensidad*: una fuerza testimonial de tiempo, desgarradora, afilada como un escalpelo. El pasado de una fotografía también es tan afilado y tan *cierto*, desgraciadamente, como el presente de mi propia mirada, intenso como un foco de dolor, un pico del tiempo, y no extensivo como una historia que se cuenta. Es esto lo que nos confunde. Es en lo que una fotografía es atestado de tiempo mucho más que de su modelo o incluso de su *sujeto* u *objeto*; y llega hasta abrir una fosa entre su mismo modelo y el tiempo.

¿Por qué? Porque ese tiempo ya se encuentra como minado: *es algo que tiene que ver con un instante, pero vaciado de duración*. La duración sin medida del tiempo de la pose.¹

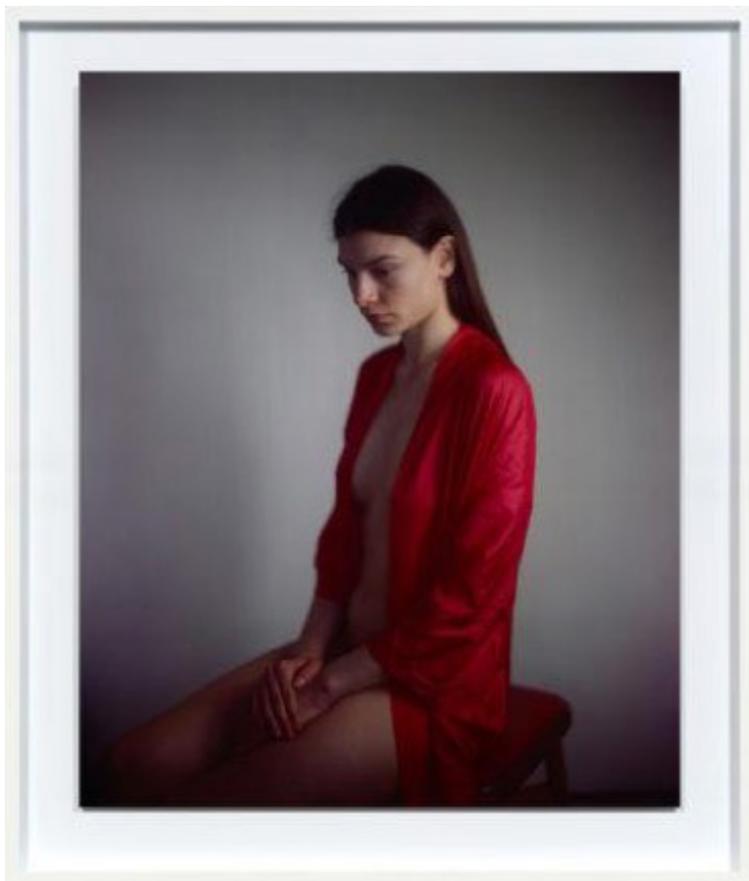
De esta manera no se vislumbra la boya que delimita el espacio de la seguridad. El peligro acecha por falta de referentes. La imagen fotográfica actúa precisamente como conexión entre el espacio cuantitativo de la representación y el estado psíquico concreto. El viaje no es en una sola dirección, sino en múltiples y transversales. Los cuerpos que componen la subdivisión de la imagen fija se comportan de acuerdo a la proyección de nuestra voluntad psíquica. Al mismo tiempo nuestra voluntad depende de la conmoción.

1 DIDI-HUBERMAN, G. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2015. Pág. 142.





[Fig. 11] Martin Bogren. *Italia*. 2015.



[Fig. 12] Richard Learoyd. *Red model*, 2016.



[Fig. 13] Richard Learoyd. *Agnes*, 2013.

El error puede contenerse en la diferenciación. Nuestra concepción lineal del tiempo no ayuda a entender la compenetración por la que la imagen crítica se compone. El eje cronológico que es el tiempo espera que la construcción del trauma se encuentre en sucesión. Somos esto por aquello hasta el infinito que es el último estadio de lo finito. Al hilo, la brillante revelación de Bergson es esta: “Si el tiempo (...) es un medio en el que nuestros estados de conciencia se suceden distintamente de manera que puedan contarse, y si, por otra parte, nuestra concepción del número conduce a dispersar en el espacio todo lo que se cuenta directamente, es de presumir que el tiempo, entendido en el sentido de un medio en el que se distingue y en el que se cuenta, no es más que espacio”.¹

El espacio posee dimensiones. Todo lo que ocurre en ese espacio tiende a moverse en cualquier dirección dentro de la limitación lógica. Pero el tiempo como medio ha subido una dimensión y el nuevo eje lo hace transversal. Entendiendo que cualquier acontecimiento va a acaecer dentro de ese espacio limitado, en algún momento será también atravesado por el tiempo. Es la forma que Bergson tiene para pasar de un momento cuantitativo, marcado y cronológico al cualitativo, en el que presente, pasado y futuro se confunden por falta de sentido. Sin una referencia habitualmente bidimensional es complicado situar el lugar del pasado, aquel que siempre fue mejor para Jorge Manrique cuando entendió lo rápido que el dolor de lo finito sustituye a la alegría de los momentos aparentemente eternos. Lo traumático, es decir, pasado *presentizado*, representación en comunión con el acontecimiento sólo es posible en un tiempo mínimamente tridimensional, cuando la referencia se enmaraña.

Quando uno ha perdido su futuro y cuando su presente es angustioso y desgraciado, ¿qué queda por hacer? El único medio de escapar de esta aporía es volver hacia el pasado, que deja de ser un tejido de supersticiones para convertirse en un recurso. Por esta razón, en el mundo aparecen fenómenos —llamémoslos integrista, fundamentalismo, nacionalismo— que adoptan formas extremadamente diversas pero cuyo denominador común es que surgen en situaciones de crisis.

Y, pesa a todo, a través de esta crisis, hemos de mantener la esperanza de un nuevo tipo de sociedad, una sociedad-mundo. ¿Y en qué consiste? Si una sociedad dispone de un territorio con medios de comunicación, entonces el planeta es un territorio con unos medios de comunicación como jamás ninguna sociedad

1 BERGSON, H. *Op. Cit.*, Pág. 71

poseyó en el pasado.¹

La nuestra se fundamenta en dos dispositivos. La imagen y el archivo. El uso de ambos es revolucionario en tanto en cuanto exige una detención. Una contemplación. El hecho de bajarse de un tren de alta velocidad en cada estación va en contra de la lógica marcada por el capitalismo empeñado en acercar las distancias en pos de un consumo cada vez más disperso. Como la salida no se vislumbra permanecemos encerrados en la habitación de juegos. Divertidos hasta que las combinaciones comienzan a agotarse. Sin peleles nuevos no queda más que retocar, releer. Nuestro cuarto de juguetes está lleno de imágenes solemnes. Documentos sociales que necesitan ser revisados. Desconectados para volver a conectar. El periodo de transformación es en sí un acto de resistencia ante la deriva de lo dado. De lo oficialmente impuesto. Se abre una ramificación a esta altura del camino. Es posible que en presencia de la representación lo paliativo sea callar.

Así, el juego. Anri Sala recuerda cómo a la edad de cuatro años pasó una prueba de audición para recibir clases de violín en su país de origen. En una pequeña habitación desnuda y oscura un hombre está sentado ante un piano de cola. Sígueme. Veamos si tienes oído. El niño escucha atentamente los acordes de piano mientras intenta reproducir los sonidos con su violín, casi más grande que él. Las piezas son cada vez más largas. Cada vez más complicadas. Al pequeño Anri le cuesta seguir el ritmo y comienza a preocuparse por la pieza posterior más que de lo que resuena en su instrumento. La ansiedad le hace anticipar el futuro y olvidarse del presente. A punto del colapso, el hombre del piano sentencia. Estás dentro. El hombre del piano se muestra satisfecho. El niño Anri Sala es capaz de reconocer y reproducir los ritmos impuestos con sobrada solvencia. Al pequeño Anri le esperan siete años de clases de violín. Todavía no acaba de entender cómo pudo hacerlo, si ni siquiera lo pensaba.

Algunos años más tarde Anri Sala es artista. Su relación con la música es omnipresente. Le apasiona Tchaikovsky y The Clash. A menudo se pregunta por qué. Y llega a una conclusión. Por repetición. En un momento dado fue capaz de repetir con exactitud. ¿Es artista por error o por acierto? Esa idea le persigue. En 2011 recibe la propuesta de ocupar el pabellón francés en la quincuagésima edición de la Bienal de Venecia [fig.

1 BAUDRILLARD, J / MORIN, E. *La violencia del mundo*. Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 60-61.

14]. Sala comienza a encontrar ciertas conexiones. Sin salir de su espacio, pretende una revisión. Veamos, piensa. Suena Maurice Ravel en el estudio. *Ravel, effilochage, embrouillier*. Enmarañar. Así se presenta su mundo. Enrevesado, anudado, sin espacio para el respiro. Es necesario liberarse. Hay que limar la aspereza. Unravel, démêler. Desenmarañar. ¿Cómo desenmarañar lo hirsuto? ¿Cómo eximir lo impuesto? ¿Cómo sesgar la fijeza hasta encontrar el sedimento? Por repetición. Produciendo diferencias de lo mismo. Presentando el traspíe. Solventando la representación hasta convertirla en peripecia. *Veamos, entonces*, se repite.

El artista recurre a dos reconocidos pianistas, Louis Lortie y Jean-Effam Bavouzet. A ambos les pide que toquen el *Concierto de piano para mano izquierda*, una pieza de Ravel escrita entre 1929 y 1930. Anri Sala filma la interpretación de cada uno de modo independiente. Elige el mismo plano detalle de las manos deslizándose ágilmente por sobre las teclas. Chloë Thévenin es DJ Chloë y es la encargada de un sincronizar ambos conciertos en un intento de reconciliación. Sala piensa en Paul Wittgenstein, el hermano mayor del filósofo Ludwig, que perdió una mano durante la Gran Guerra, hecho que no lo frenó en su arte. Tocar sólo con la mano izquierda no es sólo un gesto estético. Es un acto de resistencia. Es seguir encajando piezas de colores. Una y otra y otra vez [fig. 14].

Los esfuerzos de DJ Chloë son en vano. La tragedia del ser humano es que no tiene otras vidas para comparar. El juego ensayo-error-aprendizaje ocurre constantemente. De las variaciones experienciales surge el tiempo. Del contacto entre piel y fuego. La memoria es una superviviente. Algo así como la luz solar que cada día permanece ajena a nuestras reflexiones. La latencia del número, de la marca cronológica, de los acordes de piano, es vibrante. Como una cuerda instrumental. Debajo de la partitura existe un orden humano basado en la huella, en la ruina de la propia acción. En su miseria. El acto en manos de DJ Chloë se convierte en concepto. El mismo por el que dos más dos son en cualquier caso cuatro, sin importar si esos cuatro han sido obligados o no a aparecer en escena. Si alguno de esos cuatro está absorto en su mundo. El mundo no tiene en cuenta la mitología. Por eso el recuento carecer de memoria. Contar una historia es un hecho muy diferente que entender una historia. El entendimiento requiere de la individualización. De la subdivisión de la imagen fija:

Desde aquí contemplo ahora mismo un cercado, un par de fanegas donde pastan dispersas unas ovejas, no sé cuántas, pero más en cualquier caso de las

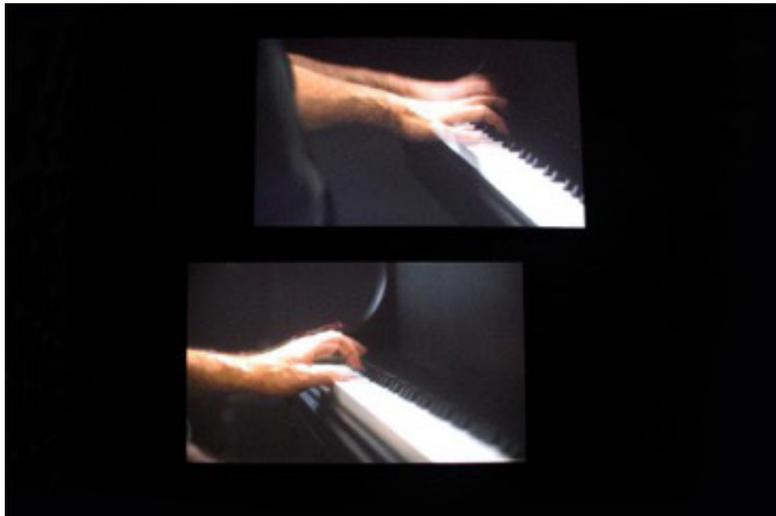
que pueda contar de un solo vistazo. ¿Qué estoy viendo? Desde luego, ovejas, unas aquí mismo, a apenas unos cuantos pasos, otras más allá, algunas a medio trasquilar, otras atacadas de legañas, el borrego de la mancha negra correteando detrás de otro, el carnero recostado, y rumiando, la coja cabeceando, la negra dando de comer a su cría. Ahí están todas, cada una de ellas siendo lo que es (...). Cae la tarde y veo que el pastor se acerca. Las va llamando para recogerlas. Poco a poco se van reuniendo y aquellas ovejas dispersas empiezan a formar un rebaño. Me pregunto ahora: ¿Sigo viendo unas cuantas ovejas o un rebaño de ovejas? (...). Muchas veces he pensado que los que respondan que siguen viendo ovejas serán algo así como los antiguos nominalistas, incapaces de renunciar a los derechos de la individualidad: no hay más que individuos (...). Aquellos otros que, por el contrario, confieran al rebaño cierta ineludible, la que sea, serán más bien los viejos adversarios de aquellos, los llamados *realistas*, incapaces de no tener en cuenta que esos individuos crean algo que no es ellos mismos (rebaño, en este caso).¹

Contar es perder la cuenta. Despojar de la individualidad al individuo. Realistas y naturalistas paseando juntos. El acontecimiento, es decir, la subdivisión característica, es la representación que se presenta bajo el auspicio de una misma cosa. Por ejemplo, en una imagen fotográfica, con sus limitaciones en haluros de plata o píxeles. La repetición que provoca una unidad de significación no es la de los individuos, sino la de los conceptos. Es así cómo sabemos. Categóricamente. Al categorizar somos trascendentes. Superamos lo dado para que el caos se vuelva comprensible. Medurable. Cronológico. El tiempo de la fijeza es un esfuerzo realista para acercarse a la imposibilidad realista. Un teatrillo necesario para representar sobre un escenario el sufrimiento de la existencia. Una exhibición patológica. Así distinguimos, por carácter. “Saber implica sacrificar en altar a los individuos”².

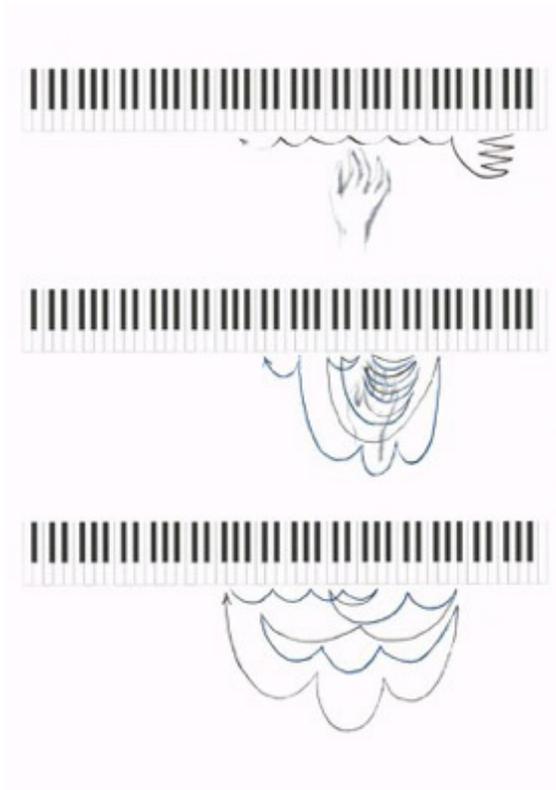
Conceptualizar es aclarar [fig. 15] . Un discernimiento que vulgariza la concepción de unidad. Cualquier espacio de organización acabará por convertirse en un concepto temporal. Lo hará por sucesión. Lo primero que el filósofo ve en el páramo es la diferencia entre animales semejantes y el paisaje reconocido como natural. Ese primer orden podría entenderse por semejanza. Porque se mueven. O porque sabemos que en algún momento se han movido. Los ojos de Jerónimo miraron. De eso no hay duda. ¿Qué vieron? Eso es imposible, pero contamos con una enorme amalgama de posibilidades. ¿A Napoleón, dibujando sobre un mapa la división de Por-

1 FERNÁNDEZ, F.J. *Los huesos de Leibniz (Cartas de un filósofo escondido a un discreto cortesano)*. Akal, Madrid, 2015. Pág. 7.

2 *Ibid.*, pág. 8.



[Fig. 14] Anri Sala. *Ravel, Ravel, Unravel*. 2013



[Fig. 15] Anri Sala. *Sin título*. 2013

tugal? La inmensidad debe resonar como una sinfonía reconocible. Necesitamos codificar por sucesión. Esto es, por acontecimiento. En presente. Y de acuerdo con el sentido común el presente no viene dado en partes, sino derrame, sin limitaciones, sin bordes. El presente es estar en medio de una tormenta de arena. En el presente, en el momento de la distinción, los nombres buscan analogías.

Con Bergson podríamos concluir algo. En principio la propia multiplicidad es múltiple. Al menos doble. “La multiplicidad de los estados de la conciencia, considerada en su pureza original, no presenta ninguna semejanza con la multiplicidad distinta que forma un número (...). Habría que admitir dos especies de multiplicidad, dos sentidos posibles del término distinguir, dos concepciones, una cualitativa y otra cuantitativa, de la diferencia de lo *mismo* y lo *otro*”¹. El naturalista entiende una multiplicidad de acuerdo a una separación de la cualidad, sin importarle la diferencia. En este caso la cantidad no aparece. El realista entiende una multiplicidad en la que la diferencia cuenta y la cualidad pide paso. Son dos actitudes de una misma representación. La primera es matemática. La segunda espacial. Pero ambos, recuerda el filósofo, el naturalista y el realista, están destinados a conciliarse. No podría concebirse de otra manera. Ya avisamos antes. En la mínima tridimensionalidad del tiempo de los acontecimientos la transversalidad es irremediable. El encuentro es la tercera vía que “al añadirse a las otras dos, modifica la naturaleza, el aspecto y como el ritmo del conjunto: sin esta penetración mutua y sin este progreso en cierta forma cualitativo, no habría adición posible. Por tanto, gracias a la calidad de la cantidad nos formamos la idea de una cantidad sin calidad”².

El conjunto que compone una vida cualquiera es comparable con un salto al vacío. Dado el paso es impar. “Un movimiento único es completamente, por hipótesis, movimiento entre dos paradas”³. Esto es, nacimiento y muerte. Del infinito de la inexistencia a la seguridad del final. Pero, insiste Bergson, “si hay detenciones intermedias no se trata de un movimiento único”⁴. La imagen fotográfica subdivide la multiplicidad de los hechos que recorren el acontecimiento hasta ser representación. Sin embargo, esa detención no es más que ilusión del encuentro. Nada se detiene una vez efec-

1 BERGSON, H. *Memoria y vida*. Alianza, Madrid, 2016. Pág. 27.

2 *Ibid.*, pág. 29.

3 *Ibid.*, pág. 31.

4 *Ibid.*

tuado el salto. Lo enmarañado se desenmaraña así: “se concluye que el movimiento, *al efectuarse*, deja en cada instante, por debajo de él, una posición con la que coincidía”. No hay más que fósil. Supervivencia. Conceptualizar una imagen es suponer sobre ella. Ir por debajo. Segar el discurso principal presentado en caída libre en “dos actos sucesivos allí donde, por hipótesis, no hay más que uno (...), admitir a priori el absurdo de que el movimiento coincide con lo inmóvil”¹

Una red social se puede entender como una categoría en la que el concepto dominante se deduce de la inversa. La repetición es necesaria para el triunfo y al mismo tiempo motivo de fracaso. El proceso aunque discrepante en apariencia no tiene consecuencias por duplicidad. La multiplicidad es una obviedad en cualquier red. El concepto depende de la unicidad de pensamiento. Ser seguido significa aportar contenidos destacados. La reputación, como el número, tiene una naturaleza doble. Cuantitativa, en tanto en cuanto el contenido propio se amplíe incluso hasta lo viral. Cualitativa, en tanto en cuanto lo propio le interese al grupo escogido para ello. El naturalista y el realista comparten igualmente en redes sociales de modo que el juicio de su recuento le corresponde a una masa numerada de perfectos desconocidos. Si el juicio es posible es porque existen unas normas del juego que por más que se dilaten son finitas. Por ejemplo, no se puede compartir en Facebook un olor. En Instagram, la prolongación es no usar filtros.

Stephen Shore tiene hoy (un día cualquiera de mayo de 2017) en su cuenta de Instagram un número indeterminado de seguidores situado alrededor de 90.100. No usa filtros en sus fotografías. De alguna manera no forma parte del espíritu primordial de la red social, este es, fotografiar como antes, con la apariencia de una vez pasada. No es desde luego casualidad que Instagram seduzca a un fotógrafo consolidado como Shore. El hombre aprendió en la *Factory* de Warhol a gestionar los pedazos de fama que el neoliberalismo postmoderno reparte. Shore se reconoce como institución en sí mismo. No titula sus fotografías, no usa *hashtag*. No da pistas. A cambio de sus miles de seguidores, él sólo sigue 149 cuentas. Él casi no ve. A él lo miran muchos. Interactúan. Lo confirman. Lo mitifican. Él no. El Stephen Shore de Instagram [fig. 16] destapa al menos tres vías evidentes, las mismas por las que las redes sociales están pobladas de millones de perfiles. Deseo de

1 *Ibid.*





[Fig. 16] Stephen Shore. *Instagram*. (<https://www.instagram.com/stephen.shore/>)

exhibir. Deseo de integración. Deseo de amplitud. Pero por ser Instagram, se agrega uno. Específico, pero esencial en esta propuesta. Deseo de fotografiar.

Un inciso que no discute el deseo. Simplemente lo suspende sin alterarlo. Una fotografía, hemos sugerido, no tiene entidad. La imagen está a la espera de su veracidad a través de la participación activa de su contexto. En otras palabras, la imagen fotográfica no es significativamente fija. Sin embargo, cabría preguntarse por qué todavía funciona como prueba. A qué se debe sus vestiduras de verdad irrefutable. Los métodos de control estatales van de la mano de un desarrollo industrial que por teoría debe provocar desajustes económicos y sociales. En torno a 1840 las crisis en Reino Unido y Francia facilitaron la entrada de la maquinaria estatal en el flujo social. La vigilancia desde entonces es sistemática. En el momento Reino Unido y Francia usan la fotografía para su propósito. El flujo de códigos de información es controlado ahora a través de los dispositivos permanentemente conectados. Inútil discutirlo. La verdad va por bandos. La objetividad es el gesto del poder. John Tagg escribe:

Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio de registro, llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; con un poder para ver y registrar; un poder de vigilancia que provoca una completa inversión del eje político de la representación que ha confundido a tantos historiadores laboristas. No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad.¹

“Las fotografías nunca son prueba de la historia: ellas mismas son lo histórico”². Es inservible dotar de autenticidad un impulso conjunto a una obvia subjetividad. El conflicto es profundo. Los aparatos del poder han alcanzado demasiada estabilidad dentro del funcionamiento del sistema. Quizás atrapados en la multiplicidad de factores que conforman el conjunto de prolijidades de un (meta) Estado a sus habitantes. A ese tráfico de multiplicidades con apariencia de libertad de expresión corresponde una red social. “La cuestión del poder se simplifica cuando se plantea únicamente

1 TAGG, J. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005. Pág. 85.

2 *Ibid.*, pág. 87.

en términos de legislación o de Constitución; o en términos de Estado o de aparato de Estado. El poder es sin duda más complicado, o de otro modo, más espeso y difuso que un conjunto de leyes o un aparato de Estado. No se puede comprender el desarrollo de las fuerzas productivas propias del capitalismo, ni imaginar su desarrollo tecnológico, si no se conocen al mismo tiempo los aparatos de poder”¹. La fotografía es un dispositivo. Intimar su funcionamiento es adentrarse en las entrañas del poder. Bill Gates deja su fortuna en manos del equipo de asesores dirigido por Michael Larson. Excepto la agencia Corbis, que dentro del conglomerado BEN controla la mayoría de imágenes publicitarias vistas en el mundo.

1 FOUCAULT, M. *El ojo del poder*. La Piqueta, Barcelona, 1980. Pág. 48

CAPÍTULO II

MULTIPLICIDAD Y SUBJETIVIDAD

1. CONQUISTA Y VERACIDAD

La fotografía es la conquista de la naturaleza. Entre 1844 y 1846, William Henry Fox Talbot completó *The pencil of nature*. Veinticuatro placas ejemplares y su correspondiente explicación. Demostraciones científicas. Los usos de la fotografía en formato empírico. Todos los pioneros del arte fotográfico coincidían en algo. Se podía captar la naturaleza en todo su esplendor. De hecho, más allá, “no con sus propios colores, sino con una extraordinaria delicadeza de gradación de tonos”¹. Aquellos hombres de principios del siglo XIX sentían una gran necesidad de fusionar en una imagen de calidad y fija todo lo que la naturaleza les proporcionaba. La naturaleza del siglo XIX es la de la ciencia, la literatura y el arte. La de la más análogas de las filosofías, origen y final de cualquier indagación. La naturaleza de los pioneros de la fotografía es donde se materializa la botánica, la alquimia, la matemática, la política, la óptica. Esto es, donde el conocimiento se despliega. Su consecución es importante. La fotografía tiene un sentido enciclopédico. El deseo del fotógrafo del siglo XIX escondía un fuerte y vanguardista deseo de verdad.

La naturaleza de la verdad fotográfica es un complejo que responde a una universalidad. La conquista es diferente a la colección. En la primera el destino es trágico. Conquistar supone la sapiencia de no encontrar jamás un resquicio de paz. Al contrario, para el conquistador no hay posibilidad de deleite. Su descanso es la marcha ininterrumpida hacia nuevos territorios. En la segunda el objetivo es precisamente el regodeo, el goce absoluto de la exhibición. El coleccionista clasifica el mundo para que las conexiones sean en un estadio superior. El conquistador acumula historias. El coleccionista, en su estructura, la hace. Los fotógrafos del siglo XIX creían conquistar la

1 DAGUERRE (Ed.). *Histoire et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. Susse Frères Éditeurs, Paris, 1839. Se puede consultar libremente en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56753837/f8.image>

naturaleza a través de sus nuevas lentes. Pero se equivocaban. Confundían ambos términos. Foucault hace de arqueólogo. Buscando en los restos se topa con la *Historia naturalis de quadripedibus*, publicado por Jonston en 1657. Aldrovandi había dedicado un libro al mismo tema medio siglo antes. Foucault resuelve por esta genialidad:

Éste despliega [en referencia a Aldrovandi] a propósito de todo animal estudiado, y en el mismo nivel, la descripción de su anatomía y las formas de capturarlo; su utilización alegórica y su modo de generación; su hábitat y los palacios de su leyenda; su nutrición y la mejor manera de ponerlo en salsa. Jonston subdivide su capítulo sobre el caballo en doce rúbricas: nombre, partes anatómicas, lugar de habitación, edades, generación, voz, movimientos, simpatía y anti-simpatía, usos, usos medicinales. Nada de eso falta en Aldrovandi, pero hay mucho más. Y la diferencia esencial está en lo que falta. Se ha hecho a un lado, como una parte muerta e inútil, toda la semántica animal. Las palabras que se entrelazaban con el animal han sido desatadas y sustraídas; y el ser vivo, en su anatomía, en su forma, en sus costumbres, en su nacimiento y en su muerte, aparece como desnudo. La historia natural encuentra su lugar en esta distancia, ahora abierta, entre las cosas y las palabras –distancia silenciosa, carente de toda sedimentación verbal y, sin embargo, articulada según los elementos de la representación, justo aquellos que podrán ser nombrados con pleno derecho. Las cosas llegan hasta la ribera del discurso porque aparecen en el hueco de la representación.¹

La inversión en el Siglo de las Luces es historicista. Para que ésta ocurra debe ser naturalizada. “La época clásica da a la historia un sentido completamente distinto: el de poner, por primera vez, una mirada minuciosa sobre las cosas mismas y transcribir, en seguida, lo que recoge por medio de palabras lisas, neutrales y fieles”². La necesidad de la representación. Ferviente e instantánea. El deseo de fotografiar responde al sueño de la unificación. De la nominación bajo un mismo sino. La conquista de la semiología. A partir de ese momento la imagen fotográfica será incapaz de separarse de su halo de discurso veraz. Es en la representación donde el borde del alegato se convierte en preliterario. No es necesario entonces palpar. Es suficiente la posibilidad. De ver. De poder decir. Las palabras y las cosas, sabe Foucault, son distintas unas de otras y sólo se tocan en el baile de la representación. En la nueva naturaleza de una historia natural “los documentos (...) no son otras palabras, textos o archivos, sino espacios claros en los que las cosas se yuxtaponen: herbarios, colecciones, jardines; el lugar

1 FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid, 2009. Pág. 130.

2 *Ibid.*, pág. 131.

de esta historia es un rectángulo intemporal en el que los seres, despojados de todo comentario, de todo lenguaje circundante, se presentan unos al lado de los otros, con sus superficies visibles, aproximados de acuerdo a sus rasgos comunes y, con ello, virtualmente analizados y portadores de un solo nombre”¹. En el nuevo tiempo resultante de la concepción rectangular de la historia, el “tiempo clasificado”², la representación será acontecimiento por equiparación histórica. Los historiadores tienen la responsabilidad de armar la verdad de acuerdo con el paso decisivo del tiempo.

Concretamente, el tiempo fijado. Instante que se corresponde con un punto exacto en la coordenada del horizonte espacio-temporal. La imagen fotográfica sólo existe en comparación con la fugacidad del presente que continuo, ocurre. La persistencia contra el momento, el ritual frente la exhibición, el proceso y el instante, el acontecimiento confundido con la representación. Ciertamente que la latitud y longitud exacta remite a la formación de la memoria producto del tiempo pasado, pero en potencia. Es decir, en su duración. La intensidad de una fotografía es su naturaleza binaria. Su multiplicidad. Los pioneros lo sabían. Talbot en sus explicaciones no paró de usar adjetivos temporales. Ya en la primera placa: “This building presents on its surface the most evident marks of the injuries of time and weather, in the abraded state of the stone, which probably was of a bad quality originally”³. En esas imágenes temporales hay una dimensión superior, la constatación del propio tiempo pasado. Presenta una serie de características temporales que ocurrieron en otro tiempo. Es una perversa constatación. Un recuerdo continuo. Para los pioneros, todo esto de la fotografía no era más un asunto relevante al tiempo. El deseo de fotografiar es la avaricia de paralizar el tiempo.

Pero ¿de qué tipo de tiempo se trata? Se supone que la fotografía capta, al modo de un corte arqueológico vertical, un momento individual, transitorio, de un tiempo lineal progresivo compuesto por una interminable secuencia de ese tipo de momentos. La fotografía según parece se presenta como un movimiento lineal progresivo del pasado al futuro. El presente en el cual miramos la imagen fotográfica no es más que un punto de estacionamiento, una suspensión alucinatória que imbrica por igual pasado y futuro. En este juego paradójico entre una notación sincrónica y diacrónica del tiempo, la fotografía reitera (...) una ansiedad pecu-

1 *Ibid.*, pág. 131-132.

2 *Ibid.*, pág. 132.

3 FOX TALBOT, H. *The Pencil of Nature*. Londres, 1844 – 1846. Se puede consultar libremente en <http://www.thepencilofnature.com>

liarmente moderna con respecto al tiempo.¹

La redundancia moderna de la imagen fotográfica tiene una lectura en la atemporalidad. En Kô, un idioma nativo de Burkina Faso, *Haabre* significa escribir. Pero también algo así como *carificación* (*scarification*, en inglés). La *carificación* era una práctica común en varios pueblos de Burkina Faso. Mujeres y hombres se incidían superficialmente el rostro y otras partes del cuerpo. Un modo de inclusión social que se acerca al dibujo con tinta, la perforación u otros métodos de intervención corporal. Joana Choumali, artista nacida y residente en Abidjan, la capital financiera de Costa de Marfil, viajó hasta las entrañas de esos pueblos para fotografiar el rito. Allí revisó archivos y fondos. El trabajo de documentación del artista como historiador. Como investigador. Concluyó que la *carificación* era un recuerdo. Ya nadie lo hacía. Había muchas fotografías de estudio de personas que orgullosas posaban con sus marcas faciales. No hace tanto tiempo de esto. La fotografía no es tan antigua. Quiso mirar más fijamente y encontró que en su misma ciudad, algunas extrañas personas, todavía decoraban violentamente su piel. Quiso retratarlas, como a principios de siglo. Sin ofuscaciones, sólo fotografiar. Sólo parar el tiempo. O mejor dicho, reconciliarlo.

La serie resultante es *Haabre. The Last Generation* [fig. 16]. La artista y sus modelos reconocen que no hay nada que hacer. Es un punto de no retorno. África es el continente más explotado y expoliado. Las barbaridades se suceden impunemente. Entre la pobreza y la desigualdad, la enfermedad y la sequía, el olvido y la desesperanza. Entre los residuos tóxicos que nuestros aparatos defecan, entre la violación de terrenos fértiles y ricos. Entre el banco de pruebas que es el continente, una nueva generación nace. Dispuesta a cerrar un pasado de muerte y penuria. Los jóvenes africanos de Abidjan reniegan de salvajismos propios de otros tiempos. No hay tiempo de detenerse en barbarismos. Mirar hacia delante significa cerrar heridas. Las fotografías de Choumali se suspenden en ese momento de decisión social en el que es necesario preguntarse hasta dónde puede mirar un pueblo. El momento de decidir la lógica de su propio sentido. Aviso a escépticos: los grandes relatos pasaron a mejor tiempo. La huella es la conexión. No hay grandilocuencia en la era de la física de partículas. El acto revolucionario pasa por la aceptación. O por el reconocimiento del final. Es conservador adelantarlos. El tiempo histórico ha perdido linealidad.

1 BATCHEN, G. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Pág. 96.

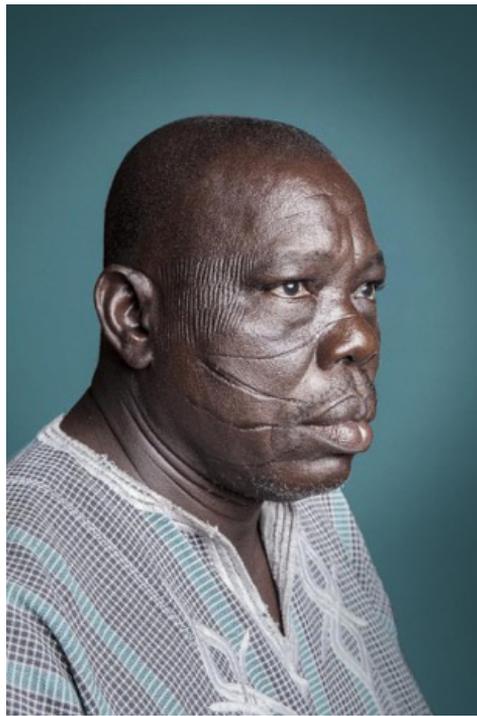
El intento hasta ahora ha ido encaminado a diferenciar entre representación y acontecimiento. Sólo una lectura del tiempo me lo permitía. Una deleziana. Esto es, una inversión del platonismo. Gilles Deleuze dedica quince años de su vida a hablar en boca de otros. El filósofo crítico quiere estar seguro de que su voz adquiere una tonalidad propia. Lo hace desde la crítica. Seguro de usar un dialecto, espera que sea único. Escribe sobre Nietzsche, Hume, Kant y Bergson. De Sacher Masoch y Spinoza. Su trabajo es refundarlos, dimensionarlos como un cuadro cubista. Todas las aristas visibles en despliegue. El desenmascaramiento es interesado. Deleuze no hace reseñas. No es un académico al uso. Tiene un proyecto diferente. Un deseo personal de dotar de actividad al pensamiento. El sujeto de Deleuze carece de la identidad protectora de la culpabilidad. Se deja filtrar por la multiplicidad. Por la intensidad del recuento. El crítico, el frenético se presenta así (y este trabajo que prorrumpe) con estas palabras:

Tanto en *Alicia* como en el *Al otro lado del espejo*, se trata de una categoría de cosas muy especiales: los acontecimientos, los acontecimientos puros. Cuando digo “Alicia crece” quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que esquivo el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro.¹

El acto insurrecto del pensamiento de Deleuze es el reconocimiento de al menos una dualidad en la tradición platónica. Su cargo es profundizar en ella hasta la succión de la conmoción latente detrás de cada idea. Despreocupado por la esencia categórica del *eidos*, la conjugación será una ilimitación propia de la aceptación de una imposibilidad del ser. En el devenir las cosas escapan de la sistematización “en tanto que esquivo la acción de la Idea”², en la objeción a la dialéctica entre modelo y copia. Las únicas posibilidades de un devenir puro que burla la acción de Cronos. En su esencia ilimitada el devenir tiene la capacidad de sacudirse de la tiranía del presente hasta conseguir que la apariencia sea un borrado. Una fricción por la que la identidad se difumina para ser infinita. La inversión es un acto de

1 DELEUZE, G. *La lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1989. Pág. 25

2 *Ibid.*, pág. 26



Joana Choumali. *Haabre. The Last Generation*. 2014

intransigencia ante la capacidad de fijeza del tiempo. ¿De qué manera nos sirve aquí el pensamiento basado en el atributo, el efecto y el lenguaje? La fotografía se sitúa en la suspensión del verbo. En el atributo. En el círculo formado entre designación, manifestación y significación. Una cesantía que intuye una cuarta dimensión.

Es sabido que Deleuze aboga por la creación de una genealogía individual. Un acercamiento al origen puro a través de la multiplicidad de la existencia. La diferencia es la distancia necesaria hacia ese origen idílico. Esa tirada funciona como fuerza centrífuga que expulsa al ser de su prejuicio de divinidad. Lo destierra al último punto de profundidad vital. La superficie. No es extraño que en cierto momento Deleuze se sorprenda al darse cuenta que sólo la obra de ficción es capaz de alcanzar un nivel de representación inversa, su *sentido*¹. Foucault situó el nacimiento de la cultura occidental en la locura de Don Quijote. En su continua confusión. En su insistencia por leer equivocadamente las señales que recibía. Del delirio de confundir molinos de viento por gigantes, una bruta campesina por una dulce doncella. Don Quijote no es un poeta. “Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras; ignora a sus amigos, reconoce a los extraños; cree desenmascarar e impone una máscara. Invierte todos los valores y todas las proporciones”². Don Quijote opera en el terreno. Divisa y decide. En él las palabras y las cosas afloran en el mismo nivel. Don Quijote no sabe la diferencia entre una oveja y todo el rebaño. Porque el juego de la diferencia viene impuesto en la manifestación. En su enajenación alcanza el momento atávico donde representación y acto encontraban un sentido único.

De allí proviene, sin duda, en la cultura occidental moderna, el enfrentamiento de la poesía y la locura. Pero no se trata ya del viejo tema platónico del delirio inspirado. Es la marca de una nueva experiencia del lenguaje y de las cosas. En los márgenes de un saber que separa los seres, los signos y las similitudes, y como para limitar su poder; el loco asegura la función del homosemantismo: junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar. El poeta asegura la función inversa; tiene el papel alegórico; bajo el lenguaje de los signos

1 “Es sorprendente constatar que toda la obra lógica concierne directamente a la significación, las implicaciones y las conclusiones, y no concierne al sentido más que indirectamente, precisamente por mediación de las paradojas que la significación no resuelve, o que crea incluso. Por el contrario, la obra fantástica concierne inmediatamente al sentido, y la remite directamente a la paradoja”. DELEUZE, G. *Op. Cit.*, 1989. Pág. 44-45.

2 FOUCAULT, M. *Op. Cit.*, 2009. Pág. 56

y bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oír el “otro lenguaje”, sin palabras ni discursos, de la semejanza. El poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos. Así, los dos —uno en el borde exterior de nuestra cultura y el otro en lo más cercano a sus partes esenciales— están en esta “situación límite” —postura marginal y silueta profundamente arcaica— en la que sus palabras encuentran incesantemente su poder de extrañeza y el recurso de su impugnación. Entre ellos se ha abierto el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias.¹

En el proceso de excavación nos toparemos en última estancia con el contenido mismo del pensamiento apartado del propio acto de hacerlo. El *noema*, pura intencionalidad del pensamiento está cargado de interés. Es una carga que se le achaca a los objetos. O más bien, a las particulares que hacen de ese objeto precisamente ese objeto. Esas diferencias sucumben a la limitación del lenguaje, zaguero este de un pensamiento capaz de reconocer las conexiones. La comparación empírica es situar un objeto al lado del otro y remarcar sus diferencias. Presentarlas. Revelarlas. La práctica es sencilla para el arqueólogo pero problemática para el fenomenólogo. Éste reconocerá que el objeto no aparece en sí mismo a través de sus especificidades. De hecho, éstas no serán más que un cúmulo de proyecciones surgidas precisamente de un lenguaje insuficiente. De acuerdo como estamos de que la aceptación es esencial en la continuación del pensamiento crítico, el fenomenólogo ha creado a través de ella el concepto de *seguridad*. “La representación del objeto es tal que implica o fundamenta la *seguridad* que, por ejemplo, en la percepción, tenemos sobre los diversos objetos del mundo. Esta seguridad con que vivimos en el mundo es lo que Husserl llama *la tesis de la actitud natural*”².

Es encomiable la actitud de Husserl. Quiere derrumbar toda teoría por reducción. Una teoría, en definitiva, no es más que un montón de opiniones prejuizadas con su correspondiente peligro de atentar contra el noble intento de desgranar esto que llamamos existencia. O cogito, término cartesiano para referirse más allá del darse cuenta al darse cuenta de verdad. El pensar cartesiano no es un acto por el cual hay intención o contenido. Se trata de reconocer que el mundo sigue ahí, en toda su espléndido

1 *Ibid.*

2 SAN MARTÍN, J. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2008. Pág. 71.

secretismo. Y que a partir de su exasperante inmovilidad es como una vida humana se demuestra. *Cogito ergo sum*. La actitud natural es el talante ante lo situado inmediatamente ahí. Al que caímos de bruces sin obtener la más remota explicación. Esta ahí incluso cuando se presenta incomprensible. Para una persona que padece ansiedad es un atrezzo. Para el esquizofrénico es un galimatías de sí mismo. En definitiva, el mundo está ahí, en toda su impenetrable o evidente realidad. A cómo vivimos ese espacio total en orden se refiere la *actitud natural*. “Pues bien, en lugar de permanecer en esta actitud, vamos a cambiarla radicalmente”¹.

Llegar a lo indudable desde la duda universal. Eso es lo que intentó Descartes cuando acabó por construir su máxima. “Nosotros partimos de aquí, pero advirtiéndole enseguida que el intento de duda universal *sólo debe servirnos como instrumento metódico* para poner de relieve ciertos puntos que son susceptibles de ser sacados a luz con evidencia mediante ese intento, en cuando entrañados en su esencia”². Reconoce Husserl que el hecho de dudar pertenece “al reino de nuestra *absoluta libertad*”³. La reflexión obtiene una salida recurrente. El dudar es a la vez el dudar del ser. Por supuesto lo mismo alcanza al intento de dudar. Una tesis es etimológicamente una postura. Se antoja entonces necesario, en el intento de dudar, el movimiento. Derogación de la tesis sin buscar lo contrario. Sin duda la tesis seguirá existiendo, pero ligeramente alterada, es decir, “*la ponemos, por decirlo así, fuera de juego, la desconectamos, la colocamos entre paréntesis*. El postulado sigue existiendo, el mundo ahí incesante e irremediable sigue presentándose. Lo que haremos será un proceso de desactivación.

A la desconexión Husserl la llamó *epojé*. Decíamos que una tesis es una posición (*títhemí*), o más bien, el conjunto de la posición. El mundo desplegado, conocida realidad. La experiencia de él. “La *epojé* consiste en *neutralizar ese carácter tético de la experiencia*, que parece arrastrar a la experiencia más allá de sí misma, hasta los objetos reales, hasta lo trascendente en el tercer sentido”⁴. Nos encaminamos a una escisión que por descartar hace que la atención que antes requería el mundo, esto es, lo que nos dictamina nuestra *actitud natural*, se invierta y mire al espacio psíquico. La fenome-

1 HUSSERL, E. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1962. Pág. 69.

2 *Ibid.*, Pág. 70

3 *Ibid.*

4 SAN MARTÍN, J. *Op. Cit.*, 2008. Pág. 71.

logía parece plantear un espacio de representación como último fin. Si el mundo que ahí fuera parece inamovible en sus dictámenes no sirve como base de ninguna teoría y tampoco de cualquier empirismo, lo único que tiene aceptación sería una representación dual. Por un lado un espacio mental capaz de dividir la experiencia cronológicamente. Por otro lado una realidad representada, es decir, cercenada de lo natural. Husserl se esfuerza en explicar la contradicción.

(...) desconecto todas las ciencias referentes a este mundo natural, por sólidas que me parezcan, por mucho que las admire, por poco que piense en objetar lo más mínimo contra ellas; yo no hago *absolutamente ningún uso de sus afirmaciones válidas. De las proposiciones que entran en ellas, y aunque sean de una perfecta evidencia, ni una sola hago mía, ni una acepto, ni una me sirve de base-* bien entendido, en tanto se la tome como como se da en estas ciencias, como una verdad *sobre realidades* de este mundo. *Desde el momento en el que le inflijo el paréntesis, no puedo hacer más que afrontarla.*¹

Lo que queda entre paréntesis no es más que la consecuencia de la propia e individual existencia. El proceso de desconexión guía esa experiencia a un replanteamiento que se encamina a una reducción hasta el encuentro. Esto es la representación. Pura reducción inversa. Esto quiere decir que no es que la vida planteada, captada por pura acción natural se haya resumido en un concepto generado por la *epoché*, en representación. Al contrario, es la representación la que ha optado por convertirse en realidad. Consecuencia natural de derogar la teoría. Continuando la lógica hemos reducido efectivamente la experiencia a lo que podemos captar o aprehender del mundo. “De este modo la *epoché* ha sido llevada a *reducción trascendental* y la realidad, que al principio aparecía como lo que no es dado ni dable, lo independiente del conocimiento, del sujeto, es re(con)ducida a la experiencia del sujeto”²

2. LA DESCONEXIÓN IMPOSIBLE

Flickr es un servicio de Yahoo! que ofrece más de 1000 gigabytes de almacenamiento en la nube para almacenar fotografías. La nube es un espacio etéreo que parece disponer de espacio infinito. Con un correo electrónico y una contraseña cualquier puede disponer gratuitamente a ese espacio

1 HUSSERL, E. *Op. Cit.*, 1962. Pág. 73-74

2 SAN MARTÍN, J. *Op. Cit.*, 2008. Pág. 73.

web liberando los torpes discos duros físicos de imágenes digitales. Pero no sólo eso. Cada perfil puede, además de almacenar sus imágenes, enseñarlas a otras personas con perfiles activos. La solución para encontrar imágenes en el gigantesco archivo se llama etiqueta o *tag* en inglés. Las etiquetas son palabras clave que describen la imagen. Por ejemplo, las fotografías de mi viaje por Italia que subiré a Flickr tendrán etiquetas como #Italy, #Toscana, #Venice, #Roma o #Colosseo. De esta manera cualquier perfil puede acceder al repertorio más grande del mundo de fotografías amateur del mundo. Cualquier persona con conexión a Internet puede pasear conmigo y mi pareja por un precioso otoño italiano. Puede ver lo que yo enseño. Puede cargarlo de sus propias representaciones. De sus deseos. En 2006, la etiqueta más repetida en Flickr era #Sunset. Exactamente 541.795. El Sol, el primero de todos los dioses, también lo es en Flickr.

Penelope Umbrico pasó mucho tiempo en Flickr recopilando las imágenes del Sol con más calidad de aquel 2006. Las imprimió y con ellas hizo una instalación que tituló *541.795 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 01/23/06*. Al año siguiente repitió el experimento. Se llamó *2,303,057 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 09/25/07* [fig. 17]. Y así, año tras año, hasta ahora y con intención de continuar. El último del que tengo constancia es *30,240,577 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 03/04/16*. En diez años el número de etiquetas se ha incrementado sorprendentemente. El atardecer sigue siendo el momento más fotografiado por los usuarios de un Flickr cada vez más atestado. Más de treinta millones de miradas al Sol, brillante y omnipresente. Sus rayos calientan un cuerpo deseoso de vitamina D. Fuente primera de vida. Su distancia, su enormidad y su masa hacen que unos cuantos planetas con sus satélites dancen en medio de un universo incomprendible. Uno de éstos, el nuestro, por su posición, por sus especiales características alberga una impresionante muestra de millones de formas de vida. Entre ellas la humana. Debemos nuestra conciencia al Sol. Lo comparamos con lo central, lo esencial y la atracción. Poderosa gravedad. Llamamos sol a la persona a la que amamos. Un día soleado es un día enérgico. Tomar el sol es revivir. Cuando desaparece nos retiramos al descanso. Cuando es negado, entristecemos. Sin él, la tundra. El Sol es más que un sol. Él proyecta. En él proyectamos. Tiene una lectura múltiple. Es una estrella. Piensen en las estrellas.

Casi imperceptiblemente los soles de Umbrico se instalan en la contradicción que la fenomenología farfulla. Los esfuerzos de una posible desconexión no parecen suficientes. De acuerdo con que la subversión de



[Fig. 17] Penelope Umbrico. *2,303,057 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 09/25/07*, 2007. Vista de instalación en Gallery of Modern Art, Brisbane, Australia 2007

la actitud es el primer paso para alcanzar un escalón más de una perseguida ontología. Sin embargo, ¿es posible marcar la diferencia? ¿se puede vivir al margen de una experiencia psíquica? Umbrico nota la repetición y vela la diferencia. Al usar imágenes de otro conceptualiza los heterogéneos atardeceres. Todos son soles llegados de diferentes momentos. De diversos objetivos fotográficos. Cada uno de ellos corresponde a una representación de una persona que eligió ese atardecer por algún motivo. Son el reflejo devuelto de una tesis. La artista no ha elegido la carga psíquica de la imagen, sino su calidad técnica. No escoge por empatía sino por resolución. El gesto resulta extraño. Millones de soles. Todas sus connotaciones. Millones de historias detrás de cada etiqueta. Y al final la solución es puramente estética. Penelope Umbrico parece bucear en el enorme archivo con la simple y abrumadora intención de ponerlo de manifiesto.

En las fotografías de mi viaje por Italia las escenas coinciden con otras captadas por otras parejas que pasaron por los mismos lugares antes que yo. El por qué de esta coincidencia parece evidente. Esos lugares están cargados de alegría. La cámara de fotos sirve para atestiguar la estancia y para demostrar que algo de la magia del lugar ha sido detectada. Ocurre, además, que surge, en el momento de la toma, el juego de la semejanza. Una analogía no física. Salvo tragedia, el atardecer será cada día el mismo desde cierto acantilado. El Partenón siempre surge glorioso en su Acrópolis. La identificación de esos lugares dependen de su mitología. Es ahí cuando la imagen se presenta como Idea. Las fotografías duplicadas de viajes repetidos por una sociedad falta de originalidad recuerda a la reencarnación. No se trata de formular experiencias más que de asegurarlas. El triunfo del liberalismo ha sido aunar la teoría con la asfixia del consumo. La pertenencia al sistema se fundamenta en la afinidad, pero esta “semejanza que se busca no es la de la percepción sensible, sino la semejanza de relación o de disposición interna: dos cosas son semejantes, en este sentido, no cuando existe entre ellas una similitud aparente o exterior, sino cuando se da una identidad proporcionada entre sus relaciones internas o espirituales, una homología en la constitución de la esencia”¹.

La posibilidad de comparación se sostiene por el reconocimiento de la superficie. Una reflexión sobre las fotografías que hice en mi viaje me obliga a situar la profundidad en el despoje. Desquitar la imagen de su

1 PARDO, J.L. *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Cincel, Madrid, 1990. Pág. 61-62

ideal. Al igual que en un análisis morfosintáctico. Al substraer la connotación de la imagen, ésta permanece suspensa. En un acto de simplificación la inversión ya se ha producido. La nueva imagen es puro acontecimiento porque expresan al mismo tiempo que son expresables –por proposiciones–. Deleuze recuerda que cuando las proposiciones se relacionan con la superficie podemos configurar tres relaciones distintas. Una por designación que “opera mediante la asociación de las palabras mismas con imágenes *particulares que debe* «representar» el estado de cosas”¹, un indicador que “tiene por criterio y por elemento lo verdadero y lo falso”². Otra por manifestación, esto es, la “relación de la proposición con el sujeto que habla y se expresa, (...) el enunciado de los deseos y las creencias. (...) Los manifestantes, a partir del Yo, constituyen el dominio de lo *personal* que sirve de principio a toda designación posible”³. Una tercera es la significación o “la relación de las palabras con conceptos *universales o generales* y de las relaciones sintácticas con implicaciones de concepto”⁴, lo cual sitúa a la proposición como mero significando a la espera de una demostración, lo que viene a decir que “la significación de la proposición se encuentra así siempre en el procedimiento indirecto que le corresponde”⁵, esto es, en relación con otras proposiciones. Es así como se alcanza una conclusión.

El resultado es un círculo vicioso controlado por un Yo manifestante. En el comienzo del proceso por el que la imagen se embulla de significados existe una posición que recuerda cierto idealismo. Habría que preguntarse qué sentido, en un modo direccional, tiene el giro. Desde qué nivel de la proposición hasta cuál. La respuesta por supuesto pasa por la reducción hacia una ontología de la significación. Esto es *condición de verdad*; la posibilidad para la proposición para ser verdadera sin importarle si el enunciado es falso. El sentido sólo se ve amenazado por lo absurdo, lo que no encuentra significación. El hecho de proyectar sobre cualquier imagen una experiencia no es más que el idealismo apprehendido. Deleuze entiende que no puede reordenar el platonismo desde la disposición y la naturaleza de las proposiciones. Por eso acepta su engranaje. En el orden del lenguaje –por qué no también el fotográfico– el gesto de argumentar una proposición, verdadera o falsa, dota de un sentido. Una posibilidad de ser cierto. Una significación

1 DELEUZE, G. *Op. Cit.*, 1989. Pág. 35

2 *Ibid.*

3 *Ibid.* Pág. 36.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

a todas luces material. Es aquí donde la tesis cumple un objetivo. No hablamos de conceptos, sino de estratos.

La imagen del sedimento coincide con la connotación psíquica que Bergson promulgaba. La conformación de los hechos es superficial. El cúmulo de circunstancias es expresión innegable. Puro acontecimiento insistente. Deleuze lo entiende en la metafísica estoica porque la identifica dinámica. ¿Acaso un adelanto del pensamiento esquizofrénico? Del estoico sabemos que su cuerpo es principio y fin del mundo. Sin embargo hemos accedido a cierto idealismo y por ende aceptamos una multiplicidad. El estoico no sólo adelanta su cuerpo, lo confunde. No sólo tolera, sino que a través del golpe del otro se convierte en el otro mismo. Su fortaleza no reside en la supresión del hecho, sino en la correspondencia. La resistencia del estoico no se corresponde con una actividad mental que anule la experiencia física. Algo así como una metafísica hecha cuerpo. La neutralidad del estoico es precisamente la incapacidad de proyección. Ante un sol no hay quemadura porque el estoico es el mismo sol. Limpio, suspenso. Propiamente absurdo. A salvo de juicio, el estoico se convierte en una indeterminación.. No hay particularidad, no hay concepción universal. “Ni palabra, ni cuerpo, ni representación sensible, *ni representación racional*”¹. Lo fotográfico corresponde a la fuerza centrípeta que rehúye de la idea. ¿Hay espacio para la representación? Sólo, parece ser, desde la resistencia de la asociación.

3. MEMORIAS

Palabra de Jorge Luis Borges:

- Le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los principios de 1616.

No acerté a pronunciar una palabra. Fue como si me ofrecieran el mar.

Thorpe continuó:

1 *Ibid.*, Pág. 42.

- No soy un impostor. No estoy loco. Le ruego que suspenda su juicio hasta haberme oído. El mayor le habrá dicho que soy, o era, médico militar. La historia cabe en pocas palabras. Empieza en el Oriente, en un hospital de sangre, en el alba. La precisa fecha no importa. Con su última voz, un soldado raso, Adam Clay, a quien habían alcanzado dos descargas de rifle, me ofreció, poco antes del fin, la preciosa memoria. La agonía y la fiebre son inventivas; acepté la oferta sin darle fe. Además, después de una acción de guerra, nada es muy raro. Apenas tuvo tiempo de explicarme las singulares condiciones del don. El poseedor tiene que ofrecerlo en voz alta y el otro que aceptarlo. El que lo da lo pierde para siempre.

El nombre del soldado y la escena patética de la entrega me parecieron literarios, en el mal sentido de la palabra.

Un poco intimidado, le pregunté:

- ¿Usted, ahora, tiene la memoria de Shakespeare?

Thorpe contestó:

- Tengo, aún, dos memorias. La mía personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen. Hay una zona en que se confunden. Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir.

Yo le pregunté entonces:

- ¿Qué ha hecho usted con la memoria de Shakespeare?

Hubo un silencio. Después dijo:

- He escrito una biografía novelada que mereció el desdén de la crítica y algún éxito comercial en los Estados Unidos y en las colonias. Creo que es todo. Le he prevenido que mi don es una sinecura. Sigo a la espera de respuesta.

Me quedé pensando. ¿No había consagrado yo mi vida, no menos incolora que extraña, a la busca de Shakespeare? ¿No era justo que al fin de la jornada diera con él?

Dije, articulando bien cada palabra:

- Acepto la memoria de Shakespeare.

Algo, sin duda, aconteció, pero no lo sentí.

Apenas un principio de fatiga, acaso imaginaria.

Recuerdo claramente que Thorpe me dijo:

- La memoria ya ha entrado en su conciencia, pero hay que descubrirla. Surgirá en los sueños, en la vigilia, al volver las hojas de un libro o al doblar la esquina. No se impaciente usted, no invente recuerdos. El azar puede favorecerlo o demorarlo. Según su misterioso modo. A medida que yo vaya olvidando, usted recordará. No le prometo un plazo.¹

Daniel Thorpe acaba de morir en Pretoria. Al igual que Hermann Soergel, el narrador, es un devoto de Shakespeare. Ahora lo recuerda. Thorpe y Soergel se conocieron en un momento concreto sin importancia. La conversación que arriba cito ocurre mientras ambos beben cerveza negra imitando un ambiente típicamente inglés. Thorpe conoce la peculiaridad de una sortija que parece ser le perteneció al rey Salomón. El afortunado dueño puede entender la lengua de los pájaros. Sin embargo la reliquia era tan pobre que nadie supo valorar su cuantía real. Ahora está perdida, como suele ocurrir con los objetos mágicos. Thorpe conoce un poder extra de la sortija. Esconde la memoria de Shakespeare. El ritual es el siguiente: el poseedor debe donarla en voz alta y requiere la aceptación del otro. Así la memoria del genio inglés cohabita con la propia memoria del poseedor de ella. *Tengo, aún, dos memorias. La mía personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy.* A veces, ocurre que partes se confunden. Se tocan y se barajan. Por ejemplo, hay una mujer suspensa en el tiempo de las dos memorias. La memoria de Shakespeare no da muchos quebraderos de cabeza. Thorpe apenas consiguió escribir una torpe biografía. El bueno de Soergel piensa que él también ha dedicado todo su tiempo a Shakespeare. No duda y acepta. A partir de ahora, poco a poco, la memoria del genio coexistirá con la suya. Hermann Soergel ha descifrado el objetivo repetitivo del tiempo. Sin sucesión. En derrame. La experiencia que se desarrolló para ser una. Toda la memoria. Y una joya.

Y así fue como la memoria de Shakespeare imposibilitó que el erudito Hermann Soergel pudiese concentrarse en otros aspectos también interesantes. William Blake, por ejemplo. Quizás Bach, reconoce, pero inútilmente. Siempre Shakespeare. Esta es la posdata del relato: “Ya soy un hombre entre los hombres. En la vigilia soy el profesor emérito Hermann Soergel, que manejo un fichero y que redacto trivialidades eruditas, pero en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es el otro. De tarde en tarde me

¹ BORGES, J.L. *La memoria de Shakespeare*. En *Cuentos completos*. Lumen, Barcelona, 2011. Pág. 539-540

sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas”¹. Al aceptar la reliquia reconocía la posibilidad de manifestación repetida de una memoria que no era exactamente la suya. Por mucho que pasase su vida intentando reconstruirla. Soergel se instaló entonces en el abismo de lo paradójico, es decir de la no significación. Se acuarteló en la transcripción y en la interpretación. La voz más alta de Soergel, la de Borges, reconoce que: “En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica, he divisado o presentido un refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria, con ilusoria fuerza de axioma. Esa refutación está de algún modo en todos mis libros”². En la reliquia confluye una sucesión obvia que conforma la memoria de Shakespeare que vista desde ahora no es más que un momento concreto, irreducible a su situación en el pasado. La memoria del genio es una y eternamente.

Una imagen fotográfica puede ser un relicario. Lo que esconde es el tiempo. Lo que es inevitable para Borges, constantemente, es debatirlo. Asegura que su impugnación se fundamenta en dos posturas. El idealismo de Berkeley y el principio de los indiscernibles de Leibniz. El primero dictamina: “A cualquiera que considere cuáles son los objetos del conocimiento humano, le resultará evidente que éstos son, o ideas que de hecho están impresas en los sentidos, o ideas que son percibidas cuando fijamos la atención en las pasiones y operaciones en la mente, o, por último, ideas que se forman con la ayuda de la memoria y de la imaginación y que resultan de componer, dividir o, simplemente, representar aquellas otras que originalmente fueron percibidas de la manera antes dicha”³. Las posibilidades se reducen a tres y eso parece molestarle a Borges. En su *Nueva refutación del tiempo* recuerda algunos pasajes más de Berkeley para concluir que resulta fácil comprender la doctrina idealista que Berkeley inaugura. Sin embargo resulta complejo mantenerse en sus términos. Notábamos antes la distinción física que señala Schopenhauer⁴ por la que el propio cuerpo parece más eficaz percibir ese presunto conocimiento idealista. Pero este dualismo, recuerda Borges, es fácilmente discutible. Borges se basa en una sugerente lectura, la de Gustav Spiller:

1 *Ibid.*, Pág. 545.

2 BORGES, J.L. *Nueva refutación del tiempo*, en *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, Vol.2., 1996. Pág. 154.

3 BERKELEY, G. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Alianza, Madrid, 1992. Pág. 54.

4 Ver nota 45.

La buena memoria conservará mucho durante mucho tiempo, y la imagen creada representará fiel y completamente una sensación sin ser distorsionada ni simplificada ni cambiada en modo alguno. Estas características deseables no son en absoluto universalmente observables. A algunas personas les resulta difícil aprender algo de memoria, pudiendo sólo retener algo lentamente y sólo durante un periodo corto de tiempo. La imagen, en muchos casos, tampoco representa fiel o completamente la sensación, siendo distorsionada, simplificada y cambiada de varias maneras. La retención representa, sin embargo, solamente un aspecto de la memoria. No es suficiente retener; uno debe ser capaz de reconstruir a voluntad lo que se ha retenido. Es decir, suponiendo una retención adecuada, queda la necesidad de una reurbanización adecuada. En un perfecto recuerdo cualquier hecho necesario se desarrolla de una vez y sin esfuerzo.¹

El pobre Irineo Funes ya murió, pero nos queda el recuerdo de su memoria. Irineo, el que sabía siempre la hora sin mirar el reloj. El cronométrico Funes. Borges conoció a Irineo el 7 de febrero del año 84. Irineo se lo recordó en una misiva donde además le solicitaba el préstamo de algunos de los volúmenes que el primero portaba en su valija debido a su estudio metódico del latín. El *De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los *Comentarios* de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio. Borges le envió al bueno de Irineo esta última obra junto a la de Quicherat. Cuando un 14 de febrero Borges se vio obligado a volver a Buenos Aires por la enfermedad de su padre no tuvo más remedio que instarle a Irineo que le devolviese sus valiosos volúmenes. Irineo lo recibió ensimismado mientras recitaba el capítulo XXIV del VII de la *Naturalis historia*, el perteneciente a la memoria. Las últimas palabras de Funes antes de notar la presencia del narrador de nuestra historia fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetis auditum* (nada de lo que ha sido escuchado puede ser repetido con las mismas palabras)². “Al igual que Plinio, Borges se adentra a través de Funes en el terreno de la memoria, pero se diferencia de éste en un punto clave: mientras Plinio ve como una virtud el tener una capacidad de recuerdo prodigiosa, Borges tiene una mirada más profunda del tema y argumenta que una memoria extraordinaria puede transformarse en una maldición”³.

Un ejemplo de memorias:

1 SPILLER, G. *The Mind of Man. A text-book of psychology*. Swan Sonneschien & Co., Londres, 1902. Pág. 208 [La traducción del inglés es mía].

2 BORGES, J.L. *Funes el memorioso*. En *Op. Cit.*, 1996.

3 QUIAN QUIROGA, R. *Borges y la memoria*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2011. Pág. 23.

30 de abril de 1977, Buenos Aires

Las madres de Plaza de Mayo,

Mujeres paridas por sus hijos, son el coro griego de esta tragedia. Enarbolando las fotos de sus desaparecidos, dan vueltas y vueltas a la pirámide, ante la rosada casa de gobierno, con la misma obstinación con que peregrinan por cuarteles y comisarías y sacristías, secas de tanto llorar, desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están, o quizás siguen estando, o quién sabe:

- Me despierto y siento que está vivo -dice una, dicen todas-. Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se me muere al mediodía. Resucita en la tarde. Entonces vuelvo a creer que llegará y pongo un plato para él en la mesa, pero se me vuelve a morir y a la noche me caigo dormida sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo...

Las llaman locas. Normalmente no se habla de ellas. Normalizada la situación, el dólar está barato y cierta gente también. Los poetas locos van al muere y los poetas normales besan la espada y cometen elogios y silencios. Con toda normalidad el ministro de Economía caza leones y jirafas en la selva africana y los generales cazan obreros en los suburbios de Buenos Aires. Nuevas normas de lenguaje obligan a llamar Reorganización Nacional a la dictadura militar.¹

El 28 de noviembre de 1975 el jefe de la policía chilena, alguien llamado Manuel Contreras, reunió en Santiago a diversos altos cargos militares de Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay. El motivo de la convocatoria era crear un grupo coordinado en el Cono Sur para perseguir, torturar y asesinar a diferentes opositores de los regímenes militares que gustosamente habían proliferado en esos países. Estudiantes, sindicalistas, políticos de izquierdas, abogados laboristas y cualquier desgraciado que no estuviese de acuerdo con las maneras de aquéllos sanguinarios. Durante casi una década, las fuerzas militares y policiales campaban a sus anchas entre estos países en busca de enemigos indefensos. Armaron una verdadera red de tráfico humano. Mataron a mansalva, borraron del mapa a miles de personas. Torturaron hasta la saciedad. Por supuesto la fiesta se organizó con el beneplácito de la CIA y el gobierno de Estados Unidos. También Italia abrió sus fronteras para que los asesinos políticos pudiesen elegir tranquilamente a sus víctimas. A la orquesta la llamaron *Plan Cóndor*.

¹ GALEANO, E. *Memoria del fuego (tomo III)*. El siglo del viento. Siglo XXI, Madrid, 1996. Pág. 86

Según diversas fuentes las víctimas oscilan entre las 30.000 y las 60.000 personas. Algunos de ellos de cierto renombre, como el minist...No importa. Quizás mejor pensar en la manada. Los del *Plan Cóndor*, además, tuvieron según sus retorcidas mentes una brillante idea. Los vuelos de la muerte. Llenaban aviones de personas y las lanzaban vivas en medio del mar. Cuando estos regímenes cayeron y la democracia prometió apertura, los papeles del *Plan Cóndor* poco a poco fueron saliendo a la luz. En 1992, la administración Clinton desclasificó miles de documentos relativos a los años más terribles del sur del continente. Insistir: desde Estados Unidos. Así asociaciones activas como las Madres de la Plaza de Mayo supieron que Automotores Orletti, un taller situado en la calle Venancio Flores de Buenos Aires, escondía un completísimo centro de tortura que los militares llamaban *El jardín*. Nadie fue juzgado por ello. Entre una burocracia interesada, los papeles acabaron por despapelarse y ninguno de los responsables acabó entre rejas. En 2013 Italia abrió un juicio contra 32 militares del momento, pero aún no ha acabado. A Videla lo encerraron en Argentina por otros delitos y murió tres años después en una cárcel común. A Pinochet quisieron juzgarlo por todos los crímenes que cometió. También por el *Plan Cóndor*. Lo intentó el juez español Baltasar Garzón.

João Pina tenía apenas veinticinco años cuando partió desde Lisboa a Buenos Aires en busca de respuestas. Había escuchado sobre el *Plan Cóndor*. También del trato deleznable que el gobierno conservador de España hacía del juez Baltasar Garzón. Pina es fotógrafo. Su investigación comienza en el archivo. Miles de documentos e informes acompañados de imágenes fotográficas de víctimas. Pruebas irrefutables de la brutalidad. Pero ¿Qué hacer con el archivo? ¿Qué hacemos de él? *Arkhé*, comienzo y mandato. Jacques Derrida impuso una sugestiva comparación entre la naturaleza del archivo y la tesis freudiana de reaparición [representación]. Una posición primera; la naturaleza del archivo es espectral. “Lo es a priori: ni presente ni ausente «en carne y hueso», ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra (...). Luego el motivo pone en escena esta fisión diseminante de la que hacen gala, desde el principio, tanto el principio arcóntico, como el concepto de archivo, como el concepto en general”¹. La analogía freudiana aparece así.

Freud, lo sabemos, ha hecho todo lo posible para no soslayar la expe-

1 DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, Madrid, 1997. Pág. 92.

riencia del asedio, la espectralidad, los fantasmas, los (re-) aparecidos. Ha intentado dar cuenta de ello. Con coraje, de la forma más científica, crítica y positiva posible. Mas, por eso mismo, ha intentado también conjurarlos. Como Marx. Su positivismo científico se ha puesto al servicio de su asedio declarado y de su miedo inconfesado. No tomemos más que un ejemplo de ello. Lo escojo lo más cerca posible del deseo de archivo, lo más cerca de una imposible arqueología de esa nostalgia, de ese deseo doloroso de un retorno al origen auténtico y sinlar, y de un retorno que se cuida de dar cuenta incluso del deseo de retorno: de sí mismo.¹

Cóndor es el proyecto resultante de la indagación [fig. 18]. Por un lado hay una recuperación. Una puesta en escena del propio archivo. Su presentación. Por otro, una recreación. Pina fotografía a protagonistas con una clara intención reveladora. O experimentalmente sociológica, como hiciera Lewis Hine en Ellis Island. El tiempo propuesto en un trabajo así recurre a una exhibición de los cuerpos. De aquéllos que lo vieron. Mirar en el archivo es darse cuenta de su carácter indescifrable. En un mundo saturado de imágenes la hermenéutica se filtra por los ojos de la propia imagen. De su propiedad cuantitativa. De su intención de marca. Es, por decirlo así, potencialmente una proposición. Siguiendo la lógica de Deleuze, esto es, designación, manifestación y demostración, el archivo del artista es el del arqueólogo. La reconstrucción siguiendo las huellas. Pero ¿no caemos de nuevo en la trampa de la simulación? Nuestro empeño aquí es entender la imagen fotográfica como un gesto despojado de representaciones. De afectos, de sentimentalidades, de proyección, de cronología. La danza sobre el tiempo no significa que el bailarín haya optado por otro ritmo. Sin embargo, los trabajos sobre la memoria se suceden entre artistas que trabajan en este siglo. La postmodernidad concluyó por reconocer que hablar del mal lo reproduce. Esa es la acción del verbo. Proponer, sin embargo, da cuenta del despojo. Dorian Gray sin cuadro. Alicia sin espejo.

4. IMAGEN FOTOGRÁFICA Y CORRELACIONISMO

La imagen substraída es una incongruencia fenomenológica. Ataca directamente al intento de nominar una fotografía como parte de una superación de los tiempos. El acto de resistencia no es compatible con el hecho

¹ *Ibid.*



[Fig. 18] João Pina. *Condor*. Blume, 2014. [Vista del libro]

de vencimiento. No se trata de qué gesto conseguirá liberar. El posmoderno danza (paso de baile) de acuerdo al convencimiento de la supremacía. Sin embargo, ¿podemos asegurar que la imagen fotográfica existe en sí misma? ¿Acaso no es más que una parte de la totalidad incluida en lo que los clásicos llamaban *cualidades secundarias*? El término exacto por el que la existencia se apoya en otro fenomenológico es *correlacionismo*. Esto es, “descalificar toda pretensión de considerar las esferas de la subjetividad y de la objetividad independientemente una de la otra”¹. Meillassoux reconoce el aparente dominio de la correlación sobre las filosofías modernas. Pero no supedita ese influencia a la representación. La crítica de esta no es una vuelta al dogma. La filosofía poscrítica mantiene un alejamiento del fundamento kantiano a través de la inversión. En efecto, las correlaciones por las que el ser y el objeto se fundamentan son bajo el imperio del lenguaje y la conciencia. Nada es sino se puede decir y nada se puede decir si no se tiene conciencia de ello. Tenemos conciencia de un ello mismo. La pista inversa reside en el afuera. Todo está fuera, pero nuestro confinamiento nos impide alcanzarlo. En un intento de recuperar la *cualidad primaria*, de manera que la correlación decaiga, Meillassoux abre una posibilidad:

La pregunta que nos interesa es entonces la siguiente: ¿de qué hablan los astrofísicos, los geólogos o los paleontólogos cuando discuten la edad del Universo, la fecha de la formación de la Tierra, la fecha del surgimiento de una especie anterior al hombre, la fecha del surgimiento del hombre mismo? ¿Cómo captar el *sentido* de un enunciado científico que se refiere explícitamente a un dato del mundo postulado como anterior a la emergencia del pensamiento, e incluso de la vida, es decir, *postulado como anterior a toda forma humana de relación con el mundo*? O, para decirlo con más precisión: ¿cómo pensar el sentido de un discurso que hace de la relación con el mundo -viviente y/o pensante- un hecho inscripto en una temporalidad en el seno de la cual esa relación solo es un acontecimiento entre otros, inscripto en una sucesión de la cual no es más que un jalón, y no el origen? ¿Cómo puede la ciencia simplemente pensar tales enunciados, y en qué sentido se les puede atribuir una eventual verdad?²

Los avances científicos de medición datan al mundo a una época previa a la emergencia del hombre. Es el tiempo geológico. Un tiempo trascendente. Son dos. Las unidades geocronológicas se refieren al tiempo relativo con la intención de una disposición de acontecimientos. Se basan en las llamadas unidades cronoestatigráficas. La ruina de las rocas. Las huellas de

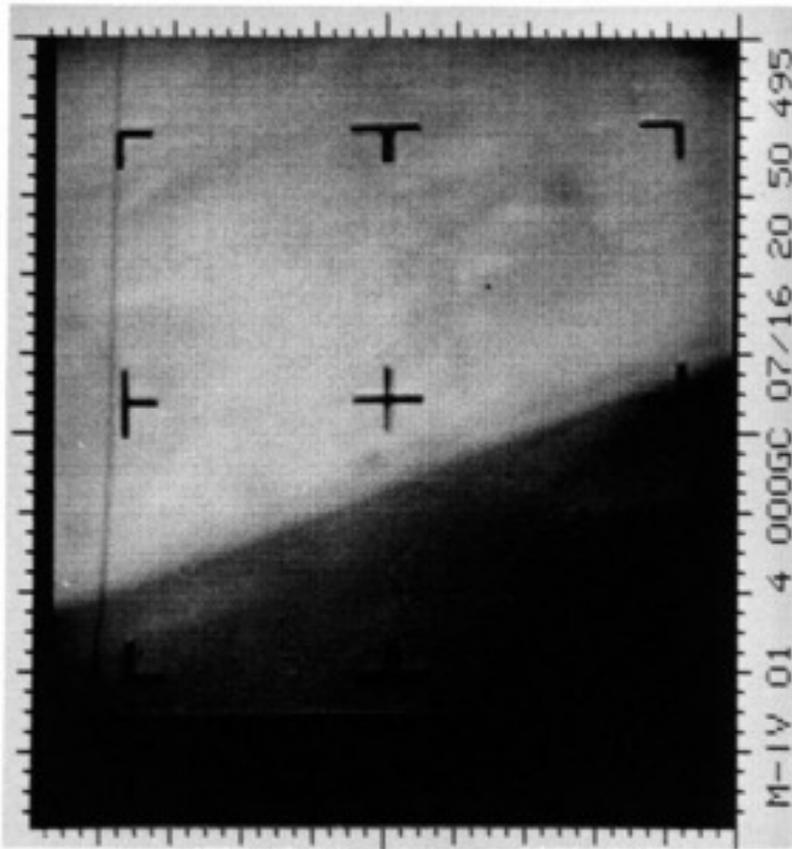
1 MEILLASSOUX, Q. *Después de la finitud*. Caja Negra, Buenos Aires, 2015. Pág. 29.

2 *Ibid.* Pág. 36.

los accidentes geológicos. Esos restos, imágenes que son consumadas, que han tomado tierra, califican la edad por un orden jerárquico descendente: eón, era, periodo, época, edad y cron. Las unidades geocronométricas nominan la relatividad con lo absoluto. Se basan en la datación radiotérmica. Un isótopo (padre) es comparado proporcionalmente con uno de sus hijos, su semivida. Conocido es el padre isótopo carbono 14. Éste, como máximo, sólo alcanza 60.000 años. Se mide la desintegración para obtener un resultado exacto en millones de años (Ma)¹. La unidad es antropomórfica. En el primer caso, una fotografía tomada según el tiempo geológico ha fijado un instante (de millones de años). En el segundo caso, el resultado es un algoritmo matemático. En una lectura acorde al realismo especulativo, la imagen fotográfica es correlativa. La imagen es un principio secundario. Existe por correlación. Su semántica requiere de otro consciente y con capacidad de discurso. La matemática es primaria. Existe a pesar de nosotros.

Esta es la primera imagen tomada de Marte. La realizó la Nasa el 15 de julio de 1965 dentro de su programa *Mariner IV* [fig. 19]:

¹ Un clásico de la materia es EICHER, D.L. *El tiempo geológico*. Omega, Barcelona, 1973 (la última reedición es de 1999).



[Fig 19]

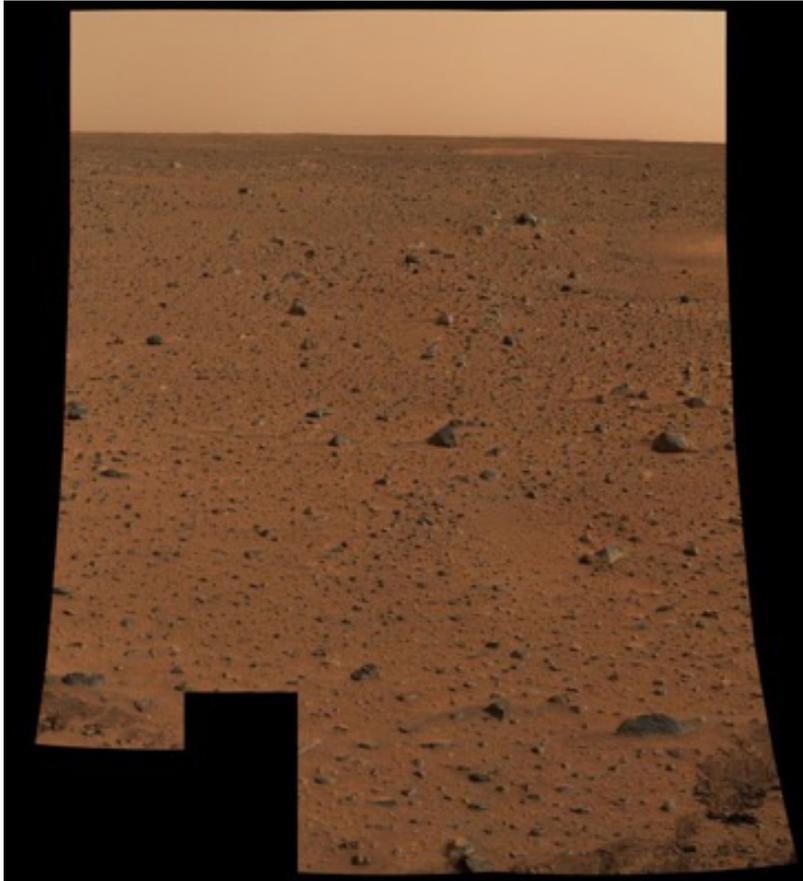
El 12 de agosto de 2005 la Nasa lanzó la *Mars Reconnaissance Orbiter* (MRO). El 10 de marzo de 2006 llegó a su destino. Poco después mandaba la primera foto de altísima resolución del cráter Victoria. El objetivo de la misión era cartografiar posibles lugares de amartizaje.. Ahora funciona como punto de transmisión de los datos que el *Rover Spirit* envía a la Tierra. La MRO fue equipada con una cámara fotográfica especial, la HiRISE (High Resolution Imaging Science Experiment). Así conforma una imagen el MRO: construida por la Universidad de Arizona, la HiRISE es un telescopio reflector de medio metro de diámetro¹. El más grande usado en cualquier misión interplanetaria. Su resolución permite diferenciar objetos de un metro de diámetro desde el espacio orbital. Un CTX (Context Imager) sondea la variaciones de la superficie marciana en tiempo real. El CRISM (Compact Reconnaissance Imaging Spectrometer Mars) y el MCS (Mars Climate Sounder) miden calor, humedad, variaciones de temperatura y restos de agua. El MARCI (Mars Color Imager) interpreta la amalgama de algoritmos para colorear el planeta y estudiar así las variaciones climáticas². El resultado es una imagen de lo inalcanzable. La MRO es un metaojo mecánico de alta resolución. La imagen de Marte es fotografía como cualidad primaria. Todavía, principio y fin de ese mundo. Los esfuerzos tecnológicos por alcanzar el planeta vecino delimitan la potencia del metaojo. La cámara fotográfica en Marte es la imagen total. No sólo afecta a la visión. La meta-cámara fotográfica adquiere diferentes formas. Es hacedora de tiempo en tanto en cuanto es medidora.

El *Rover Spirit* amartizó el 3 de enero de 2004, el 25 llegó su gemelo, el *Rover Opportunity*. Sus cualidades van más allá de tomar imágenes planas. Camina, es capaz de excavar y examinar rocas. Todo él es una máquina fotosensible. Funciona con luz solar. Lejos queda la primera imagen monocromática que la *Viking 1* envió de la superficie de Marte el 20 de julio de 1976. Las imágenes en forma de metadatos del *Opportunity* trascienden no sólo nuestra presencia en nuestro planeta, sino también la no-presencia en nuestro no-hogar. Allí sigue. Su vida estimada era de noventa días marcianos (un 3% más largos que en la Tierra), pero sigue activo. El *Spirit* mandó su última señal el 22 de marzo de 2010. Antes tuvo tiempo de enviar la imagen de la superficie marciana con mayor resolución jamás hecha³ [fig. 20]:

1 <http://hirise.lpl.arizona.edu>

2 https://www.nasa.gov/mission_pages/MRO/main/index.html

3 Existe una web sólo para navegar dentro de la foto: <https://www.nasa.gov/externalflash/m2k4/features/newphoto.html>



[Fig. 20]

La experiencia de los *Mars Exploration Rover* instó a la Nasa a planear un proyecto mayor: La *Mars Science Laboratory*. La misión es conocida como Curiosity. La curiosidad es el deseo de saber. El atávico fin humano de encontrar una explicación. El *Curiosity* busca vida. El paso superior. El astromóvil tiene tres cámaras pensadas para la transmisión de datos. La dos MastCam del *Rover* son capaces de capturar el color real del planeta, procesar la imagen (que en realidad es un vídeo, ya que la secuencia de escaneo es de diez cuadros por segundo) y enviarla a la Tierra en tiempo real. Su visión estereoscópica es capaz de fotografiar en tres dimensiones. La MAHLI es una cámara con visión microscópica anudada a un brazo del astromóvil. Su rango de enfoque es infinito. Cada pixel de sus imágenes contiene información a una profundidad de más de doce micrómetros. Una gemela, la MARDI sólo funcionó durante el amartizaje. Durante dos minutos, cinco fotografías por segundo cartografiaron el lugar exacto de caída dentro del cráter Gale.¹

Ante las imágenes fotográficas de Marte se hace evidente el confinamiento. La alta tecnología de imagen avanzada acorta las distancias, cierto. La fotografía y su verdad documental autoriza el ejercicio. Sin embargo, ¿alguien en este planeta ha estado a 105 grados bajo cero? ¿Alguien ha soportado vientos constantes de 170 kilómetros a la hora? ¿Acaso alguien ha salido un domingo por la mañana a practicar running a un tercio de la gravedad habitual? La *calidad primaria* es la capacidad de imaginarlo. La *secundaria* la quietud de una fotografía. También de la *metafotografía*. Inalcanzable lo primero, la fotografía es la falla. Google ha ampliado su aplicación Google Earth con *Mars*, una cartografía de Marte construida con las innumerables fotografías que la Nasa lleva haciendo del planeta rojo desde 1965. El *Curiosity* envía imágenes periódicamente a su cuenta de Twitter, @MarsCuriosity. Con esta imagen [fig. 21] felicitó el nuevo año 2017 a los habitantes de otro planeta, éste:

¹ Toda la información sobre la exploración en Marte está en mars.nasa.gov



[Fig. 21]

La predisposición es una fase previa de la exaltación. Marte es Ipa-zia. Los signos a los que, desde aquí, nos enfrentamos son opacos. Allí nadie contesta. Desde el cráter anónimo hasta la cima del Olimpo ni una sola voz. Como en Ipa-zia, uno puede llegar a la desesperación que es no querer escuchar otra música que no sea la de los muertos. Rasgando acordes en el más absoluto silencio, en el brutal sonido de los flujos vitales, uno espera salir de allí, “subir al pináculo mas alto de la fortaleza y esperar que una nave pase por allá arriba. ¿Pero pasará alguna vez? No hay lenguaje sin engaño”¹. Las atemporales ciudades que Marco Polo narra al atento Gran Kan de los Tártaros son la ensoñación del mito. Originario y él en sí como origen. Marco Polo, único testigo de los asombros de esos enclaves, hace de su discurso un alegato de legitimación. De verdad en clave de signo. De ley. Los componentes de sus historias, incluso sus historias en sí, flotan en un abismo de sugerencia. La atemporalidad viene conformada por la magia de lo incompleto. En el lenguaje usado por el explorador, sin embargo, esos huecos son aprehendidos como miradas, como la boca seca de Kublai Kan. El mito conduce a la conformación de la imagen. La diégesis es la acumulación de esas imágenes, aún incorpóreas, en su materialización.

5. NARRACIÓN Y POSTFOTOGRAFÍA

Jean-François Lyotard encuentra la insinuación como una frase canónica. Es decir, como intención cuasi espiritual. Esta es su reflexión en su intento de legitimar la sugerencia. Del propósito se pasa a un imperativo hipotético, es decir la obligación de hacer algo para conseguir algo otro. Para ello es necesario un profundo análisis de la situación, un catálogo mental de lo que será o no útil para la intención. Una vez aprehendida la acumulación podremos proceder a preguntarnos qué podemos hacer con todo eso. Para Kant esto se denomina *imaginación*, para Freud, *libre asociación*, para Lyotard, *simulación*. Narraciones de lo irreal. En ese espacio, los dialogantes pretenden convencerse mutuamente a la vez que a un tercero, aquel que atesora el poder de validación. Marco Polo sugiere un espacio simulado al Gran Kan para que yo, el lector, quede persuadido. Arriba entonces el momento

1 CALVINO, I. *Las ciudades invisibles*. Siruela, Madrid, 2015. Pág. 63

del juicio para alcanzar, finalmente, el ejecutorio. El nuevo impuesto de narración¹.

El discurso marciano es, usando palabras de Lyotard, despótico. El metaojo, el vigilante de mundos intocables, es único origen. Es decir, unidireccional. Los datos amalgamados realizados en imágenes fotográficas, son grandes relatos. Los intentos de emancipación propios de la posmodernidad no caben aquí. Invirtiendo la cavilación de Lyotard² sería así. El gran relato que es la *metaimagen*, o imagen avanzada, que proviene de las cámaras de alta resolución del *Rover Opportunity*, a diferencia de los relatos de emancipación, encuentran su legitimación en, precisamente, ser un acto original *fundante*. Un futuro exacto que se ha de promover, es decir, una idea a realizar. Por supuesto, esta Idea posee un valor *legitimatorio* porque es universal. Y, siempre de acuerdo con Lyotard, dota a la modernidad de su modo característico: el proyecto, es decir, la voluntad orientada hacia un fin. No es difícil, según este ejercicio, reconocer la dictadura de la imagen fotográfica. El último estadio de la veracidad del experimento de Niépce es la conformación de la distopía. La imagen fotográfica es la consecución técnica de la utopía. Y al mismo tiempo, la delegación en ella de nuestro propio límite como seres humanos.

“La diferencia entre mis predecesores y yo es que ellos creyeron capturar la realidad y yo creo haber creado una imagen. Hemos perdido, poco a poco, la creencia de que un objetivo captura la realidad”³. Thomas Ruff, fotógrafo incluido en lo que se ha llamado la Escuela de Düsseldorf, explica con extrema sencillez qué es eso de la postfotografía. Poco que añadir. El error puede venir al considerar incompatibilidades. El acierto, cuando suponemos el uso. Muchos tratados del mito de la postfotografía se pueden resumir en la autonomía de la imagen fotográfica.⁴ Su emancipación de

1 LYOTARD, J-F. *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona, 2005. Págs. 58-60.

2 “Los grandes relatos que ella requiere no son mitos sino relatos de emancipación. Igual que aquellos, esto cumplen una función de legitimación (...). A diferencia de los mitos, estos relatos no encuentran su legitimidad en actos originarios fundantes, sino en un futuro que se ha de promover, es decir, en una idea a realizar. Esta Idea (...) posee un valor legitimatorio porque es universal. Da a la modernidad su modo característico: el proyecto, es decir, la voluntad orientada hacia un fin”. *Ibid.*, pág. 60-61.

3 Son palabras de Thomas Ruff que el dossier de prensa recogía con motivo de la exposición de las series *Ma.r.s* y *Nudes* en la Gagosian Gallery de Londres entre el 8 de marzo y el 21 de abril de 2012.

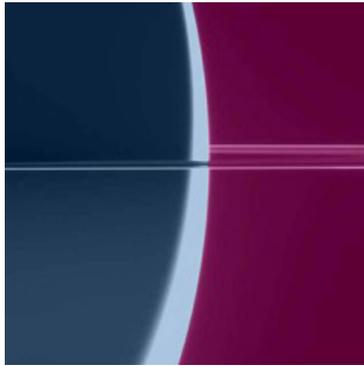
4 *Postfotografía* es un término acuñado por las corrientes críticas contemporáneas para denominar la

la verdad representada. Su funcionamiento expansivo. Su uso como desarrollo. En pocas palabras, una construcción que es punto de partida. Por ejemplo, la conquista del cielo. A Thomas Ruff siempre le ha fascinado contemplar las estrellas. Mirar es una forma de apropiarse. En algún momento pensó que la fijación es una repetición anclada. Un instante para siempre. A finales de los ochenta compró un archivo de imágenes realizadas con lentes telescópicas especialmente diseñadas por el European Southern Observatory en Chile. Su trabajo consistió entonces en seleccionar las partes que él consideraba más sugerentes para unir las en un nuevo horizonte espacial de gran formato. Esta imagen pertenece a *Sterne (Estrellas)*, de 1989 [fig. 22]:

práctica de ciertos artistas en el uso de la fotografía actualmente. En todas ellas coinciden el intento de superación de la imagen como documento para enaltecer una reflexión profunda sobre su propia naturaleza. Una vez cartografiados los campos de acción de la fotografía, la postfotografía se propone una revisión en ocasiones, una relectura o una recontextualización. Un ejemplo es la obra de Joan Fontcuberta.



[Fig. 22] Thomas Ruff. *Sterne*. 1989



[Fig. 23] Thomas Ruff. *Cassini 10 / Cassini 01*, 2009

Veinte años después repitió el ejercicio. La reconstrucción fue digital. Acumuló gran cantidad de imágenes procedentes de la sonda Cassini, la misión impulsada por la Nasa para ver Saturno. Ruff dilató la calidad de cada pixel hasta su límite. Pintó el planeta, sus anillos y sus lunas con colores Candy, un tipo de color material (parecido al que algunos coches usan) que cambian de color de acuerdo a la luz refractada [fig. 23]:

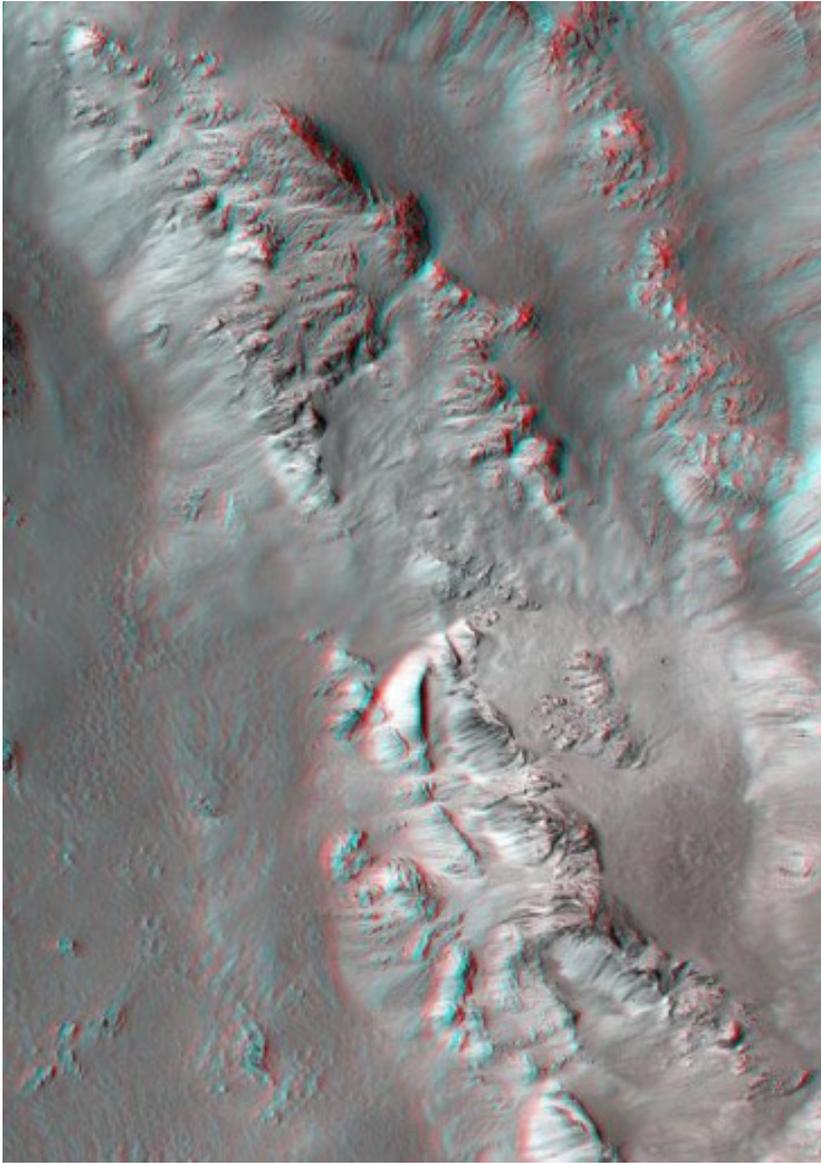
La investigación del fotógrafo alemán le ha permitido intervenir esos espacios adquiridos. Sistemas de visión nocturna, software especializado en composiciones de color, retoque digital, fotomontaje, imágenes estereoscópicas. Hasta pintar a mano. Ruff se ha servido de cualquier herramienta útil para conseguir construir sus imágenes. Ese es el inconformismo del fotógrafo hoy. No anclarse en el revestimiento. Prorrogar la experiencia fotográfica. En *Mars* repite la experiencia de *Cassini*. Al igual que con Saturno, ahora rescata las aventuras que los Rover han estado enviando a la Tierra. Las imágenes Raw son las mismas que la Nasa interpreta según unos determinados algoritmos para representar el planeta como una veracidad absoluta. Es un acontecimiento original. Ruff interpreta los mismos archivos sin algoritmos exactos, sino a través de su capacidad de creación. Interfiere en cada uno de los elementos de la imagen piloto aumentando su calidad, su presencia. Interpreta con una escala personal de color las variaciones de grises del archivo. Los satura, los ensangrienta de un rojo cargado de imaginación colectiva. De pura simulación. El resultado es impreso en C-print, método de impresión digital con una impresora de tonos continuos sobre papel fotográfico fotosensible, con haluros de plata. El papel es expuesto a luz láser o LED y tratado químicamente de acuerdo al proceso tradicional. Es el método conocido de mayor calidad, el más costoso y el que asegura una copia de larga vida. En *Mars*, además, Ruff experimenta con impresión en 3D alargando la experiencia de la superficie marciana sin necesidad de gafas especiales [fig. 24].

Nos encontramos en dos casos paradigmáticos y un protagonista. Por un lado la fotografía asegura la veracidad discursiva. Las tomas tomadas por el *Opportunity* se usan con fines científicos que permiten saber más sobre Marte, su composición, su comportamiento y sus posibilidades. Por otro, las fotografías en altísima calidad de Thomas Ruff cuelgan de las paredes de centros, museos y galerías de arte. Sin embargo, ambas no dejan de ser meras interpretaciones de un mundo que todavía nadie ha pisado. Dejando aparcada la reflexión sobre la legitimación y la veracidad para otro momento, es imposible no reconocer la superación de la decisión del

instante escogido. Cabría preguntarse, quizás, cuál es la naturaleza de un instante cimentado en la intervención interesada sobre el relato. Uno con tintes primarios, *fundantes*. Otros con propósito de promoción, simulados. Equivalencia estética entre relato y *su crisis* es la fotografía avanzada.

El uso corriente del término –entendiéndolo como una “brevíssima porción de tiempo” (Diccionario de la lengua española)– nos ha hecho olvidar que el instante, más que ser una unidad de medición del tiempo, es una *experiencia* temporal particular. Como dicta la sabiduría popular, el instante dura apenas unos segundos, pero lo definitorio no es eso, sino que gracias a ese fugaz momento se pierde la noción del pasar del tiempo. El instante es una chispa que nos arroja fuera del devenir. Las horas se paralizan, las fechas son abolidas. Sencillamente: el tiempo deja de correr. La sucesión desaparece.¹

1 CONCHEIRO, L. *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Anagrama, Barcelona, 2016. Págs. 113-114.



[Fig. 24] Thomas Ruff. *3D_mars 04*, 2012

CAPÍTULO III

MÁS ALLÁ DEL INSTANTE DECISIVO: ACELERACIÓN Y FOTOGRAFÍA

1. INSTANTE Y ACELERACIÓN

Tradicionalmente, en fotografía, el instante va ligado al adjetivo decisivo. *Images à la Sauvette* fue publicado en Estados Unidos como *The Decisive Moment*¹. El impacto fue inmediato. El fotógrafo debía ser una persona retraída, invisible, atenta. Otro vigilante más. Siempre a la espera de ese momento en el que todos los protagonistas de la toma se ponían de acuerdo. La perfecta composición delante del objetivo y click. El documento. Aquel instaurado en la verdad. La esencia del fotoperiodismo. Del estar ahí. El *instante decisivo* es el culmen del inmenso poder de la fotografía como documento inmortal de pura verdad. “Bajo la rúbrica del fotoperiodismo, el instante decisivo no supone sólo un clímax pictórico que produce un gran satisfacción al fotógrafo, también un clímax narrativo que revela una verdad sobre el sujeto”¹. Y así, entre la erótica del voyeur y la verdad velada por una acelerada vida, se formó durante años el arte de la fotografía. Y todavía colea. No es necesario insistir en lo inútil de la postura. No hay más verdad que la elección de un momento que no es, ni será ni lo fue, *decisivo*.

Un instante no es decisivo, es incisivo. En el instante todo el tiempo está encerrado en la duración de un golpe. “Si bien el instante apenas dura, todos los tiempos están contenidos en él. Lo que sucedió, sucede y sucederá aparece como un resplandor que nos ciega. Presencia absoluta. Ante nuestros ojos, en un aquí y ahora permanente: todo. El instante es, permíteme la obvia comparación, una especie de *aleph* borgiano”². Perfecta descripción de una fotografía. “La experiencia del instante obliga a un olvido de sí. Rompemos con nuestro pasado y nuestro futuro. El yo se disuelve y nos volvemos todos los hombres. O mejor: nos volvemos *cualquier* hombre o mujer.

1 GALASSI, P. Henri Cartier-Bresson: *The Early Work*. Museum of Modern Art, New York, 1987. (La traducción es mía).

2 CONCHEIRO, L. *Op. Cit.* 2016. Pág. 114

Comunión total (...): unión del yo y el tú, pero también del aquí y el allá, de la luz y la sombra, del silencio y el ruido, de la quietud y el movimiento, de la vida y de la muerte”¹. En una cosa podemos estar de acuerdo con las descripciones atribuidas al instante *decisivo*. Es un clímax. Concheiro va más allá. “Es un éxtasis, una exaltación contemplativa. En suma, es una experiencia sagrada”². Por ahora, me atrevo a decir que el instante es un hecho de emancipación.

No es baladí que Concheiro se apoye en la obra fotográfica de Gabriel Orozco en su brillante ensayo [fig. 25]. La obra huye precisamente de lo decisivo. Sus gestos son humildes. Sin pretensión alguna de levantar ruido. Sus obras son un alegato semántico al acercamiento. Son exigentes, que requieren de cierto nivel de detención. Precisamente lo que aboga Concheiro. El instante no es un estallido, es un fin alcanzable sólo a través de la negación de la aceleración. El espectador se ve en la encrucijada pocas veces propuesta. Qué pare. “Su trabajo exige que el espectador se acerque a la condición de sacerdote encarcelado de Borges en La escritura de Dios: que en la integración de la obra y el espectador todas las polaridades sujeto-objeto se disuelvan, y que lo que resulte sea el movimiento de la conciencia misma...”³. La disolución es el encuentro entrópico hasta la confusión. Tornarse cualquiera en cualquier momento. La ralentización necesaria para llegar al instante pasa por la inteligente vigilia. Paciencia y atención total mientras la tentación del desvío es un continuo. Por eso el guiño hierático, por no caer en la tentación de arrastrarse por la inercia de vivir en lo inacabable del deseo.

Gabriel Orozco: (...) Yo creo en el poder del individuo como fenómeno único que crece en el interior de una comunidad y que hace que esa comunidad también crezca. He formado parte de varias comunidades que se desarrollaron de manera natural (...). Están basados en los encuentros entre individuos, de modo que no es un asunto abstracto, sino que está apoyado en la vida cotidiana. En la playa, siempre me doy cuenta de que trabajo mejor cuando estoy de vacaciones; es una forma relajada de pensar. De hecho, buena parte de mi obra sucede entre el trabajo y el no-trabajo, entre el trabajo y el ocio, y entre la movilidad y la elasticidad.

Hans Ulrich Obrist: ¿Es un espacio del limbo?

1 *Ibid.* Pág. 116

2 *Ibid.* Pág. 117

3 FISHER, J. *El sueño de la Vigilia*, en VV.AA. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Conaculta/Turner, Madrid, 2005. Pág. 30

Gabriel Orozco: Es un tiempo del limbo.¹

Todo lo que nos rodea sucede muy deprisa. Que el trabajo progrese en un medio temporal límbico es una inversión. El *pos* de la palabra posmodernidad sugería una continuación. La modernidad no había acabado, simplemente se había acelerado. La celeridad con la que la modernidad alcanzaba cuotas era la misma que señalaba su fin. La posmodernidad es la modernidad frágil. La modernidad a toda velocidad. Disparada. El movimiento empezó en su seno. La modernidad es actual porque el tiempo se emancipó del espacio dejándolo atrás. Soltando lastre. La modernidad pesada dejó paso a la modernidad liviana. La época del hardware pasó a ser la del software. Donde el tiempo era la unidad de medida del valor, es decir, de lo alcanzable, de la consecución de la ambición, pasó a ser el del valor de lo infinito. El espacio plegado en sí mismo. Posible en todos sus ámbitos. A ese nuevo tiempo insustancial, Bauman lo entendió como tiempo sin consecuencias. Como un instante. “*Instantaneidad* significa una satisfacción inmediata, *en el acto*. Pero también significa el agotamiento y la desaparición inmediata del interés”². Ninguna de las dos definiciones de instantaneidad concuerda totalmente con lo que aquí buscamos. Merece la pena sin embargo, acompañar la reflexión.

A Bauman, igual que a Sennett³, le sorprende la actitud de Bill Gates. El gurú informático no demuestra arraigo, no duda en errar y se modela polivalente. Voluble. Líquido. Bill Gates, increíblemente, no tiene un proyecto a largo plazo. Y es que “no hay mucho que ganar *a largo plazo*. La modernidad *sólida* planteaba que la duración eterna no cumple ninguna función. El *corto plazo* ha reemplazado al *largo plazo* y ha convertido la instantaneidad en ideal último. La modernidad fluida al tiempo al rango de envase de capacidad infinita, pero a la vez disuelve, denigra y devalúa su duración”⁴. Es claro que en tiempos de modernidad acelerada la responsabilidad sobre los efectos de la temporalidad se limita una velocidad sin consecuencias. Lo que dura se relaciona con lo pesado. En este mundo es mejor ir ligeros de equipaje. La permanencia es instantánea, las posibilidades de legitimación están en juego justo ahora. Ciertamente es la época de lo ins-

1 ULRICH OBRIST, H y OROZCO, G. *Entrevista en París*, en VV.AA. *Op. Cit.* 2005. Pág. 200.

2 BAUMAN, Z. *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002. Pág. 121

3 SENNETT, R. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2000.

4 BAUMAN, Z. *Op. Cit.* 2002. Pág. 134



[Fig. 25] Gabriel Orozco. *Wet Watch*. 1993.

tantáneo, el producto directo de la aceleración de los tiempos. El tiempo de la imagen fotográfica. Quizás, en la consecuencia radique la salida.

- (...) Y eso confirma lo que le acabo de exponer sobre el movimiento en el arte. Si, en efecto, en las fotografías, los personajes, incluso captados en plena acción, parecen congelados súbitamente en el aire, es porque en todas las partes de su cuerpo, al estar éstas reproducidas exactamente en la misma veinteava o cuarenteava fracción de segundo, no hay, como en el arte, un desarrollo progresivo del gesto.

Y cuando Gsell replica:

- ¡Muy bien! Entonces, si en la interpretación del movimiento, el arte se encuentra en completo desacuerdo con la fotografía, que es un *testimonio mecánico irrecusable*, es porque evidentemente altera la verdad.

- No –responde Rodin–. El artista es el que es veraz y la fotografía la que miente, pues en *la realidad el tiempo nunca se detiene* (...).¹

La conciencia de celeridad no es novedosa. Se encuentra en los albores del progreso. La modernidad se basa en ella. La fotografía es extraña precisamente por ello. Por su irrecusable verdad en medio del trajín vital. La fotografía es un atentado a la imaginación, o a la libre asociación. Impactado por las imágenes espaciales, Virilio suspira: “Modelo de prótesis de visión, el telescopio proyecta la imagen de un mundo lejos de nuestro alcance, y por tanto, otra manera de movernos en el mundo; la logística de la percepción inaugura una transferencia desconocida de la mirada, crea la telescopificación de lo próximo y lo lejano, un *fenómeno de aceleración* que suprime nuestro conocimiento de las distancias y las dimensiones”². ¿Qué pensaría entonces de las imágenes en alta resolución de los casquetes polares de Plutón enviadas por el *Voyager 2*? Dejando las elucubraciones, nos interesa especialmente la relación entre imagen y aceleración.

Lo llamé antes *metaojo*. La denominación es lo de menos. Lo que nos interesa aquí es la aberración. El mundo encuentra su comprensión en lo que puede ver. En lo humanamente alcanzable. La verdad pasa por el conocimiento. Un empirismo que proviene del Renacimiento. Quizás la primera fractura de eso que llamamos modernidad sean los métodos de medida. Comprendemos mirando. Así es como graduamos nuestro entorno.

1 VIRILIO, P. *La máquina de visión*. Cátedra, Madrid, 1989. Pág. 10

2 *Ibid.* Pág. 14

En lo que aparece, hay verdad. Sin embargo nuestro tiempo es el de la mirada infinita, por tiempo y por tecnología. La verdad aparece fraccionada, pero veloz. La posmodernidad es también la fractura entre el espacio y el tiempo. Una falla provocada, dijimos, por la velocidad. “La velocidad es el fenómeno producido por los medios de intermediación entre la realidad y el hombre. El uso de la prótesis, metabólicas o mecánicas, que ha permitido al hombre desplazarse más y más deprisa desde la revolución de los transportes, sería el primer factor de aceleración”¹. La fotografía obtuvo su boom tecnológico con la invención del CCD. A su vez, maduró el contenedor. El ciberespacio es una enorme e inquieta fototeca. El resultado no es sólo una ingente cantidad de imágenes en continua exhibición, sino una causante más del desenfreno contemporáneo. La fotografía ahora no es cierta por descarriada.

No hay tecnología más aberrante que la bélica. La guerra contemporánea se libra a través de objetos voladores no tripulados y pilotados a distancia. *Drone*. Una prueba evidente de la fractura. “El campo de batalla es el lugar donde se rompe el comercio social, donde el acercamiento político fracasa a favor del efecto del terror. El conjunto de las acciones bélicas tiende, por tanto, a organizarse a distancia, o mejor a organizar las distancias”². La instantaneidad acelera los procesos. La I Guerra Mundial se podría haber evitado si el teléfono hubiese tardado aún unos años en inventarse. La inversión viene en la conciencia de que la imagen contemporánea no es instantánea. Esa es la escisión. De allí procede el aire. La imagen contemporánea es un compendio. Su responsabilidad con la verdad es acertada, aunque irrelevante. Se comporta de manera fraccionaria. Es una lectura de datos. Una interpretación más o menos exacta. Nadie mejor que Virilio explica el motivo de la decadencia de la verdad: “Hace tiempo que las últimas generaciones comprenden con dificultad lo que leen, porque son incapaces de *re-presentárselo*, dicen los profesores... Para ellas, las palabras han terminado por no formar imágenes, puesto que, según los fotógrafos, los cineastas del cine mudo, los propagandistas y publicistas de principios de siglo, las imágenes al ser percibidas con gran rapidez debían reemplazar a las palabras: hoy, ya no tienen nada qué reemplazar y los analfabetos y

1 LLORCA ABAD, G. *Dictaduras de velocidad. Política, guerra y propaganda en la obra de Paul Virilio*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2010. Pág. 165

2 VIRILIO, P. *Op. Cit.* 1989. Pág. 15

disléticos de la mirada no dejan de multiplicarse”¹.

En definitiva, la imagen no se corresponde con el lenguaje. Éste es insuficiente. Hasta lo modélico se ha visto inmerso en lo disléxico. La imagen del mundo en un mapa es errónea. No hay dudas al respecto. La representación es aberrante por utilidad. Pero es un signo. Groenlandia no es tan grande como África. A la navegación contemporánea poco le importa ese mínimo detalle. Los estándares no son exactos en tanto en cuanto funcionan como presentación de la representación. Es decir, es léxico. Léxico muy inexacto por otra parte. Como si el lenguaje se haya visto, en algún momento, superado por la aceleración de los tiempos. Aquella remota fenomenología que daba *al mundo a la mano* una importancia cualitativa. El acto mismo de estar ahí al alcance. Los momentos que sucesivamente conformaban un espacio se diluyen como un fantasma en el momento que abandona su bendita aparición. Como el Halcón Milenario surcando el espacio en contra del mal, hemos convertido la luz de las estrellas en mero paisaje anulado por la velocidad. Nada está lo suficientemente aferrado.

El artista Salim Malla proyecta con tinta el mapa del mundo sobre dos cristales para enfrentarlos por contacto directo [fig. 26]. Los vidrios encaramados forman una nueva imagen sólo apreciable ante el movimiento del espectador. La distancia entre la quietud de un patrón y su error depende del gesto acelerado del que mira. *Rorschach Map* (2016) alega a la simetría por la que Hermann Rorschach pensaba analizar la personalidad de un individuo de un modo psicoanalítico. Evidenciando, además, que el mirar esconde apreciables detalles. En el juego visual de Malla retoza aquello por lo que los tiempos de la posmodernidad resultan demasiado lentos para la comprensión. Una extraña fuerza basada en la desaparición. La prueba es errónea y en sí es legitimadora. No hay lenguaje para solventar una duda que atañe definitivamente a un concepto universal. El tiempo y su forma de entenderse. No es fortuito aquí que la imagen sea de nuestro planeta. Ese que está a la mano, distanciado apenas por un cronón.

El juego, en verdad, no deja de ser un reglamento de fácil aplicación. Concretar lo aleatorio de manera que la percepción de los participantes esté guiada en todo momento. Para jugar, hay que estar dentro del juego. La estrategia es alcanzar el objetivo con métodos factibles. Esto es, llegar hasta

1 Íbid. Pág. 19



[Fig. 26] Salim Malla. *Rorscharch Map*, 2017.

lo invisible a través de lo visible. Para ganar es necesario descubrir. Es relativo el modo en el que cada jugador se acerca a lo desconocido. La intensa búsqueda del modo, el pensamiento exacto sobre el camino a elegir, supone una aversión a lo que rodea la acción. La buena estrategia es excluyente. No se trata de acumular, sino de ser eficaz. En el parchís, atrapar una ficha contraria para acelerar el paso. En ajedrez liberar a la Reina, dueña del alcance máximo sobre el tablero. La conquista de la aceleración supone un adelanto. Dejar atrás a los competidores, todavía enfrascados en discernir el turno exacto de ataque. Jugar es, después de todo, una cuestión de tiempo.

Buscar la salida. Ganar tiempo para no perderlo. Servirse de él, domarlo. Controlar su intensidad. Sacar el máximo partido del tiempo que hay. No dejar nada al azar. La eficacia depende de la minimización del resto. Entonces, ¿quién gana? El que tiene don. De acuerdo con Heidegger, el tiempo de Hegel no es diferente al de Aristóteles¹. Su representación es circular y las posibilidades pasan por dar vueltas en él. Por ocuparlo. No hay salida, es imposible. A ese imposible se refiere Derrida:

Si nos atuviésemos a esta primera representación un poco simplificada o a estas premisas apresuradamente formalizadas, ¿qué es lo que ya podría decirse? Que en todas partes en donde hay tiempo, en todas partes en donde domina el tiempo como círculo (concepto *vulgar* diría, pues, Heidegger), el don es imposible. Un don no podría ser posible, no puede haber don sino en el instante en que una fractura haya tenido lugar en el círculo: en el instante en que toda circulación haya sido interrumpida y a condición de ese instante. Y, además, dicho instante de fractura (del círculo temporal) ya no debería pertenecer al tiempo.²

Ese instante es personal. Un acto que no espera de otro. Una de las múltiples formas que toma la *différance*. No es el lugar de insistir en ese *don* como *dar*. Nos serviremos, más bien, de la fractura. Podemos imaginar, siguiendo lo expuesto hasta ahora, una partícula que orbita en torno a un núcleo. Por algún motivo, esa partícula se acelera de forma que, en un preciso momento, la fuerza centrífuga es tan elevada que acaba por escapar del dominio que imponía el objeto de mayor fuerza gravitatoria. La partícula es la relación del tiempo con los tiempos. La catástrofe que acelera el movimiento es un compendio de extremos. Algunos sitúan su comienzo en la Revolución Francesa. Es la modernidad en sí misma, que en su acumu-

1 HEIDEGGER, M. *Op. Cit.* 2003.

2 DERRIDA, J. *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1995. Pág. 19

lación de ella misma, se hizo pesada e insoportable. En su intento de seguir en órbita, en un indeterminado lapso de tiempo, decide despojarse de la carga. Al proceso contribuye de manera decisiva la mecánica expansiva que es la fotografía. Ésta colma el mundo de una verdad que acaba hastiada hasta hacerse inservible. El sistema acaba por colapsar en un instante. Ese instante ya no es moderno, ni posmoderno. La partícula, el tiempo de los tiempos, queda a la deriva en un inmenso vacío acelerado. Lejos, el núcleo, nuestra relación epistemológica con todo aquello que nos rodea. La resistencia es no acceder ante el empuje. Enfrentarse insistentemente sin perder la compostura.

Del modo, o de los malos modos, en que la humanidad ha resistido ante el empuje de los tiempos, han centrado su discurso la mayoría de los pensadores a lo largo de la historia. De una manera u otra, todos vieron en la inadaptación a los nuevos tiempos el signo de la decadencia. Eran melancólicos de un pasado en armonía. La modernidad es la inversión al futuro. El porvenir es el lugar prometido. Por eso es necesario progresar. Para tocar la verdadera libertad, la fraternidad y la merecida igualdad. La posmodernidad es la caricia. Hasta el fin de la Guerra Fría, la libertad era poco más que una añoranza. La posmodernidad es la caída de los legitimadores. La crisis de la autorización. La inoperancia de la lucha, el enemigo evaporizado. El taylorismo fue el caldo de cultivo de una sociedad cada vez más amiga de lo inmediato. El consumo de masas que caracteriza el mundo rico desde mediados del siglo pasado es producto de un individualismo veloz. El deseo de novedad aligera la existencia hasta el culto a lo superfluo. Es el juego de seducción en la *era del vacío*¹.

2. CONECTIVIDAD

La paradoja; la hiperconectividad desde la soledad. La desmaterialización alcanza cuotas personales. Es el tiempo del perfil, de la exagerada explicación, de la apariencia telemática. Del mercado de tendencias. Guy Debord:

¹ LIPOTEVSKY, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 2003.

Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a *hacer ver* por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y el más *mistificable*, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no se identifica con el simple mirar, ni siquiera combinado con el escuchar. Es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras. Es lo opuesto al dialogo. Allí donde hay *representación* independiente, el espectáculo se reconstituye.¹

Siempre que haya representación, el espectáculo encontrará un clima donde crecer. Sin embargo, es sabido que los niveles de representación actuales difieren de aquellos que Debord entendía. Localiza que no sólo el mirar bastará, *ni siquiera combinado con el escuchar*. La experiencia del juego ahora es total. A finales de 1994, la empresa japonesa Sony lanzó PlayStation, seguramente la videoconsola más popular de todos los tiempos. En 2016 puso a la venta unas gafas de realidad aumentada (VR, por sus siglas en inglés) para ampliar la experiencia de sus juegos para PlayStation4. Toda una generación de jóvenes están familiarizados con términos como *tracking* y saben reconocer una imagen a 60Hz de otra a 90Hz. Desde la soledad de unas aparatosas gafas y una conexión Wifi, un jugador sin rostro puede transformarse en un soldado del futuro, aliarse con otros (desde sus físicas lejanas soledades) y destrozarse los planes de aquéllos que quieren destruir la nave nodriza, por ejemplo. La emancipación que rozaba la posmodernidad ha sido superada por la necesidad de explotar la experiencia sin necesidad de salir de casa. Con un mismo perfil es posible leer el periódico, ver vídeos de gatos traviosos o elegir la próxima cita. Sébastien Charles:

Hipermodernidad: a saber, una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructurados de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer. E hipernarcisismo, época de un Narciso que se tiene por maduro, responsable, organizado y eficaz, adaptable, y que rompe así

¹ DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Copia en PDF traducida por José Luis Pardo que deambula en Internet, pág. 5. Aquí: <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>

con el Narciso de los años posmodernos, amante del placer y las libertades.¹

Cabría dudar de la supuesta madurez de esa seguridad egocéntrica viendo cómo se comportan ciertas instituciones (públicas o privadas, poco importa). No es momento de entrar en juicios. Algunos están en ellos, por fortuna. Interesa aquí un visión general de comportamiento. Y este está presidido por el miedo y el dolor. Exactamente, algofobia. Los espacios no físicos se convierten en fortines de la identidad. Espacios monacales. El treintañero inexperto navegando hábilmente desde su Tablet conectada a su reloj se siente cómodo en la abadía. Ahí fuera hay gente enferma disparando sus microbios por doquier, los humanos son crueles, no hay trabajo, el aire está sucio y el transporte público está atestado y retrasado. Robos, violaciones, los precios son abusivos. Cada año hace más calor, Trump es presidente del imperio y quién sabe cuándo o dónde explotará el siguiente miembro de ISIS. Este mundo está enfermo. ¡Enfermo! No hay lugar para el sosiego, sólo para el sufrimiento más atroz, el de la amenaza constante. El de la muerte que acecha. Nada donde agarrarse. “Si Narciso está tan inquieto es también porque ningún discurso teórico puede ya tranquilizarle”².

El *pos* de lo posmoderno tenía los ojos puestos todavía en lo que quedaba atrás y se había declarado muerto, permitía pensar en una desaparición sin concretar en qué íbamos a convertirnos (...). De aquí la suerte que corrió. Esa época ha terminado.

Hipercapitalismo, hiperclase, hiperpotencia, hiperterrorismo (...) ¿habrá algo que no sea *hiper*? (...) Al clima de la conclusión le sigue una conciencia de huida hacia delante, de modernización desenfrenada hecha de mercantilización a ultranza (...). Todo ha sucedido muy aprisa: el pájaro de Minerva anunció el nacimiento de lo posmoderno mientras se bosquejaba ya la hipermodernización del mundo.³

1 CHARLES, S. *El individualismo paradójico. Introducción al pensamiento de Gilles Lipotevsky*. En LIPOTEVSKY, G y CHARLES, S. *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama, Barcelona, 2014. Pág. 27

2 *Ibid.* Pág. 30

3 LIPOTEVSKY, G. *Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna*. En LIPOTEVSKY, G y CHARLES, S. *Op. Cit.* (2014). Pág. 55

3. ACELERACIÓN Y DESAPARICIÓN

En algún momento del proceso de vanguardias, se produjo una escisión. El alma rebelde de Europa, su inquietud también física encontró un reflejo diferente en el refugio, en algunos casos dorado, que fue Estados Unidos. La figura principal en medio de la dualidad es Marcel Duchamp. Irónico y mordaz, la inteligencia de Duchamp no sólo se traducía en su actitud frente a la obra de arte. También en su pose de vida. Su gesto era quieto, cercano a la seguridad de la paz de la autocomplacencia. John Cage había roto con su chica cuando conoció a Duchamp. Éste sin mediar palabra, escuchó los sollozos de Cage. Cuando consideró oportuno, se marchó en silencio. El bueno de John reconocería que la presencia del dadaísta fue suficiente para conseguir acercarse a la calma. Era un tipo en paz¹. Bien pudo ser este encuentro el detonante del creciente interés del compositor por la cultura oriental y su espiritualidad. Sea como fuere, los artistas norteamericanos en torno a la Black Mountain College² desarrollaron cierto aspecto zen en sus manifestaciones. Su forma de mirar se acerca a la trascendencia a través de la profunda reflexión, de la lentitud de movimientos. En un país enorme el paisaje por descubrir movió a toda una generación a surcar sus vacías carreteras. Los jóvenes hastiados después de la Segunda Guerra Mundial encontraron el edén en los grandes campos firmes. En pintura, acaso influenciados por la disciplina que el alemán Josef Albers demostraba en sus clases de la Black. En literatura en aquellos desquiciados *beatniks*. En el happening, quizás en los experimentos atemporales de John Cage.

La fotografía y su lastre de verdad no encontró su espacio hasta un poco más tarde. En principio es demasiado rígida para un hippie y demasiado voluble para un yuppie. Probablemente por eso, harta de mirar sin ser observada, la fotografía viró y encontró en la transformación de aquel admirado paisaje su idiosincrasia. John Szarkowski ya notó el cambio cuando pensó *New Documents*, la exposición que ideó para el MoMA de Nueva York

1 Esta y otras curiosas historias de los protagonistas de las Vanguardias Históricas en el lúcido y divertido ensayo: GRANÉS, C. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus, Madrid, 2011.

2 El Museo Reina Sofía dedicó una exposición a la famosa escuela norteamericana a finales de 2002 y principios de 2003 a la que acompañaba una ilustrativa publicación: KATZ, V., BRODY, M., POWER, K., CREELEY, R. *Black Mountain College*. Museo Reina Sofía, Madrid, 2002.

en 1967. Las fotografías de Garry Winogrand, Lee Friedlander y Diane Arbus no fueron entendidas. Algunas, incluso escupidas. Noventa fotografías para demostrar que el verdadero documento tenía finalidad personal. La verdad, aquella decisiva e instantánea, ocurría dentro de cada uno. A ella había entonces que mirar. Y dentro, nada más que asco y hastío. Y fuera la desidia y el olvido. Siete años después, William Jenkins reconoció un nuevo paisaje donde todo aquel amalgama de monstruosidad se desarrollaba. *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscapes* reunía paisajes perturbados por el sino de los tiempos. Paisajes en un estado medio, como si la obra del Divino se hubiese interrumpido de repente. La fotografía americana alcanzaba la perfección estilística de aquella intención zen que tímidamente desarrolló el arte americano a lo largo de los turbulentos años que siguieron el fin de una Guerra que sucedió en otro lugar y en otro tiempo.

La globalización hizo el resto. La fotografía contemporánea se nutre de aquel *american landscape* para describir cómo la aceleración de los tiempos transforman en baldío el valle. Es decir, la fotografía se ha convertido en el testimonio del agotamiento. La fotografía ya es el proceso de la desaparición. La insensibilidad que vergonzosamente sentimos ante una fotografía de un niño mutilado tras los bombardeos de países aliados al nuestro no es por repetición. No sirve la excusa de la abundancia. El problema es la técnica que esconde una imagen, su devenir en nada. Ya no hay fotógrafos de guerra que duermen con actrices de cine y copan las portadas sensacionalistas. No es el tiempo de los héroes que narran grandes batallas. Kevin Carter, el autor de la célebre foto de la niña y el buitro, acabó ahogándose con los gases de su coche agobiado de tanta pregunta. La imagen no trae verdad, sólo malestar. Una experiencia nueva que ocurre en un lugar lejano. Cosas de los tiempos locos en los que vivimos. ACNUR, un niño que probablemente ya haya muerto y a su lado, la delgadez de un modelo para H&M. Ambas son fotografías. Ambas ciertas. Ambas no.

El ensayo fotográfico es ahora el tratado de la desaparición. La muestra del mundo que se quedó en tierra. La velocidad ha provocado una falla en la simultaneidad. La información no proviene del objeto, sino al contrario, éste funciona como punto de salida. El objeto fotográfico, desde el mismo momento que existe, desvela un halo de pasado. Fijar un drama significa, radicalmente, pérdida de información. Un error del sistema. El mayor de los infortunios es ahora su propia sombra:

Esta inversión es la que destruye el mundo tal como lo percibimos, pues la técnica reproduce sin cesar la violencia del accidente, el misterio de la velocidad continúa siendo un secreto de la luz y el calor, que incluso retiene al sonido.

Las técnicas racionales no han dejado de apartarnos de aquello que tomamos por el advenimiento de un mundo objetivo; el viaje repetido, el transporte acelerado de personas, signos o cosas, reproducen agravados los efectos de la picnoplezia, porque provocan la sustracción del sujeto, repetida a perpetuidad, de su contexto espacial y temporal¹

La aceleración nos abstrae. Es imposible tener consciencia del paisaje a toda velocidad. Arbustos, campos de semillas, montañas al fondo, torres eléctricas, aves hambrientas. Todo se confunde en una amalgama que consigue aspirar al sujeto de su foco. El desorden desconocido ahí fuera no es asimilable, es simplemente visible. El resultado es el retrainimiento. Si el sujeto pudiese despegar sus ojos de la ventana acristalada sería consciente de la pobreza de su nuevo entorno. Sin embargo, dentro del vagón, la valija sigue quieta. La velocidad de la modernidad provocó un absurdo miedo a lo extraño. Lo desconocido fue alguna vez el motor de la libertad. Ahora es lo que la priva. La seguridad, entonces, deviene un odio injustificado y proteccionista. El dolor existe sólo en el lenguaje. Sin él, no es que lo neguemos, es que lo hacemos desaparecer. El drama de la aceleración es su intrínseco tabú. Así lo explica Paul Virilio:

Aunque pueda llegar a los sitios más alejados, el conductor sólo está cómodo en la estrecha célula de su vehículo, embutido en su asiento. Al igual que el espectador de cine, conoce de antemano el decorado, el guion; la invariabilidad de los paisajes barridos por la velocidad favorece aún más el intento de identificación del conductor con el vector.²

En el *midwest*, en Kentucky y Ohio, arrasó Trump en las elecciones generales de 2017. Son dos estados castigados por la globalización. Durante buena parte del siglo pasado fueron esenciales en el entramado minero del imperio. Gran parte de los minerales esenciales en los procesos industriales salían de sus canteras. Sin embargo, las reglas del juego cambiaron y las multinacionales se largaron a otros países en busca de precios más competitivos. Países en la miseria, por supuesto. En vías de desarrollo, dicen. Pre-

1 VIRILIO, P. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 2003 (3ª Ed.). Pág. 116

2 *Ibid.* Pag. 76

parados para el expolio. Ciudades enteras perdieron su trabajo. Una buena parte de una próspera población se quedó sin margen. Adiós al sueño. Estados Unidos puede ser un un buen lugar si tienes un trabajo. Así se asegura la salud y un par de hipotecas. Sin trabajo, nada. Desconfianza. Desamparo y odio. La vida a toda velocidad que algunos llaman una normal ambición se detiene de golpe. Olvidados en el andén, no es difícil creer. Dicen que un tipo, misógino y rubio es capaz de cambiar esto. En Indianápolis, a base de decretos, ha mantenido el puesto de trabajo de 2000 empleados. *Carrier* quería irse a México. Esos mexicanos. El odio y la mentira es un producto de un lenguaje medio. Ya nada es mentira. Tampoco verdad. Ni al contrario. Elena Dorfman ha ido acumulando durante años cuidados paisajes de la ruina. La acumulación de espacios abandonados, anegados y escuálidos a veces toman apariencia fantasmal. O más bien, *sobrefantasmal*, porque la apariencia es intrínseca. Dentro del paisaje las reminiscencias son cercanas. No hace tanto tiempo que aquello era de otro modo [fig. 27].

Richard Sennett recuerda el encuentro que tuvo con Rico en un aeropuerto. Mientras compartían espera recordaron a su padre, Enrico. Junto a su mujer Flavia habían conseguido ahorrar lo suficiente para comprar una casa a las afueras de Boston y poder afrontar la educación de Rico. Para ello había estado limpiando lavabos y suelos de oficinas en el centro de la ciudad por más de veinte años. Sennett escucha al ya hombre hijo de Enrico y no puede evitar pensar que “lo que más (le) sorprendió de Enrico y su generación fue cuán lineal era el tiempo de su vida: año tras año en empleos que raramente presentaban cambios en lo cotidiano; en ese tiempo lineal, los logros eran acumulativos”¹. El acopio requiere tiempo. Y cierta inmovilidad. Los trabajadores que en el estado de Ohio perdieron sus puestos de trabajo se quejaban de que como aquél ya no había ninguna cerca de casa. La clase más baja solicita tiempo. “El tiempo es el único recurso del cual pueden disponer gratuitamente los que viven en el escalón más bajo de la sociedad”². La pérdida del tiempo implica cinética. La vida se acelera. Rico se graduó en ingeniería eléctrica para mudarse a Nueva York a ampliar sus estudios. Trabajó como asesor en una empresa de Silicon Valley. Después se ganó un mejor contrato en Chicago. Jeannette, su esposa, le propuso mudarse a Missouri donde ambos podían crecer a nivel profesional. Sin embargo, mientras Jeannette era ascendida, un ERE dejó sin trabajo a Rico.

1 SENNETT, R. *Op. Cit.*, 2000. Pág. 14

2 *Ibid.*

La pareja se vio obligada a mudarse a Nueva York donde ella es dirigente y él ha montado una pequeña consultoría. Rico y Jeannette temen perder el control en algún momento. Su estabilidad es precaria. “El miedo a perder el control es fácil de comprender: tiene que ver con el manejo del tiempo”¹.

4. SUPPLICIO

La Federación Española de Asociaciones de Ayuda y Lucha contra la Anorexia y la Bulimia asegura que las personas enfermas de anorexia “están exageradamente preocupadas por su figura”². El sufijo *-ura*, en latín, marca una acción que atañe al sustantivo. Una *figura* es el acto de *ingere*, esto es, suponer o representar una realidad. La figura es la imagen resultante de una simulación.³ Un enfermo de anorexia muestra una preocupación exacerbada por su apariencia. El estrés es ante una situación irresoluble. La perfección es platónica. La perfección es una totalidad; un imposible. Un paciente de anorexia requiere cuidados médicos que regulen su estabilidad emocional y asegure una dieta adecuada. La anorexia es una enfermedad terrible. Es una dolencia de la imagen. Es la enfermedad mental más letal jamás conocida. El 16 de marzo de 2017, *elmundo.es* publicó un especial dedicado a la compleja situación que viven familias en las que algunos de sus miembros padecen anorexia. Los protagonistas son chicas. Nadia, Marta, María, Belén. Entre 15 y 20 años. Ninguna tiene una vida normal. Deben estar siempre acompañadas. Sus padres están desesperados, se lamentan porque sus hijas, como ellos, sufren un suplicio. El especial se llama *Una vida vigilada*⁴.

Puede parecer inexplicable tanto sufrimiento. Pero no deja de ser humano. Michel Foucault aclara; para que una pena devenga suplicio debe revelar tres aspectos fundamentales. “En primer lugar, ha de producir cierta cantidad de sufrimiento que se puede ya que no medir con exactitud,

1 *Ibid.* Pág. 17

2 <http://feacab.org/anorexia/>

3 La figura es indisociable de un acto, de un casi-ritual. CABELLO, G., *Figura. Para acercarse a la historia del arte a la antropología*. Revista Sans Soleil, n.º. 5, 1, 2013, págs. 6-17.

4 <http://www.elmundo.es/especiales/anorexia-bulimia/index.html>



[Fig. 27] Elena Dorfman. *Empire Falling #1*. 2014

al menos apreciar, comparar y jerarquizar”¹. La muerte es un suplicio en tanto en cuanto supone el fin gradual del sufrimiento. Desde la muerte súbita, en la que el suplicio aparece en su mínima expresión, hasta la tortura letal, que no hace nada más que demorar el final en un océano de dolor. El suplicio es la particular forma cronológica del dolor. Es su cuantificación. La segunda de sus particularidades es que tiene reglas. El suplicio marca la intensidad, la duración y la gravedad del sufrimiento. Por último, el suplicio forma parte de un ritual en el que la víctima recibe una marca previamente decidida por una justicia implacable que está consignada a sellar la dificultad del delito cometido. El tamaño de la cicatriz. La imponente de la huella. La pena en su acepción pecuniaria: “El suplicio penal no cubre cualquier castigo corporal: es una producción diferenciada de sufrimientos, un ritual organizado para la marcación de las víctimas y la manifestación del poder que castiga, y no la exasperación de una justicia que, olvidándose de sus principios, pierde toda moderación. En los “excesos” de los suplicios, se manifiesta toda una economía del poder”². ¿Es la delgadez excesiva el suplicio penal de la dictadura de la imagen?

De acuerdo con el pensamiento de Foucault, el cuerpo de un anoréxico es una cárcel. Espacio disciplinario que delimita lo normal de lo anormal. Los padres de de Marta o María se lamentan de que sus hijas adolescentes deben pasar la mañana en un hospital, vigiladas, en lugar de hacer las trastadas normales de la edad. Un hospital también es un lugar del retiro. En este caso el reo es paciente. En cualquiera constreñido. Se hace evidente que la vigilancia y el castigo van de la mano. La vigilia es la espera del acontecimiento. La negación del sueño natural para, tal centinela, aguardar la llegada. La vigilia es velar. Velar es cuidar de lo ya ausente. Cuidar es reflexionar, pensar, dotar de movimiento a una idea. Darle una vuelta más. Los lugares del retraining, como un hospital de mañana para una enferma de anorexia, no están pensados para la cura, sino para que la reflexión tome cuerpo a través de la espera. El suplicio, entonces, es comprobar la quietud. La desesperación de los padres de las enfermas se corresponde a la lentitud de mejora. El suplicio, como medición cuantitativa del sufrimiento, se refiere a la aparente calma cuando nada mejora. El dolor se hace insoportable cuando incapacita al paciente a continuar el ritmo de los tiempos.

1 FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2002. Pág. 39

2 *Ibid.* Pág. 40

El drama es no poder. Las jóvenes enfermas de anorexia, el jugador de fútbol lesionado en la rodilla, el paciente con insuficiencia renal de nivel 5. Ninguno puede. El dolor se lo impide y uno, el otro, siente pena. ¿Acaso es un castigo? No, nos puede pasar a cualquiera. Lo terrible de la enfermedad no es el dolor en sí. “Las enfermedades más aterradoras son las que parecen no sólo letales sino deshumanizadoras, en un sentido literal”¹. La lejanía de la tribu, la soledad del retiro, acaba por convertir al antiguo miembro en inhumano. Cuando, por azarosas coincidencias o gracias a la medicina moderna, vuelve a participar de los ritos comunes, porta una culpa y una marca. Siente el tiempo fuera y, además, se le nota. El esfuerzo en el retorno debe ser sistémico, hay que hacer todo lo posible por recuperar el tiempo perdido. El ritmo de los acontecimientos no espera al doliente. Al contrario lo relega al suplicio de la consciencia del tiempo acelerado. Lo confronta a su propia fugacidad, lo postra a un segundo plano. El de los que no avanzan al mismo paso que los tiempos. En el siglo XXI, muchos de los avances de la medicina han sido dirigidos a los métodos paliativos. Algunos casos de cáncer son incurables, pero al hacerlos crónicos son controlables y está asegurada una buena calidad de vida. El dolor físico se puede dirigir. El de la no pertenencia, no. La prisión-castigo no es el hospital contemporáneo. La sociedad contemporánea se rinde al producto. El enfermo reconoce su propia incapacidad y sufre. El suplicio es la inhabilidad.

5. INVISIBILIDAD

La incapacidad es invisible. La imagen contemporánea no se acerca al desastre con intención revocatoria. Es un hecho que la fotografía sirvió como documento de conciencia durante mucho tiempo. Es un hecho que ya no. La fotografía ha ido adquiriendo conciencia sobre sí misma. La producción incesante de imágenes no va de la mano con la reflexión crítica del medio en sí, entre otras cosas, porque proceden de naturalezas diferentes. Las bellas artes son el conjunto de disciplinas creativas enfocadas a la creación de imágenes. En algún momento, seguramente en su gnosia académica, es decir, en la dotación de una teoría, fue capaz de excluir algunos discursos

1 SONTAG, S. *La enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*. Debolsillo, Madrid, 2011. Pág. 89

visuales. Algunas imágenes eran arte, otras no. Las vanguardias derrumbaron esta tesis. La disciplina fue absorbida por la mediación conceptual y su práctica esquizofrénica. La fotografía ha vivido en la exclusión. Desde su periférica disposición ha alentado la distancia creando fallas dentro de la disciplina misma. Y en su reclusión no ha hecho más que *institucionalizarse*. Una de las subdivisiones es el arte. Pero hay otros géneros.

Un género es un contrato entre discurso y espectador/lector. Esto es, una institución o la construcción de un lenguaje común basado en códigos comprensibles para el grupo. Lo resultante es un acuerdo. Y como todo acuerdo, queda suscrito a una serie de especificaciones previas. Así, una fotografía de guerra, en tanto en cuanto procede de la guerra, debe ser percibida como trágica porque la guerra lo es. Una fotografía de un enfermo de Sida en su lecho de muerte, como aquella realizada por Nan Goldin, debe ser el documento del drama. La metáfora, todas las metáforas a las que admirablemente se refería Sontag, hecha imagen. Sin embargo, esta percepción simplista limita el discurso a un plano superficial de la comprensión. La semántica queda atada definitivamente a la sintáctica. El círculo se repliega en algo así como una celda del lenguaje. En otras palabras, se hace fácil la relación. De hecho, se evidencia. Sin objeciones a este proceso de discernimiento, pero hasta este punto. Aquí, en este trabajo, me preocupa el arte, su recepción y su latente sentido. Las palabras del artista materializadas en objetos concretos; imágenes fotográficas. Su manera de explicarse. Jameson escribe sobre literatura:

No es únicamente la situación de actuación, sino el contrato y la institución genérica misma la que, junto con muchas otras instituciones y prácticas tradicionales, resulta víctima de la gradual penetración de un sistema de mercado y una economía monetaria. Con la eliminación de un estatuto social institucionalizado para el productor cultural y la apertura de la obra de arte misma a la transformación en mercancía, las viejas especificaciones de género se transforman en un sistema de marcas de fábrica contra el que tiene que luchar toda expresión artística auténtica. Las viejas categorías genéricas no por eso se desvanecen, sino que persisten en la vida a medias de los géneros subliterarios de la cultura de masas, transformadas en las colecciones de bolsillo vendidas en supermercados y aeropuertos de novelas góticas, historias de misterio, novelas de amor, *bestsellers* y biografías populares, donde esperan la resurrección de su resonancia inmemorial y arquetípica a manos de un Frye o un Bloch. Mientras tanto, parecería necesario inventar una manera nueva, históricamente reflexiva, de usar categorías tales como la de género, que están tan claramente implicadas en la historia literaria y en la producción formal que tradicionalmente se supone que ellas clasifican y

describen con neutralidad.¹

Esa nueva manera de categorizar, de acuerdo con la historia, pasa, a mi juicio, por la superación de la recepción mediada. Una fotografía de un cuerpo mutilado no es un retrato del dolor. Una imagen de un refugiado muriéndose literalmente de frío no es la imagen del suplicio. Un vídeo en el que cientos de personas ven como su pueblo es arrasado por las lluvias torrenciales provocadas por El Niño no es la imagen del sufrimiento. Como tampoco lo es una delicada escultura de un artista, reconocido o no, que, siempre según él, recuerde a la injusticia mundial en la que vivimos. Y no lo es porque no vivimos en la sociedad carcelaria que dibujó Foucault. Ya no. La realidad cruelmente magnificada por la interesada visión fotográfica no cambia nada. Desde luego la emergencia humanitaria bajo la que miles de millones de personas viven en este planeta no va a cambiar la manera que una multinacional destroza la capa de ozono. Como tampoco ninguna imagen va a parar ninguna guerra. Ya no. “Nadie sabe por lo que pasamos”, recuerda el padre de María o Marta o Elena. Por más que lo explique, nadie lo sabe. Por más que se muestre no es suficiente. Ya no. La exhibición generalizada de las imágenes, multiplicadas hasta el infinito en las redes sociales, en un mundo hiperconectado, ha acabado por anegar cualquier rastro de objetividad. Es imposible diferenciar entre heridas mortales o lágrimas de cocodrilo. No hay necesidad de ello porque la afección es la misma, dependerá de la dirección de la tendencia. “La Historia es (...) la experiencia de la Necesidad, y esto es lo único que puede impedir su tematización o cosificación como mero objeto de representación”.²

La Sapêtrière del siglo XIX ocupa el mismo espacio físico ahora en el siglo XXI. Reconozcamos, sin embargo, que son hospitales diferentes. La evolución del centro sanitario más carismático de Europa es su ajuste temporal. Lúcidos ensayos sobre las metáforas entre sus paredes³ pretenden, más allá de alzar una historia pasada, componer una presente. Esto es, una tesis sobre la supervivencia. Cualquier estudio cultural que se precie es una investigación de los restos. La pregunta que ronda en las anotaciones de estas últimas páginas, de acuerdo con la reflexión general, es simple. ¿Es la fotografía un documento capaz de hablar del dolor de los demás? Habrá

1 JAMESON, F. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor, Madrid, 1989. Pág. 85.

2 *Ibid.*, Pág. 82

3 DIDI-HUBERMAN, G. *Op. Cit.* 2015.

que buscar en los restos. Pues bien, “la sociedad disciplinaria de Foucault, que consta de hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles y fábricas, ya no se corresponde con la sociedad de hoy en día. En su lugar se ha establecido desde hace tiempo otra completamente diferente, a saber: una sociedad de gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos. La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento”¹. La sociedad disciplinaria es puro nihilismo. El poder controla a través de la proyección de imposibilidades. Su reverso, genera lunáticos. El no-poder del inferior está limitado por el peso de la ley más implacable; la instalada en el imaginario colectivo.

Según Han, el cambio de paradigma se sitúa precisamente en ese imaginario. “Con el fin de aumentar la productividad se sustituye el paradigma disciplinario por el de rendimiento, por el esquema positivo del poder hacer, pues a partir de un nivel determinado de producción, la negatividad de la prohibición tiene un efecto bloqueante e impide un crecimiento ulterior. La positividad del poder es mucho más eficiente que la negatividad del deber. De este modo, el inconsciente social pasa del deber al poder”². Este proceso es continuista. En ningún momento, el reverso personificado es un indisciplinado. El exceso de positividad de la sociedad de rendimiento desencadena la aceleración del incumplimiento. La enfermedad de nuestro tiempo es la depresión de la imposibilidad. Las plétoras de los mensajes motivadores que inundan centros fitness, vallas publicitarias y muros de redes sociales no hace más que alimentar la sensación de incumplimiento. El desproporción de lo positivo somete al sujeto a su propio tiempo finito. Nada es imposible, es sólo cuestión de lucha y superación. Está en uno mismo ser mejor. Está en ti. Simplemente hazlo.

Al nuevo tipo de hombre, indefenso y desprotegido frente al exceso de positividad, le falta toda soberanía. El hombre depresivo es aquel *anima laborans* que se explota a sí mismo, a saber: voluntariamente, sin coacción externa. Él es, al mismo tiempo, verdugo y víctima. El sí mismo en sentido empático es todavía una categoría inmunológica. La depresión se sustrae, sin embargo, de todo sistema inmunológico y se desata en el momento en el que el sujeto de rendimiento ya no puede poder más. (...) No-poder-poder-más conduce a un destructivo reproche de sí mismo y a la autoagresión. El sujeto de rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el inválido de esta guerra interiorizada. La depre-

1 HAN, B-C. *La sociedad del cansancio*. Herder, Barcelona, 2012. Pág. 25

2 *Ibid.*, pág. 27

sión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad ¹.

En este sentido, se ha entendido la fotografía de Michael Ackerman como la obra de un perturbado [fig. 28]. Sus escarceos por los abismos de ciudades ya de por sí profundas parecen sugerir de un desencantamiento procedente de las capas superiores. Puede parecer evidente, pero siguiendo mi propia resolución, merece la pena un esfuerzo de superación de lo inmediato. *Half Life*² señala desde el inicio quiénes son los personajes a seguir. Rostros sin voz, casi deformes, que son los paisajes humanos encontrados. Ackerman parece despojarse de la incómoda pregunta del otro sobre otros desde el primer momento. Le interesa el silencio de la soledad, los efectos de la detención. Por eso despacha sin tapujos los rostros, en cualquier caso inocentes.

Blanco y negro. Medio formato. Analógico. En alguna ocasión reconoció que le costó cuatro meses entender cómo funcionaba un iPod³. Entiende la fotografía como un método lingüístico artesano. El supuesto dramatismo de sus claroscuros no es más que un afecto a una técnica apenas inquietada en más de un siglo. La sucesión de paisajes solitarios e invernales inauguran, ahora sí, el libro. Nos acercan al interés del artista por el contexto. Nacido en Tel-Aviv, a los siete años de edad emigró a Estados Unidos. Si el idioma es incomprensible, uno tiende a buscar señales a su alrededor. El paisaje, entonces, ocurre porque dice. Todavía por descubrir, se esparce en la maraña de una atención viciada por los acontecimientos. Esos lugares no esconden una narración oscura, sino que lo son para la experiencia única del que se encuentra, de repente, en medio del ningún lugar que es la ignorancia. La experiencia viene después, cuando la necesidad (la que escribe la historia, decíamos) de luz, de conocimiento, apremia. De la contemplación a la acción existe exactamente la misma distancia que del acto al acontecimiento.

Para que una cosa suceda no es necesario el documento. La necesidad de fotografiar es diferente a la de narrar. La fotografía de Ackerman no es testigo. El presente es él. La cámara, metaojo, es un elemento mediador

1 *Ibid.*, págs. 30-31

2 La edición española se publicó en Barcelona por la editorial Lunwerg en 2011.

3 https://www.youtube.com/watch?v=G5-vaM_DIpA

que codifica lo que concierne y el prejuicio. Su primer acercamiento es débil. La lejanía es la constante. No hay rastro de ansiedad. Imágenes que respiran en el papel. Las huellas no son abandonos, sino rastros imposibles de borrar. Como una creencia. Un Cristo admite una pose extraña. Casi parece una mujer desnuda, delgadísima, acaso anoréxica, que con su brazo extendido parece invitar a un turbador abrazo. ¿Es posible encontrar la persuasión en lo sagrado? El Cuerpo adquiere sexualidad. El Cuerpo, ese organismo extremo. Perniola escribe: “el posmodernismo tiene tres cruces: la sexualidad, el sufrimiento y la genética. Estos tres elementos remiten al cuerpo entendido como *algo de dato*, sobre lo que se puede operar pero de lo que no se puede prescindir. El posmodernismo se topa con la fisiología. Mientras aquél ponía el acento sobre la simulación y sobre la mimesis, la corriente fisiológica enfoca el «ser cosa» en toda su *inconceptualidad* e incomprendibilidad. Vivimos en un contexto cultural que ya no es el del posmodernismo”¹.

El texto es limitado, por tanto, por el cuerpo. El término viene impuesto en una carcasa de piel y huesos formidablemente fuerte. ¿No es razonable detenerse a escucharlo? Quizás no haya tiempo. La lógica posmoderna emanaba la posibilidad de la expansión. La crisis de la Historia es la crisis de la Necesidad de habitarla. El simulacro es una expansión de la vida hacia otras. Ackerman, que no entiende de redes sociales cohabitando con ellas, piensa en la media vida que es un ser vivo. La otra media es la posibilidad de construir un entorno adecuado donde la historia personal ocurra. La capacidad de imaginar es lo que nos convierte en seres extraordinarios. La representación es la prueba de que por mucho que proyectemos, nuestra experiencia está constreñida a lo visible. Es entonces cuando el fotógrafo afina la vista. Sin embargo, ¿qué sentido tendría la secuencia? Ackerman entiende que su percepción no dista de la mía. ¿Acaso es pertinente la exhibición gratuita? El giro artístico consiste precisamente en la obligación de completar la situación. Ackerman no fotografía su angustia. No pretende que empaticemos con su mundo. No somos sus amigos. Lo que fotografía Ackerman es el espacio paralelo, el que se mueve a menor velocidad. A este paso la contemplación evita la generalización y el mundo se muestra tal y cómo eso; un sistema de actos incomprendidos que desembocan en un único acontecimiento real. Es imposible el destierro. Es quimérico elegir. La

1 PERNIOLA, M. *El arte y su sombra*. Madrid, Cátedra, 2002. Pág. 55

única posibilidad es resistir. Y eso duele.







[Fig. 28] Michael Ackermann. *Half Life*. 2011

CAPÍTULO IV

EL TIEMPO A LA DERIVA DE LA FOTOGRAFÍA

1. DISINCRONÍA

Puede parecer que en todo este ensayo *se* afirma que la crisis temporal proviene de la aceleración descontrolada. Uso el *se* de un modo Heideggeriano, es decir, temporal, en tanto en cuanto es común al pensar de un grupo coetáneo. En presente. No ha habido posibilidad para la duda precisamente por el orden impuesto en el hecho de narrar, como aquí, una idea. Sin embargo, conviene dejar algo claro. El motivo de este disloque temporal que yo entiendo en la imagen fotográfica no se corresponde a la aceleración de los tiempos. Ésta no deja de ser, en cualquier caso, una de las múltiples huellas visibles del problema en cuestión. Y no lo es porque la aceleración, precisamente, requiere un movimiento direccional. Cuando propuse que nuestro tiempo había escapado de la órbita podía basar mi ejemplo en esa aparente aceleración. O mejor dicho, me servía para visualizar lo ocurrido. Me reafirmo en ello. La aceleración de la modernidad provocó el despegue, sin duda. Pero lo que aquí se pretende es analizar los movimientos de ese tiempo emancipado a la deriva, en su no-dirección, o lo que es lo mismo, en su no-aceleración. Es un tiempo pasmado que en ocasiones, encuentra un parangón visual en la naturaleza fotográfica.

La imagen fotográfica es una suspensión y un acto de resistencia. Un acontecimiento siempre que aparece. Una fotografía escapa al orden temporal impuesto por la cronología histórica. Es en sí misma. Y lo es a pesar de su aparente y extrema brevedad. Partes de un segundo la mayoría de las ocasiones. Cada imagen tiene un cometido. Sirve para documentar un conflicto bélico, para vender un pantalón vaquero o para informar a seguidores anónimos de la estupenda tarde que alguien está pasando junto a amigos en una soleada terraza. Se puede decir, porque así lo demuestra la estela que deja, que la fotografía cumple su cometido. De ahí que suponga una imposición de verdad. “La propia verdad es un fenómeno temporal. Es un reflejo de un presente duradero y eterno. El desbocamiento del tiempo, el presente reducido y fugitivo, la perfora. También la experiencia tiene que ver con una extensión temporal, con una limitación de los horizontes

temporales. No es que el pasado haya desaparecido o sea rechazado por el sujeto de la experiencia. En realidad, sigue siendo constitutivo para su presente, para su comprensión”¹.

Suspensión, acto, acontecimiento e imposición de verdad. Es posible entenderlos como los componentes de una subestructura que concierne a un momento de replanteamiento de todo el tiempo en su concepto. Y en su confrontación. El tiempo es, su comprensión y definición conceptual, su encaje, es el problema más acuciante de nuestro tiempo. Byung-Chul Han sentencia: “La crisis temporal de hoy no pasa por la aceleración”². La frase esconde el planteamiento desplegado aquí hasta ahora. El reconocimiento de crisis o la necesidad del análisis de un ente (tiempo) separado o roto de su acepción generalizada. Hay una crisis temporal. Es esa angustia interior que hace al lector preguntarse por qué leer esto y no hacer cualquier otra cosa. La crisis es de hoy. Hoy es una distinción temporal de diversa significación. Hoy puede ser concretamente hoy, una marca numérica en el calendario, con sus minutos y segundos hasta sumar veinticuatro horas, momento en el que será el día de mañana. Hoy son también los tiempos (en plural) de hoy, los contemporáneos, el presente. La tercera acepción de hoy entrevé la propia fugacidad de una vida concreta. Hoy es hoy, no ayer, ni mañana. El antes y el después corresponde a otros.

“¿Qué pasa?”, pregunta mi madre, que llega a casa tras su ensayo de teatro. Mi padre, jocosos a pesar de su rictus serio, responde: “El tiempo”. No es una situación imaginada. Lo he escuchado realmente miles de veces durante mi infancia y adolescencia. Y es que el tiempo pasa. También la crisis del tiempo pasa. ¿Por dónde pasa? Para Han, no por la aceleración. Esto quiere decir que no se detiene ahí, que buscar en esa estación es un error. Una pérdida de tiempo, del tiempo. La crisis señala una fractura que no procede de la aceleración. La crisis de los tiempos, por tanto, ha dejado aturdimiento a la propia intuición de duración. Hemos cerrado el círculo. Conviene recordar aquí la figura circular y su relación con el tiempo. Han apunta: “La crisis de hoy remite a la disincronía, que conduce a diversas alteraciones temporales y a la parestesia. El tiempo carece de un ritmo ordenador. De ahí que pierda el compás. La disincronía hace que el tiempo, por

1 HAN, B.-C. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder, Barcelona, 2015. Pág. 19

2 *Ibid.*, pág. 9

así decirlo, dé tumbos. El sentimiento de que la vida se acelera, en realidad, viene de la percepción de que el tiempo da tumbos sin rumbo alguno”¹. La sensación de aceleración es un síntoma.

Jean Baudrillard comienza su ensayo *La ilusión del fin* citando a Elias Canetti, que imagina una ocurrencia dolorosa, la de que en cierto momento preciso en el tiempo, la historia dejó de ser real. La penosa burla afecta además a la totalidad del género humano. “La expresión de Canetti la totalidad del género humano de repente se habría salido de la realidad, evoca irresistiblemente la velocidad de liberación que necesita un cuerpo para salirse de la fuerza de gravitación de un astro o de un planeta. De acuerdo con esta imagen, cabe suponer que la aceleración de la modernidad, técnica, incidental, mediática, la aceleración de todos los intercambios, económicos, políticos, sexuales, nos ha conducido a una velocidad de liberación tal que nos hemos salido de la esfera de lo referencial de lo real y de la historia”². En el imaginario de Baudrillard, la totalidad está liberada. Del núcleo, de la fuerza ostentosa y atractiva de formar parte de la historia. La evasión contempla otra posibilidad, la inversa; la ralentización de los procesos. Se explica así: “La materia demora el paso del tiempo. Con mayor precisión, el tiempo de la superficie de un cuerpo muy denso parece ir a ralentí. El fenómeno se acrecienta cuando la densidad crece. El efecto de esta disminución de la velocidad consistirá en alargar la longitud de onda emitida por este cuerpo, tal como la percibirá el observador. Más allá de un determinado límite, el tiempo se detiene, y la longitud de onda se vuelve infinita. La onda deja de existir. La luz se apaga”³.

Cada acontecimiento que constantemente, siguiendo la naturaleza de la luz, emerge de ese centro neurálgico es absorbido por la masa *silenciosa*. Una mayoría que convive en sistemas sociales más acomplexados que complejos, que en su desesperante letargo abstrae cualquier intento de escape, dejando sólo la posibilidad de esbozar una trayectoria simulada. El embrollo de la masa y sus infinitas conexiones provoca la ralentización a la que se refiere Baudrillard. No será por falta de intentos del poder, tampoco por falta de violencia (*que siempre irá a más*). Es pura indiferencia, o lo que es lo mismo, la implosión de los acontecimientos históricos en la actualidad.

1 *Ibid.*

2 BAUDRILLARD, J. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Anagrama, Barcelona, 2003. Pág. 9

3 *Ibid.*, pág. 12.

Como una luciérnaga en su último vuelo, la historia no alcanza su fin, sino que fatalmente acaba por apagarse ante la falta de estímulos que la mantengan viva. La carencia de instigación es el momento exacto del comienzo de la suspensión, el *vanishing point*. Para explicar la naturaleza de este no-movimiento, Baudrillard recurre a una tercera vía (siempre hay una tercera vía). Obsesionada, la mayoría silenciosa y sus adelantos técnicos se acercan a la perfección. Es el efecto estereofónico, la superación de la alta fidelidad, o más bien, la obcecación por ella hasta el punto de intimidar al propio concepto de música. ¿Es la música perfectamente exacta o en su ruido está el concepto que define su naturaleza? ¿No está acaso el goce estético en la impureza? El juego de seducción acaba en el sexo y éste en la pornografía.

“La desaparición de la historia es del mismo orden: (...) hemos superado ese límite en el que a fuerza de sofisticación en los acontecimientos y en la información, la historia deja de existir como tal”¹, o en otras palabras, el acontecimiento en sí está a merced de la incertidumbre radical del vasto, frío y caótico espacio. La proximidad despótica a lo real nos muestra las entrañas de la trayectoria que no es más que simulación perfectamente medida. ¿A qué momento podríamos aferrarnos en busca de aquél en el que todavía había algo?. En palabras de Baudrillard: “¿Dónde debe detenerse la perfección estereofónica? (...) ¿Dónde debe detenerse la información? A esa fascinación por el tiempo real, equivalente de la alta fidelidad, sólo cabe oponer una objeción moral, que no tiene demasiado sentido”². Al no poder aislar cualquier acontecimiento de su modelo simulado ligado a la perfección, cualquier acto se convierte por definición en parte de un sistema original fundamentado en un modelo de simulación. La historia, toda ella, no es más que una simulación si atendemos a la línea de tiempo en la que se desenvuelve. “Por oposición a este orden del tiempo cumplido, la liberación del tiempo real de la historia, la producción de un tiempo lineal y diferido puede aparecer como un proceso meramente artificial. ¿De dónde sale este suspense, de dónde viene que lo que debe cumplirse (Juicio Final, salvación o catástrofe) deba hacerlo al final de los tiempos, y apuntar a no se sabe qué vencimiento incalculable?”³ La historia, el resultado de este impuesto modelo lineal, sufre ansiedad por acabar cuanto antes. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando nunca *se está a tiempo*?

1 *Ibid.*, pág. 16

2 *Ibid.*, pág. 17

3 *Ibid.*, pág. 18

2. ZONAS DE RETARDO

Alejados del foco, los engendros enraízan. Recónditos, los habitantes de la oscuridad son el resultado del exceso y la vigilia. Los seres de la noche desvarían. Son personajes alterados. El insomnio provoca falta de atención, alimenta cuadros de ansiedad, estrés y depresión. La falta de sueño aumenta el riesgo de padecer enfermedades respiratorias y coronarias. No dormir no mata, pero uno muere al no dormir. Unos desesperan. Otros estimulan su creatividad en sus desvelos. Pintan paisajes, escriben cartas o completan puzles. Pasean. Beben, pagan prostitutas, buscan consuelo. Unos y otros están agotados a la mañana siguiente. El ritmo de ahí fuera es demasiado alto. Cierran la ventana. El cuerpo humano está metabólicamente diseñado para su desconexión nocturna. Algunos pierden sus trabajos por falta de eficiencia. Estimulantes, ansiolíticos, relajantes musculares. Anfetamina, cocaína, heroína. Finalmente vencimiento. Resignación. Un insomne decide dejar cambiar sus malas noches por una mala noche. Se vence a un mundo a deshoras, al tiempo del letargo, a la plétora de la desesperación. Estado exaltado y confuso por la falta de melanina y por la sangre corrupta. A través del gemido quizás la extenuación. La noche es un buen momento para acabar con todo, que es empezar de nuevo.

La habitación pobre y vulgar,
escondida en los altos de la taberna equívoca.
Desde la ventana la calleja,
estrecha y sucia. Y las voces abajo
de unos cuantos obreros distraendo su tiempo con las cartas.

Y allí, sobre aquel lecho ordinario y humilde,
el cuerpo tuve del amor, los labios
voluptuosos de la embriaguez, purpúreos
de tal embriaguez que cuando ahora,
después de tantos años, esto escribo
en mi casa vacía me embriago de nuevo.¹

La noche aporta la melancolía de la libertad. La mente del poeta Cavafis salta desde su escondrijo a través de las sucias calles hasta aquella

1 CAVAFIS, C. *Poesía completa*. Alianza, Madrid, 1991. Pág. 78

habitación donde hace ya tanto tiempo encontró el verdadero sabor de la existencia. La noche permite el suspiro. La noche ilumina al detenido. Al desavenido. Esa luz puede ser captada.

Antoine revisa su cámara. Exhala sobre la lente y la limpia con la manga de la camisa. Dos carretes en su bolsillo izquierdo. Pide otra cerveza. Cierra la edición española de las obras completas de Cavafis. La intención de estrellar la cámara contra el suelo es constante. Huyendo de las drogas y la miseria a la que descendió en Londres llegó a Nueva York para estudiar en la ICP. Jamás había tomado una fotografía, no tenía la más mínima idea de que sus nuevos profesores eran personajes reputados en la escena del momento. Ahora reconoce que Larry era un pésimo docente, por más que fuese admirado entre los snobs que le rodeaban. De Nan aprendió todo lo que se puede asimilar en fotografía. La desvergüenza. Los recuerdos más importantes de la escuela, sin embargo, provienen de los encuentros íntimos entre estudiantes. Largas noches de abundancia tediosa en atestados apartamentos al otro lado del río. México es el mito latente en las conversaciones. Antoine se gana la confianza del grupo contando historias de su viaje por el sur algunos años atrás junto a un íntimo amigo. Si ahora fotografía, es gracias a él, lástima que muriese tan joven, recuerda Antoine. Cierta día una joven llama a la puerta de su escondite en Nueva York. Es la novia de su amigo. ¿En qué momento le dio su dirección? No sé dónde ir, le dice. Larguémonos a casa entonces, responde.

Moralía, México. Son las nueve y cuarto de la noche de algún día de 1998.,

¿Qué estaba buscando en Chiapas? Tenías razón. Dudaría. La humedad de la selva, quizás. Mejor que tú nadie sabe las variaciones de un cuerpo según el aire. No culpes a Bruno. Él también necesitaba emoción. Tanto como yo.

Algo más de las once y media.

El calor es sofocante. Sudo, aun sin moverme. Debería disculparme por preferir este averno en lugar de tu sosiego. También por reconocer que no volveré a él. Estos zapattistas son gritones a mediodía, pero por la noche se disipan como gusarapas. Sólo al final de la calle, en la tasca, se oyen algunos vítores. A su paso, tras los vivas y los disparos, siembran una intensa sensación de quietud. Como si su cometido fuese trascendente, casi sagrado. No llegarán muy lejos, pero mientras caminen quiero estar cerca. Por supuesto, no los fotografía. Hacerlo sería robar su presencia. Si estoy aquí es para vivirlo. Eso es lo que

hago. Vivo. Sobre todo de noche. Observo sus habitantes, escucho sus desvaríos. Bebo para contestar. Para no caer en la trampa de la desconfianza. No me juzgues por ello, casi puedo sentir tu mirada. Sé que estoy sucio. Me acuesto con prostitutas a las que pago con dinero americano. Así se dejan fotografiar. Me inmiscuyo en perversiones. Ordeno. Obedecen. Casi siempre solo. Impongo cuando no hablo. A estas alturas, ya todos saben que sólo disparo.

Hoy Bruno me ha arrastrado a una corrida. El animal berrea escupiendo sangre. Mancha la arena. Su reguero marca el movimiento del torero, deseoso. Ebrio de muerte. Los provincianos lo huelen. Le animan en su empeño. Una estocada destroza el corazón del morlaco. Es un juego macabro. La excepcionalidad sería la muerte del hombre. Te confieso que la he deseado con fuerza. ¿Debo avergonzarme? Tenías razón. No estoy aquí para morir, sino para ver sucumbir. La misma sangre del toro cubren las calles todavía por asfaltar. Quizás negada a la apariencia. Pero ellos, los aldeanos, la huelen. Y como el torero se extasían se vida. ¿De dónde ese maldito pudor occidental? Es aquí, en el límite de la franqueza donde el tiempo se detiene. No hay eternidad en una pelea de gallos. Una cicatriz en el vientre. Un tatuaje en un brazo consumido. Hechos que no cuentan. Como esta acuciante humedad. Como el intenso chirriar de grillos. ¿Cuándo vinieron? ¿Acaso no estuvieron siempre aquí? ¿De quién es esta tierra? Hoy también será una mala noche.

Más tarde

Ambos sabemos que están mejor sin mi. Te necesitan. No a mi. No a mi contigo. Sólo a ti. ¿Hace cuánto tiempo? No recuerdo cuántos moteles. Cuántas camas desechas. Cuánta secreción. Ahora tiemblo. Pero no tengo miedo. Vomitaré estas noches en imágenes. Yo también me canso. Haré que te manden esta carta. Moralia es la cuarta Aguascalientes. No tienen servicio de correos a Francia. Bruno me ayudará. No culpes a Bruno. Él me cuida en esta larga noche.

Promete que me harás volver.

Antoine.¹

¹ Esta es una ficción de correspondencia entre Antoine D'Agata y la madre de sus hijos, que vive en Marsella. La información necesaria para esta invención la he obtenido de diversas entrevistas al fotógrafo publicadas en internet (por ejemplo; http://www.gommamag.com/v5/gm_int.php?id=9) y revisando su libro *Mala Noche*, publicado en agosto de 1998 por la editorial En Vues, con textos de Bruno Le Dantec y José Augustin [fig. 29]. Fue la primera publicación de Antoine D'Agata y le sirvió para entrar en la prestigiosa Agencia Magnum. Todas las imágenes aquí reproducidas están incluidas en ese libro y son cortesía de Magnum Photos.





[Fig. 29] Antoine D'Agata. *Mala noche*. 1998

3. ENCUENTRO, INTERRUPCIÓN

La imagen fotográfica, como expresión instantánea del tiempo suspendido o arrastrado a la deriva, cuestiona la verdad. Manifiesta la imposibilidad precisamente de su manifestación. A lo más que se puede alcanzar mirando una fotografía es el cálculo de trayectoria posible de la supervivencia. Así es cómo se construye la historia. La novedad que ofrece el medio es la exactitud del punto de partida. Su déficit es la compleja continuación por falta de veracidad en el recorrido. La fotografía obliga a la construcción axiomática del archivo. Su intención no es desde luego la verdad, sí que lo es la actitud de la imagen. La fotografía es en tanto en cuanto aparece en simultaneidad a una determinada comprensión. Es el conjunto del dardo y la diana. Del ser y el ente. Del acto y el acontecimiento. Un territorio intermedio e incompleto. Una media verdad, o una verdad a medias. Una copia fotográfica perdura en una página de un antiguo libro de una estantería de una casa cualquiera. Ese libro, por azares, acaba en la librería Mondo Vinilo de la calle Nueva del Santísimo de Granada. El libro, un antiguo tratado de química se vende a un euro. Lo compro y lo llevo a casa. Dos meses después lo abro y encuentro la fotografía. Es, parece, de una boda. Quizás la comida de un bautizo. Desde luego una celebración. Así empieza la historia. El anónimo narrador es infalible. Es una foto. Lo demás, simulación.

La verdad parte del propósito. Es un movimiento intencionado. Una verdad se completa cuando se encuentra, en algún momento de su trayectoria, con el otro, que sigue su propio recorrido. Con su propia verdad. El discurso que surge como axioma requiere de una negociación. Un desequilibrio de fuerzas que se vence por lógica. Esa cruzada es el tiempo. Si una verdad es la manifestación objetiva del ser en su consciencia, la otra parte, la subjetiva, también surge de la primera intención. Decimos que la verdad es intencionada en cualquier caso porque la manifestación del ser no puede ser nunca total, puesto que se escruta en el otro. El desfase entre el discurso objetivo y su definición, esto es la legitimación externa para alcanzar su autorización como verdad, es, justamente, el tiempo. Por lo tanto, en la dilucidación de un alegato dominante se requiere la objetividad de un ser mostrado en su movimiento que en algún momento de su trayectoria se topa con una subjetividad que viaja en la exacta, pero inversa, dirección, de modo que se produzca una ralentización de ambos gestos. Una detención que es en sí mismo el tiempo. ¿Qué ocurre cuando la propiedad proyectada no encuentra oposición? En principio, que el tiempo no ocurre y la verdad se pierde en algún lugar desorbitado.

Emmanuel Lévinas escribe:

La verdad es recuperación, evocación, reminiscencia, reunión bajo la unidad de la apercepción. Se trata de un remisión del tiempo y de tensión del recobrar, parada y tensión sin ruptura, sin solución de continuidad; no se trata del mero alejamiento del presente, sino precisamente de re-presentación, es decir, alejamiento en el cual el presente de la verdad ya *está* o *está todavía*; re-presentación que significa nuevo comienzo del presente que está por segunda vez en su *primera vez*, retención y propulsión entre el olvido y la espera, entre el recuerdo y el proyecto. Un tiempo que es reminiscencia y una reminiscencia que es tiempo: unidad de la conciencia y de la esencia.

Pero dentro del desfase temporal de la totalidad del ser, la única que podría ser suficiente para la verdad, tal totalidad de sí misma, ¿iría *más allá de la totalidad?* (...), ¿cómo pueden las partes equivaler al todo, que es lo que la ostentación como verdad implica? Reflejando el todo. El todo que se refleja en una parte es imagen; por tanto, la verdad se producirá en las imágenes del ser (...). La imagen es, al mismo tiempo, término de la ostentación, esto es, figura que se muestra, lo inmediato, lo sensible y, además, término en el que la verdad no llega a su término puesto que el todo del ser no se muestra en sí mismo, sino que tan sólo se refleja. Lo sensible, lo inmediato en la imagen está intencionalmente referido a la búsqueda de una presencia más completa (...). La verdad se promete; la verdad, siempre prometida, siempre futura y siempre amada, está en la promesa y el amor a la sabiduría incluso si no está prohibido percibir en el tiempo del develamiento la obra estructurada de la historia y una progresión sucesiva hasta el borde mismo de la no-filosofía.¹

La imagen es presentada como una finalización. La normal resignación ante lo que se antoja un imposible. El arrojado de una objetividad mostrada en su totalidad. La historia no se presenta en su integridad, sino que es legible en sus partes re-presentadas, es decir, en su estar todavía. Aún inmovilizada, a medio camino entre su desaparición y su resistencia. Esa suspensión de fuerzas es, en otra de lectura del concepto, el tiempo en sí mismo. Podríamos inspeccionar esa tensión infinita encontraríamos algo así como partículas de verdad. Corpúsculos que en sí mismos esconden toda la verdad comprimida, pero que se comportan como halos lumínicos, visibles sólo en conjunto. Cada una de esas partículas de verdad se corresponden todos los lanzamientos unidireccionales, a todos y cada uno de los discursos que fueron verdad, pero que en su imposibilidad de ser captados en conjunto, sobreviven como reminiscencias de la visión del complejo. En otras

¹ LÉVINAS, E. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Sígueme, Salamanca, 1987. Págs. 75-76-77.

palabras, la verdad es una promesa que posee la misma intensidad como la consciencia de su existencia. Esa tensión llamada tiempo da pie a un nuevo pensamiento posible, al borde mismo de su reflejo; el del instante.

La posibilidad de una consciencia es directamente proporcional al riesgo de la existencia. El paso de la abstracción primera, el ser hasta su formalización material, el ente, provoca una fricción en el pensamiento. El desafío es la dificultad de ubicar la separación. “La dificultad de separar ser y ente, y la tendencia de ver el uno en el otro, no son por cierto en absoluto accidentales. Son debidas a la costumbre de situar el instante, átomo del tiempo, más allá de todo acontecimiento”¹. Siquiera acercarnos a una mínima fenomenología requiere la imposibilidad de dividir el ente. En el análisis estaríamos impuestos por la existencia indisoluble de lo alcanzable. El encuentro se produce en el instante, por supuesto. Sin embargo, “cabe preguntarse si esta adherencia del ente al ser está simplemente dada en el instante, si no es llevada a cabo por la estancia misma del instante; si el instante no es el acontecimiento mismo por medio del cual en el puro acto, en el puro verbo ser, en el ser en general, se pone un ente, un sustantivo que se adueña de aquél; si el instante no es la polarización del ser en general”². Se deduce que el instante es voluble y blando. También el acontecimiento. Lo que significa que en el comienzo el ente posee su propia explicación. De esta manera es como no necesita una divinidad creadora. Desde el mismo instante del nacimiento el atributo conlleva el ser del sujeto. Es el instante mismo, la consciencia de tiempo, la capacidad de situar. El acontecimiento que no es acto, sino acto de ser.

Si podemos apreciar el comienzo en el acontecimiento, este mismo podría acoger la vuelta a la nada. Impersonal, anónima, esa nada, al encontrarse en el acontecimiento mismo, reclama su lugar, su ser. En el instante también cabe la posibilidad de que haya nada. Que la nada misma sea un acontecimiento nos asegura que ella misma no es más que ausencia de luz. En la experiencia de la economía, la nada se ubica en la noche. En la horas de sueño el acontecimiento continúa en estado de ausencia. “De noche, cuando estamos clavados a ella, no nos ocupamos en ninguna cosa. Pero ese ninguna cosa no es el de una pura nada. No hay ya *esto*, no *aquello*, no hay *algo*. Pero esta universal ausencia es, a su vez, una presencia, una presencia

1 LÉVINAS, E. *De la existencia al existente*. Arena, Madrid, 2000. Pág. 15

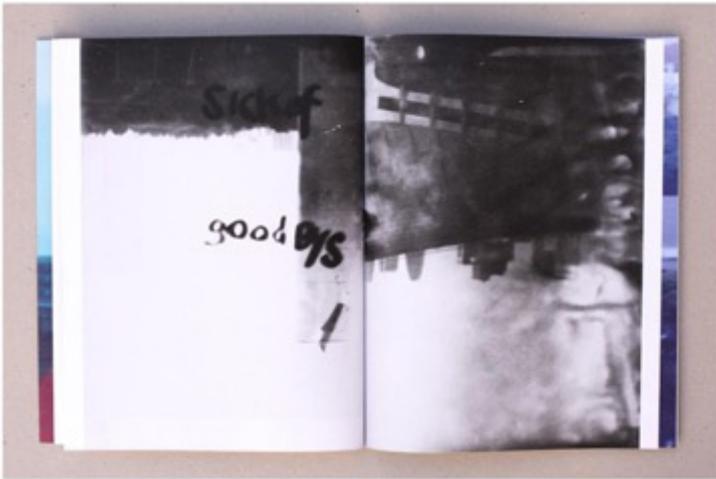
2 *Ibid.*, pág. 16

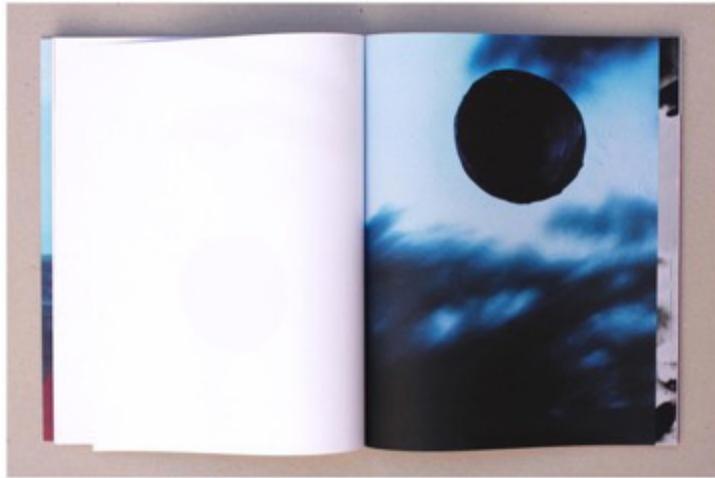
absolutamente inevitable”¹. La noche está llena de posibilidades, de contenido que acaba en nada. En el descanso está la renovación. El espacio reservado a la subjetividad, a la impersonalidad, a la dominación de otro que fundamenta al sujeto objetivo. La negación del descanso sería algo así como la obligatoriedad a la participación. El insomnio obliga a la vigilia, que no es más que la necesidad de ver, de hacer presente lo ausente. La vigilia obliga al insomne a *realizar* el pensamiento, en palabras de Lévinas, esto es, hacer objetivo lo subjetivo. El horror toman forma cuando se toma consciencia del impuesto natural. El miedo es ver la nada, consciencia de ella, producto de su propia imposibilidad porque en esta siempre hay algo acontecido. El insomnio es la negación a dejar pasar el horror, la consumación de la angustia ante la violenta posibilidad de ver lo terrible en el otro y la imposibilidad de situar su dolor. El resto es la normal huida de una nada inventada.

La cruzada contra el sueño coincide exactamente con el comienzo de la modernidad. La erosión de las horas de sueño desde el siglo XVIII hasta ahora tiene una lectura primaria; es un incómodo recordatorio de una época anterior, pre-moderna. Más limpia, más tranquila. E insuperable. El sueño es una de esas marxistas barreras naturales que impiden la productividad, que dificultan el progreso. Para el capitalismo es tiempo perdido. El gran logro del sistema capitalista, quizás, sea su extrema fuerza de usurpación del espacio íntimo. Si en esa ideal época anterior al comienzo de la aceleración no se discutía, el capitalismo se ha instalado en todos y cada uno de los recovecos de la existencia. Los esfuerzos tecnológicos por alcanzar la vigilia son constantes. Las farmacéuticas lo saben. El ritmo afecta directamente a la ecología. Un mundo imparables es un lugar agotador. La voracidad del capitalismo amenaza con destrozarse el medio ambiente, si es que no se ha alcanzado ya lo irreversible. Una sociedad despierta, en continua operación, es una sociedad angustiada ante la imposibilidad de alcanzar una solución del otro. Es, de este modo, una sociedad en desidia, aparentemente insensible. Avizor, el mundo cae en el agotamiento y en la demencia.

La ciudad es el lugar del acople entre vigilia y sueño, entre luz y oscuridad iluminada. La gran ciudad contemporánea es el espacio sin detención. Algunas se vanaglorian porque nunca duermen. La ciudad insomne es una sola. El poder vencedor del capitalismo, el que obliga a la vigilia,

1 *Ibid.*, pág. 78





[Fig. 30] Takashi Homma. *The Narcissistic City*. 2016

ha difuminado la imagen particular de la ciudad. Ha dinamitado la postal, imagen idílica de un pasado identitario. La ciudad olvida su idiosincrasia para convertirse en una inmensa máquina perfecta. Sanidad, venta, transporte. Siempre. Sin pausa. La ciudad se organiza para no demorarse. No espera al paseante a la deriva, impone lugares a través de reclamos lumínicos. Los cascos viejos se convierten en parques temáticos. Puros simulacros entregados al souvenir. Las velas Yablochkov iluminaron por primera vez con potencia eléctrica la París de finales del XIX. Solamente una pequeña parte. *Le Grand Magasins du Louvre*. Alumbrar es señalar el espacio escogido. El espacio realmente interesante en el tramado urbano. Un lugar coincidente. Hay un patrón publicitario modelado por un sistema global. Salir de esa imposición es una aventura. Ir antisistema. Salir del circuito, hasta que alguna editorial publique una guía de esa *ciudad desconocida*.

Takashi Homma construyó una cámara oscura y la colocó, en diferentes momentos, en diversas ciudades de Japón y Estados Unidos. El filósofo francés Hubert Damish reflexiona: “¿Qué tipo de mirada permite la ciudad? ¿Qué tipo de mirada induce, determina, informa, programa, organiza? ¿Cuál es la naturaleza de la ciudad como realidad, como imagen y como símbolo? ¿Qué es este objeto de deseo, a la vez cercana e inasible, fascinante y repulsiva, atractiva e intrincada, necesaria e insoportable, íntima e impenetrable, disponible e inaccesible, que es para sí misma, así como para el hombre de la multitud, para la hombre de la calle, para el hombre de la ciudad, para aquellos que la habitan y los que solamente pasan por ella, para cualquiera que sabe que es un laberinto, y sin embargo se permite permanecer atrapado en ella?”¹. La ciudad cuestiona su habitabilidad, el sentido de pertenencia y permanencia. La megalópolis, con sus enormes vidrios como edificios nos devuelve una imagen, la propia. Deformada y renqueante, quizás castigada por el viciado aire. Y al mismo tiempo nos ofrece la suya, imponente y decadente. Superficial y caótica. Difícil y seductora. La dialéctica parece estar en su nivel de narcisismo. En la incompreensión del otro.

1 Reproduzco de forma completa el único texto que aparece en el libro HOMMA, T. *The Narcissistic City*. Mack Books, London, 2016.

La tienda online de foto libros PhotoBookStore.co.uk ofrece la posibilidad de una rápida visión del libro en Vimeo: <https://vimeo.com/164243136>

Homma pretende una reconstrucción sobre la simulación de la imagen reflejada por el común urbano [fig. 30]. Su cámara oscura capta el movimiento y lo guarda como un valioso secreto del que sólo se puede narrar pequeñas partes. Para mantener el suspense. El mismo que recorre las calles. El fotógrafo no quiere paralizar el movimiento para estudiarlo. Ahí sólo podría detallar la aceleración. El gesto de suspensión requiere un estudio en comparación. Como un travelling del que sólo veremos un instante imposible de retener. La fotografía, a través de su limitación nos enseña una posibilidad de entender la ciudad; la interrupción vigilante. La capacidad de mirar sin actuar. No ir en contra sino simplemente dejarlo ser. Una vez aprehendida la actitud de la ciudad podremos recomponer nuestra experiencia con ella. Una recuperación del lugar robado por el sistema devorador de tiempo de contemplación. La fotografía de Takashi Homma intuye un posible efugio. Al mismo tiempo, sus imágenes no proceden de la amalgama, de la acumulación. No, de ella se vislumbra la imagen.

No es gratuito el viraje técnico. Cuando en 1998 Takashi Homma publicó *Tokyo Suburbia*¹ se fijaba cómo la capital de Japón se convertía en un lugar común. Las multinacionales de comida rápida se instalaban sin reparo en las zonas residenciales de la clase media trabajadora. Aparcamientos para los nuevos monovolúmenes, casas de madera en una especie de nuevo estilo internacional impuesto por occidente. Los jóvenes japoneses escuchaban rock americano y vestían como sus coetáneos europeos [fig. 31]. La Play Station de Sony era de dominio global. La Tokyo que Homma fotografió era la estrecha zona de transición. Para aquella publicación sus fotografías de gran formato tenían una clara intención documental. De verdad. La consciencia del cambio fue suficiente fuerza para fundamentar un proyecto fotográfico. La variación no es un proceso con finalización determinada. El sistema nos ha enseñado a perseguir la mejora de forma insistente. Entonces, ¿por qué diecisiete años después la ciudad se torna tétrica y parcheada como un sueño lejano?

Porque en el tiempo suspenso, en la lógica del instante, no es posible la representación. Si ésta aparece, es sólo en su forma simulada. Una representación de la representación. Como en una película mil veces repetida. En la época de la hiperconectividad la técnica permite captar y lanzar a tiempo real. A todo el mundo. Facebook, Instagram y Twitter, las tres prin-

1 HOMMA, T; KAIJIMA, M; MIYADAI, S. *Tokyo Suburbia*. Korinsha Press, Tokyo, 1998.



[Fig. 31] Takashi Homma. *Tokyo Suburbia*. 1998

cipales redes sociales, las que conectan al mismo tiempo a miles de millones de personas, permiten la transmisión en directo a través de nuestros dispositivos móviles. Prueben a *googlear* “suicidio en Facebook live”, por ejemplo. “Los vídeos realizados con teléfonos móviles, las webcams en las páginas de encuentros amistosos o eróticos (...) la difusión de películas de aficionados en Internet, la profusión de imágenes de sí mismos que producen los músicos, los artistas, los videastas, los pintores (...), todo eso hace que entremos en *la era de la presentación*. El desplazamiento de la representación hacia la presentación dista mucho de ser una cuestión meramente teórica, pues tiene repercusiones innegables en la vida cotidiana. La primera es fundamentalmente cerebral, algo desencarnada, *intelectual*. La segunda es mucho más sensual, y restablece su relación con las raíces agrarias del ser humano”¹. Takashi Homma descubre la nueva ciudad precisamente en las sombras. Hay una distancia entre la imagen presentada y la imagen ocurrida, la representada. Como nos enseñó Lévinas, en la oscuridad metaforizada en la noche hay. Lo que sea no es vacío, existe en su acontecimiento, pero no puede ser captado. La fotografía de la ciudad narcisista de Homma es una verdad manipulada, y sin embargo no simulada. Atañe al ser que no se ha dejado cegar por las Luces. La simulación es la representación, es decir, la reflexionada, la buscada. Es el igual repetido, el mismo deseo una y otra vez. Sin tregua.

“El lema *24/7* anuncia un tiempo sin tiempo, extraído de cualquier demarcación material o identificable, un tiempo sin secuencia o repetición. En su reduccionismo perentorio, celebra una alucinación de la presencia, una permanencia inalterable compuesta de operaciones incesantes, sin fricción”². Una paradoja. El asalto al sueño es el nuevo objetivo del capitalismo. La linealidad de la simulación hasta acabar con el tiempo dedicado. Tiempo sin tiempo. El crítico americano Jonathan Crary desgrana el concepto *24/7* desde diferentes perspectivas cotidianas, partiendo de la intemporalidad del término. Veinticuatro horas, siete días. No se trata de la perpetua conexión, sino de la posibilidad de consumir imágenes perenemente. El propio Crary reconoce el repique de un plan del poder por convertir el lenguaje en un objeto codificado con la intención, por abstracta que parezca, de crear miedo. El desprecio por la debilidad humana por su necesidad de reposo lo obliga

1 MAFFESOLI, M. *Iconologías. Nuestras iconografías postmodernas*. Península, Barcelona, 2009. Pág. 184

2 CRARY, J. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Ariel, Barcelona, 2015. Pág. 41

a no detenerse. Prescinde de la preeminencia del sosiego. Crary recuerda a Deleuze y Guattari.

El capítulo cuarto de la célebre (y complicada) obra de Gilles Deleuze y Felix Guattari *Mil Mesetas*, el segundo volumen del manifiesto *Capitalismo y Esquizofrenia*, está dedicado a los postulados de la lingüística. Ejemplificando con las lecciones adoctrinadoras de una profesora, incapaz por ello mismo de enseñar, los autores disparan nada más comenzar; hacer preguntas es cargante porque siempre ordenan. En un brillante ejercicio de concreción se dictamina: “La unidad elemental del lenguaje —el enunciado— es la consigna. Más que el sentido común, facultad que centralizaría las informaciones, hay que definir la abominable facultad que consiste en emitir, recibir y transmitir las consignas. El lenguaje ni siquiera está hecho para que se crea en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca”¹. Cualquier orden gramatical no es más que una herramienta de control. Una de las multitudes formas de usurpación a las que nos referíamos. La comunicación está pensada para la contemplación. ¿De dónde viene esa imposición? Los filósofos la intuyen en la consigna. Sin embargo, “lo difícil es precisar el estatuto y la extensión de la consigna”². Deleuze y Guattari sitúan la distancia entre el lenguaje y su performatividad en tres momentos que explican la imposibilidad de que el enunciado sea un código. Por un lado porque precisamente el código debería allanar una explicación de lo recibido, aunque la palabra (el texto) imponga una perspectiva en un acto no discursivo. Además, se hace patente la imposibilidad de una sintáctica fuera de la pragmática, la cual deviene “el presupuesto de todas las otras dimensiones, y se insinúa por todas partes”³. Por último, la imposibilidad de distinguir el lenguaje de los actos de la palabra. La consigna se entiende entonces como una premeditada codificación sobre la acción del habla, es decir, el viraje a su condición implícita:

Nosotros llamamos *consignas*, no a una categoría particular de enunciados explícitos (por ejemplo al imperativo), sino a la relación de cualquier palabra

1 DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia, 2004. Pág. 81

2 *Ibid.*, pág. 82

3 *Ibid.*, pág. 83

o enunciado con presupuestos implícitos, es decir, con actos de palabra que se realizan en el enunciado, y que sólo pueden realizarse en él. Las consignas no remiten, pues, únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una “obligación social”. Y no hay enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo. Una pregunta, una promesa, son consignas. El lenguaje sólo puede definirse por el conjunto de consignas, presupuestos implícitos o actos de palabra, que están en curso en una lengua en un momento determinado.

Entre el enunciado y el acto la relación es interna, immanente, pero no hay identidad. La relación es más bien de *redundancia*. La consigna es en sí misma redundancia del acto y del enunciado. Los periódicos, las noticias, proceden por redundancia, en la medida en que nos dicen lo que “hay” que pensar, retener, esperar, etc. El lenguaje no es ni informativo ni comunicativo, no es comunicación de información, sino algo muy distinto, transmisión de consignas, bien de un enunciado a otro, bien en el interior de cada enunciado, en la medida en que un enunciado realiza un acto y que el acto se realiza en el enunciado.¹

“Deleuze y Guattari llegaron a comparar la consigna con una pequeña sentencia de muerte (...). Los autores también señalan que la consigna es, a la vez, *un grito de alarma y un mensaje de fuga*. Como un anuncio de su carácter invivible, el mundo 24/7 requiere ser comprendido en los términos de esta reversibilidad. No solo incita al individuo a centrarse en forma exclusiva en conseguir, tener, ganar, admirar, despilfarrar y burlarse, sino que, a la vez, está totalmente entrelazado con mecanismos de control que mantienen el carácter superfluo y la falta de poder del sujeto sobre estas demandas”². El enlace es la reiteración, la más pura insistencia. Cray advierte que el enorme y repetido mercado de oportunidades que se nos ofrece, lejos de activar nuestras capacidades mentales para la gestión de tal cantidad de información, tiene un efecto reverso. La acumulación y la promesa sin detención nos ciega esas capacidades. En otras palabras, estamos deslumbrados. Esta misma lógica es achacable a la obstinación del flujo de imágenes de nuestro tiempo. Como en el diluvio, se nos hace imposible distinguir cada gota. El flujo se convierte en un todo en el que la memoria se confunde. Una amnesia provocada por la incapacidad de distinguir el valor de imágenes que nunca son desechadas.

1 *Ibid.*, pág. 84

2 CRARY, J. *Op. Cit.*, 2015. Pág. 43

4. EN EL FLUJO, O LA CONDENA DE NO ESTAR NUNCA AL DÍA

La consigna es el imperativo del desasosiego. El arrojó insistente de mecanismos de flujo conlleva la desincronización de la experiencia. Resulta insostenible asegurar que nos encontramos en cualquier momento histórico. Incluso se podría entender el posmodernismo, con cierta retrospectiva, como un periodo anterior basado en la asimilación de la modernidad en espacios simulados. No me atrevo a escapar de las teorías posmodernas, sin embargo los primeros años del siglo XXI ahondan en la sensación de habitar en continua transición. Jonathan Crary recuerda que en contraposición a esta perspectiva pasajera del presente, existe la realidad de una generación nacida en este siglo perfectamente familiarizada con lo digital. Me quedo sin palabras cuando mi sobrino de poco más de un año elige vídeos, de una forma pasmosamente natural, en la aplicación de YouTube instalada en la Tablet de mi hermana (hecho real). Es decir, podríamos afirmar que vivimos en la Era Digital, como en algún momento lo hicimos en la de Piedra. Es evidente el salto. Mi padre es incapaz de hacerlo, mi sobrino lo hace de forma aparentemente nativa. En unos años, el proceso se habrá completado y ya no habrá dedos torpes castigando pantallas táctiles. Sin embargo, avisa Crary, “la realidad distintiva de nuestro tiempo es el calculado mantenimiento de un permanente estado de transición. Nunca habrá *que ponerse al día*”¹. Cabe la posibilidad de una inversión y que sea mi sobrino el que deba adaptarse, por azares del sistema, a las costumbres de su abuelo. Por ejemplo mantener un huerto ante la creciente psicosis por los pesticidas usados en la agricultura masiva.

De este modo, la aceleración propia del modernismo pasó al estado de agitación incontrolable del posmodernismo para ahora normalizarse en un periodo mantenido de transición. Es quimérico vivir de acuerdo con los tiempos. Lo que puede parecer un síntoma más del ritmo desenfrenado desde la máquina de vapor, esconde una cuestión más profunda que implica a los sistemas de control y vigilancia sobre las sociedades de ahora. Sobre todo en su comprensión. A nivel crítico se requiere de una mínima distancia. Como el pintor, que pinta sin aliento hasta que en algún momento se aleja de su obra y reflexiona. La continua transición, simuladamente man-

1 *Ibid.*, pág. 48

tenida, en realidad no da tregua. Como no es posible ponerse al día no es posible detenerse a contemplar la obra. Es una de las claves de la dificultad de explicar nuestros tiempos y al mismo tiempo la desventaja para ir dando tumbos de un lado a otro. Sin ismos y sin campos de investigación claros, la crítica contemporánea se afana en atenuar la indefensión de no tener ni idea. Ya hemos citado aquí una de ellas, a mi parecer muy acertada. Byung-Chul Han es explícito en su separación del sistema penitenciario foucaultiano. El paso de la sociedad vigilada y castigada a la sociedad de rendimiento “denota una continuidad en un nivel determinado”¹, el ritmo cansino de la pérdida de confianza en su sentido cualitativo. Para Han el abandono de la tierra firme está instalado en *el inconsciente colectivo*. No hay más teoría que la de estar flotando.

Es el tiempo en sí el que somete a disciplina. Rüdiger Safranski recuerda con cierto tono melancólico aquel tiempo de Aristóteles, el mismo inexplicable pero entendible, puro enigma, para San Agustín. Una duración de sucesos en un ahora breve pero retenido en la memoria. Un tiempo que después de Bergson se entendía como un actor, como un corpus externo con una inherente fuerza creadora. El mismo al que los hombres se encomiaban para los grandes cambios. Aquellos a los que por limitación física quedaban fuera del alcance humano. El tiempo donde quizás algún Dios se movía generoso regalando lluvias o cosechas. Porque al final todo dependía de un movimiento excelso, ilusorio y para regocijo de la paz humana, incontrolable. Y un día, el reloj. Y con él, la puntualidad. La sincronía, la medición, la diferencia, la odiosa comparación. El control. ¿Qué es el tiempo? Lo que mide el reloj. O lo que dicta el reloj, implacable. Cacique. “En la Inglaterra del siglo XIX, trabajadores industriales rompieron durante algunas revueltas no sólo las máquinas con las que trabajaban, sino también los relojes que estaban en lo alto de las instalaciones de la fábrica: su enojo se dirigía contra los odiados y omnipresentes símbolos de la medición del tiempo”². Sabían aquellos obreros cuál era el enemigo. La presión por llegar a tiempo. El miedo de no ir acompasado. La escasez de él. Su fuga en lugar de su movimiento. Su transformación de compositor a mercancía. De artista a eslabón. El tiempo como objeto de deseo.

1 HAN, B.-C., *Op. Cit.*, 2012. Pág. 27

2 SAFRANSKI, R. *Sobre el tiempo* + “Una vida es rica si participa de diversas velocidades” (entrevista de Daniel Gamper Sachse). Katz, Madrid, 2013. Pág. 16

Porque el que posee el tiempo, posee a Dios. Y aquí la tragedia. No tenemos tiempo. Safranski recuerda como en el Teatro Clásico los personajes acosados por la Parca imploraban más tiempo para realizar todos sus propósitos¹. Pero la Parca es implacable. Nuestra sociedad tardo capitalista ofrece un buen puñado de alternativas para desviar la atención. Cada día un nuevo reto comienza que justifica la inversión en un hogar, un coche, una chaqueta, unas zapatillas o un sofá de tres plazas. Para ello hay que trabajar. Y tranquilo, habrá momentos para el ocio, para el encuentro en bares, cines o estadios. Por un módico precio tendrás tiempo libre. De hecho, crecer significa tener más tiempo. Recuerda, el rico no espera. ¿Es acaso la espera un mal lugar? *No esperas más y reserva tu plaza ya desde nuestra web*, simulando un eslogan publicitario que quizás, quién sabe, ya haya leído en el algún lugar. Parece entonces que sí. Es la dinámica de la aceleración, la que obliga al inversor a sacarle rendimiento a su apuesta. Este mundo es un lugar de pillos, de gente rápida, de gente que las ve venir. De los que producen la necesidad del que viene. “Hay que ser productivo, y eso significa: hay que ser más rápido. El incremento de la productividad acarrea ventajas de competencia, y así surge la necesidad económica de la aceleración en los métodos de producción y en el cambio de los productos. Además se procura que se abrevie *el tiempo de vida* de los productos. Por tanto, la economía de la aceleración incluye la economía del despilfarro”². Y el desecho. Y el crédito, añade Safranski; la creación del valor. El futuro es el lugar consumido por el endeudamiento y la destrucción del medio ambiente. Un futuro que huele demasiado a presente.

Pero la Parca, dijimos, es despiadada. No podemos más que confiar-nos a nuestro presente. Hay que vivir. Saber la muerte significa entender la vida. Las cosas ocurren ahora. El futuro puede esperar. En cualquier caso, no me afectará a mí. Además, los hombres del futuro encontrarán la solución. Así funciona la historia. En realidad, eso es la historia; una huida hacia delante. Es hora de lanzarse a vivir; viajar, disfrutar de los seres queridos, respirar aire limpio, gritar de emoción. Tic tic. Hora de despertar. Vivir así, para la mayoría de los que esperan demasiado, es una utopía. El reloj marca el fin del sueño. Manuel Cruz escribe:

Pero la hipótesis de que pudiéramos estar viendo el fin no de este, o de

1 *Ibid.*, pág. 21

2 *Ibid.*, pág. 26

aquel, sino de todos los sueños –de cualquier expectativa de paraíso en la Tierra bajo cualquiera de los formatos concebibles– acaso introduzca una modificación sustantiva en la estructura del imaginario colectivo del que nos hemos venido sirviendo durante largo tiempo. Los trazos mayores con los que cada vez más tendemos a dibujar nuestra realidad vienen representados por una serie de temores, miedos y pavores de diverso tipo, cuya relación resulta de todo punto innecesario –por reiterada– evocar aquí (terrorismos, catástrofes medioambientales, guerras totales...). Poco a poco, la expectativa, antes tan acariciada, de inmortalidad habría cambiado de signo: no nos colocaría a salvo de los males del presente, sino que nos condenaría sin remedio a padecerlos en el futuro. El sueño habría virado, de esta forma, hacia la pesadilla: de una situación en la que muerte constituía una amenaza de inexorable cumplimiento habríamos ido transitando a otra, en la que la vida habría terminado por ser concebida como una condena. Una condena a cadena perpetua, para ser exactos.¹

La lógica preocupación resulta de la impresión de vivir de acuerdo al futuro. Y de comprobar que éste no es como esperábamos. El dolor, el mecanismo más potente de defensa de toda la naturaleza, advierte del peligro y obliga al recogimiento. El dolor es intuitivo, genético. No hay forma de escapar de él. Una pierna rota es terriblemente dolorosa por el simple y llano motivo de que cualquier movimiento agravaría la lesión con el peligro real de muerte. Así que, inmóvil. Una de las consecuencias de la obligada quietud es la consciencia de que existe un presente. Por algo, dijimos, el enfermo es paciente. En la espera del futuro existe una posibilidad de reconocimiento. El paisaje se divisa claro, inmóvil. La tiranía del reloj es la marcada por el ferrocarril. Nuestra hora, la del tren, es un velocista imposible de alcanzar. Una batalla perdida para nuestra pobre forma física. El lesionado, por definición, no podrá alcanzar la sincronía del tiempo que corre implacable, sin embargo, poseerá una visión privilegiada. El paciente contempla, y de esa manera, escapa de la imposición. Evidentemente todos esquivamos el dolor, de convertirnos en pacientes, y así huimos del sosiego –esa extraña carrera para alcanzar el metro que llega a la estación, cuando el siguiente llegará en no más de cinco minutos-. Quizás por eso resulta tan llamativo la confabulación del tiempo físico con el otro tiempo, el inhabitable de la ficción.

1 CRUZ, M. *Ser sin tiempo*. Herder, Barcelona, 2016. Pág. 68

5. LA IMAGEN-MUTUA

El cine es uno de los tiempos del simulacro. Un film, recuerda Deleuze en un intento de discernir los injertos experienciales e intencionales de una imagen en movimiento, es precisamente eso, corriente. En otro plano, el film dentro del film es mercancía porque es tiempo de ahora, una inflación que aporta la propia naturaleza del tiempo acelerado. Es así como se alza la *imagen-cristal*, en un intercambio anómalo y sin expectativas. Deleuze entiende que el film acaba cuando no hay más mercancía que lanzar. Cuando ya no hay tiempo. Es en ese momento en el que la imagen filmica encuentra su sentido, es decir, el entendimiento entre la virtualidad y la actualidad. Una coexistencia de dos momentos dispersos en una imagen-mutua. Para explicar la imagen-mutua, Deleuze rescata a Bergson y el abismo del tiempo. Este es su planteamiento:

Lo que es actual es siempre un presente. Pero, precisamente, el presente cambia o pasa. Siempre podemos decir que se vuelve pasado cuando ya no está, cuando un nuevo presente lo reemplaza. Pero esto no quiere decir nada. El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente, en el momento en que lo está. La imagen, por tanto, tienen que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo.¹

La *imagen-mutua* demuestra que hay un recuerdo de la imagen contemporánea. Es la *Paramnesia*, la ilusión de lo ya vivido. “Bergson llama a la imagen virtual *recuerdo puro* para distinguirla mejor de las imágenes mentales, de las imágenes-recuerdo, *sueño o ensoñación*, con las cuales se corre el riesgo de confundirla”². Algo así como una reajuste de acuerdo al nuevo presente continuo que todavía espera la marca cronológica. Esta imagen no tiene que materializarse, su virtualidad reside precisamente en lo correlativo. La imagen resultante no necesita refrendarse en una actualidad, es decir, no pretende desplazarse desde un plano a otro, del virtual al real, sino que conviven en una sincronía. Al no ambicionar su posibilidad creadora se convierte en un reflejo exacto de lo que ocurre. Un presente que responde al presente. Esta imagen-cristal no necesita traducción por lo que se aparta de

1 DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1987. Págs. 110-111

2 *Ibid.*

toda predisposición, de cualquier cognición: “existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendrá que darnos más trabajo admitir que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio”¹. Si existe confusión es porque tenemos memoria. Imágenes que sobreviven en el tiempo. Conservadas en el imaginario, no son más que ensoñaciones mentales, que sin embargo, reconoce Deleuze, se pueden identificar con imágenes virtuales, ya que, aunque insuficientes, se encaminan a la buena solución.

“La imagen-cristal tiene estos dos aspectos: límite anterior de todos los circuitos relativos, pero también envoltura última, variable, deformable, en los confines del mundo, más allá incluso de los movimientos del mundo”². Todo ocurre en la presentación, espacio suspenso de no-tiempo a la espera de datación. Sin medición no hay límites. Es, como dice Deleuze, la operación fundamental del tiempo. Y es que el pasado no puede ordenarse después del presente, sino al mismo tiempo. La formación de nuestra concepción de movimiento temporal requiere un desdoblamiento. Una partición que ocurre a cada instante, simultáneamente en presente y en pasado. Con estas palabras de Deleuze se cierra el círculo abierto en este estudio (Alicia, como Elina, crece):

Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se ve en el cristal. La imagen-cristal no era el *tiempo*, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos.³

El pasado cohabita con el presente para prolongarse en sí mismo de una forma no cronológica, no específica, no marcada, no impuesta. A cada instante el tiempo se ve en el cristal en su escisión, en su doble recorrido; el presente que pasa y el pasado que queda. Las tesis de Bergson sobre el tiempo resumidas por Deleuze. Me hubiese encantado recordarlas en Venecia durante la Bienal de arte de 2011, cuando me topé de bruces con *The Clock*, el vídeo monocal de veinticuatro horas de duración que Christian Marclay estrenó un año antes en Londres. Lamentablemente no sabía quién era Bergson y apenas había leído algo de Deleuze. Lo que sentí al comprobar que el tiempo del collage filmico coincidía con el que marcaba mi reloj

1 *Ibid.*, pág. 112

2 *Ibid.*, pág. 113

3 *Ibid.*, pág. 115

ha sido algo que he querido entender desde entonces. Es posible que ahora esté más cerca de explicar por qué la emoción mezclada con la inquietud me tuvo casi tres horas apotocado en un cómodo sofá regocijándome con la exactitud de Marclay. *Es*, le dije a mi compañera de andanzas en aquellos días de calor y humedad en la capital del Véneto, *como ver el tiempo*.

Algo parecido debió sentir Graciela Speranza. El tercer capítulo de su libro *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, está dedicado a un sugerente análisis sobre la obra. Como yo, se detiene en la fascinación de la coincidencia. *The Clock* es un montaje con la única pauta predefinida de que aparezcan relojes [fig. 32]. El experimento ya tuvo antecedentes en la obra de Marclay. Con *Telephones* (1995), Marclay jugaba con el uso cinematográfico del teléfono. Sucesivamente, imágenes de actores colgando o cogiendo el teléfono aparecían en un bucle que daba una pista sobre el poder de la imagen contemporánea; esto es, su naturaleza irresoluble sólo en lo visible. El artista ya era respetado en el alto círculo del arte por sus apropiaciones musicales¹. Siguiendo ambos experimentos, en 2002 realizó *Video Quartet*, un loop en el que usando más de setecientos fragmentos de películas de Hollywood donde alguien aparece tocar un instrumento, compone una metasinfonía caprichosa. Música que el artista encuentra en ruinas populares como el sonido metálico de las armas falsas usadas en el cine. En cuatro canales y a través de los chasquidos de las películas del oeste, *Crossfire* (2007) es un acierto descriptivo de la obra de Marclay, un fuego cruzado entre los alegatos de la cultura de masas y sus lecturas escondidas. *The Clock*, sin embargo, trasciende todo intento anterior.

De repente, el cine allí es simultáneo con la realidad aquí a través de la postproducción. Es sabido que la exposición de arte en la contemporaneidad no es un discurso impositivo, algo así como una tesis inconclusa en la que artista exhibe una serie de conclusiones a las que no ha llegado. Nadie mejor que Nicolas Bourriaud se ha interesado por estas nuevas prácticas relacionales²: “La exposición ya no es el resultado de un proceso, su happy end, sino un lugar de producción. El artista pone allí herramientas a disposición del público (...). Aunque rechacen las formas académicas de la

1 Christian Marclay aparece como artista en Spotify. El último disco de estudio que la plataforma de música en streaming ofrece es *High Noon* (2000) junto al multi-instrumentalista estadounidense Elliott Sharp.

2 Es ya un clásico entre los estudiantes de teoría y práctica artística recurrir a: BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.



[Fig. 33] Alfred Hitchcock. *Sabotaje*. 1936

exposición, los artistas de los años noventa consideran el lugar de exhibición como un espacio de cohabitación, un escenario abierto a medio camino entre el decorado, el estudio de filmación y la sala de documentación”¹. Lo que Marclay pone a disposición cada vez que una de las dos copias de su montaje es expuesta en algún lugar del mundo es el tiempo. Lo que se comparte y se documenta es el tiempo. Lo que emerge de la relación es el tiempo. Y eso es lo extraño. El cine marcó a través de su propio lenguaje una distinción con la vida real. Aquella mano del bombero de Edwin Porter marcó una división profunda entre cómo medimos el mundo y cómo medimos el mundo de fantasía y estrellas. Por eso, ante la obra de Marclay, uno no deja de asegurarse que efectivamente la hora que aparece en el montaje, la consultada por actores y actrices deslumbrantes, algunas desaparecidas, otras desconocidas, es sincrónica a la que marca el reloj de mi muñeca.

El razonamiento de Speranza atañe al lenguaje filmico instalado en la pieza de un modo casi inconsciente. Incluso cuando la intención no es la de acercarse a lo académico, como recordaba Bourriaud, el código se apodera del imaginario. “Entre los miles de clips apropiados, es cierto, brilla la célebre escena del film de Hitchcock *Sabotaje* en que un niño debe transportar una bomba oculta en una lata de película sorteando los sucesivos obstáculos que lo demoran, mientras los relojes de Londres marcan el tiempo de descuento. Es uno de los pocos momentos de *The Clock* en que asistimos al desenlace de la secuencia (la explosión de la bomba que mata al niño), incluida quizás para delata si dialéctica extrema de suspenso y sorpresa (...). Porque si bien Marclay elige a menudo momentos culminantes de la acción y los trama a veces con otros fragmentos según los códigos narrativos del cine clásico, el suspenso, la espera melodramática o la inminencia de un plazo se suspenden, con una lógica compositiva fundada en la horizontalidad del archivo digital, más acumulativas y recursiva que progresiva y secuencial”² [fig. 33]. Es a través de la apropiación de los estereotipos como el espectador se registra. Ante la obra de Marclay se abre en canal una serie de convenciones que explican nuestra relación con el tiempo. Una de las pruebas de que existen diversos tiempos lo demuestra el uso de la duración en los objetos de la cultura popular. El arte, en cualquier de sus manifestaciones posee un tiempo que atañe al dedicado por el consumidor.

1 BOURRIAUD, N. *Post-producción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004. Pág. 87

2 SPERANZA, G. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama, 2017. Pág. 119

Simon Garfield narra por qué un CD mide lo que mide, pesa lo que pesa y dura lo que dura. Un ejemplo del muestrario de anécdotas en torno al tiempo que despliega en *Cronometrados*¹. El 27 de agosto de 1979, directores ejecutivos e ingenieros jefes de Sony y Philips se reunieron en Eindhoven para poner fin a la era del LP. A su capacidad para atraer todo tipo de suciedad, su facilidad para combarse y su pobre capacidad. Anota Garfield a propósito: “Ray Charles con *What I’d Say* (1959, 6 minutos, 30 segundos), Bob Dylan con *Like a Rolling Stone* (1965, 6 minutos, 13 segundos) o Don McLean con *American Pie* (1971, 8 minutos, 42 segundos) tuvieron que conformarse y poner una parte de la canción en la cara B. La excepción más notable a esta tendencia fue *Hey Jude* de los Beatles, notorio porque, en 1958, la sofisticación en las técnicas de masterizado y grabación de los surcos permitió que una canción de 7 minutos y 11 segundos cupiese en una sola cara. La cara B contenía, muy apropiadamente, *Revolution*”². Los directivos de los gigantes electrónicos se preguntaron si era necesario esperar, o peor esforzarse para levantarse en la cúspide de la canción para girar el vinilo. Cabe recordar que el término álbum procede precisamente de la pobre capacidad de un LP. Para escuchar la novena de Beethoven hacía falta una colección de vinilos que rondaban, dependiendo del caso, unos setenta y cinco discos.³

Pero lo que realmente atrae en la obra de Marclay es otra de las vías abiertas para la conformación de nuestra relación con el tiempo. La sincronía, el acontecimiento refutado de la verdad que acaece aquí y ahora. Ante la insistencia comprobación de la hora del film con la hora de mi re-

1 GARFIELD, S. *Cronometrados*. Barcelona, Taurus, 2017. Entre las numerosas y divertidas historias en torno a cómo la humanidad ha intentado apoderarse de la medición del tiempo, no podía faltar un texto dedicado a *The Clock*, la película de Christian Marclay. En concreto el capítulo 13, de la página 275 a la 293.

2 *Ibid.*, pág. 366

3 No es baladí la elección del *Opus 125* de Ludwig Van Beethoven. Garfield narra las peripecias de los compositores posteriores al genio para entender su notas metronómicas en sus composiciones (a ello dedicó los últimos meses de su vida), hasta el punto que actualmente pocos son los que siguen esas anotaciones y la mayoría de las ediciones de las piezas del maestro aparecen sin esos apuntes. De cómo la esposa de uno de los directivos y su pasión por Beethoven cambió la historia de la música también da cuenta el propio Garfield: “Se celebró una última reunión en Tokio en junio de 1980 y solo entonces se llegó a un acuerdo formal y se solicitaron patentes definitivas (...). Según J.P. Shingou, que dirigió a un equipo de treinta y cinco personas en el laboratorio de CD de Philips, la longitud del disco se alargó de 11,5 cm a los 12 cm por deseo expreso de Norio Ohga. Ese medio centímetro extra permitiría a Ohga (...) alargar la duración del disco de manera fundamental: «Con un disco de 12 cm se podría grabar una interpretación de la Novena sinfonía de Beethoven que apasonaba a Ohga y duraba 74 minutos». (Pág. 92).

loj, me cerebro comprendió que era inútil insistir en la búsqueda del fallo. Sencillamente, no lo había. De repente acepté que el tiempo simulado del cine había abarcado mi espacio todavía a salvo, el tiempo real de una vida humana, mi defensa parafraseada en eso sólo ocurre en las películas. La apropiación de Marclay no se detenía en usar objetos de la cultura como la fotografía en movimiento, sino que alcanzaba a un todo que hacía imposible discernir algo tan simple como el fin de la pieza. ¿Cuándo acaba *The Clock*? Veinticuatro horas coincide con mi reinicio. Además atañe un reto; estará ahí marcando la hora cuando el sueño me venza. Vivir la obra, querer alcanzarla nos obliga a introducirnos en el agobiante mundo que Jonathan Crary describía¹. No sólo es capaz de obtener mi tiempo, el reloj de Marclay descubre la limitación humana ante la máquina. Nuestra finitud ante lo creado. La desventaja ante la mirada permanentemente fija de la fotografía.

Esta es la fascinante conclusión a la que llega Speranza cuando tras la extraña espera es capaz de verse a sí misma desde fuera:

Hacia el final de la sesión se le ocurre que podría dejar de fumar sin ni siquiera proponérselo. Durante las casi ocho horas que lleva frente a la pantalla, ha olvidado completamente que podría salir a fumar un cigarrillo. Piensa que el tiempo se pierde frente a *The Clock* y se recupera para los usos más insospechados: la indagación del presente, la duración, la memoria, la adicción, la narratividad, la ficción, la rutina reglada de la vida cotidiana.²

No hay fin. Ni lo habrá. El fin de la espera dependerá exclusivamente de mí y de mi social posibilidad de volver a esos ojos tantas veces como quiera. Eso es lo que ofrece la fotografía, la posibilidad de tomar distancia. La fotografía ha contribuido de manera decisiva a esta hegemonía del presente. Sin embargo, hemos notado, ese presente es inalcanzable. Nuestro tiempo es anacrónico con respecto a su demostración. El capitalismo tardío consigna siempre otra vía. A cualquier acto, una nueva posibilidad. Como si el deseo acechase constantemente y tuviésemos que movernos a toda prisa tras él. Podemos decir que el espacio contemporáneo está en crisis, que nuestro tiempo suspenso, fruto de la aceleración incontrolada, provoca una añoranza de los lugares relacionales. El tiempo 24/7 se ubica en una esfera no física. Es un tiempo sobreentendido. Como ese lugar es inaccesible

1 CRARY, J. *Op. Cit.*, 2015

2 SPERANZA, G. *Op. Cit.*, 2017. Págs. 164-165

físicamente usamos el material como trampolín. El tiempo no se acelera, no se detiene, no se acaba, no se consigue, no se deja de tener. La ilusión proviene de nuestra relación con el proyecto emprendido. Para llegar a tiempo hay moverse rápido, salvando los impedimentos del torpe y anticuado mundo real. Rüdiger Safranski escribe:

Sabemos que la vida móvil acarrea de algún modo la desertización del espacio. Es como si el tiempo expulsado se vengara de los espacios. Para superar con rapidez grandes distancias en un tiempo tan corto como sea posible, se construyen carreteras, railes y aeropuertos, lo que gasta el paisaje (...). Desaparece la importancia del espacio recorrido. Entre la salida y la llegada hay una especie de túnel; el tiempo que allí se usa ha de pasar en lo posible sin notarse (...). Se hacen desaparecer los esfuerzos para acercarse a un lugar alejado.¹

Si cambiamos el túnel por la imagen fotográfica se produce el mismo efecto de velocidad desconcertante. La fotografía ha servido para acortar la distancias de la disyunción que Bergson ya teorizó y Delueze resumió. Y es que, como ya se dijo; el pasado cohabita con el presente para prolongarse en sí mismo de una forma no cronológica, no específica, no marcada, no impuesta. A cada instante el tiempo se ve en el cristal en su escisión, en su doble recorrido; el presente que pasa y el pasado que queda.

¹ SAFRANSKI, R. *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Barcelona, Tusquets, 2017. Pág. 128

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo me he venido refiriendo a una transformación del médium fotográfico cuya naturaleza se ha ido revelando a partir de la obra de una serie de fotógrafos. He llegado al modelo deleuziano de la imagen mutua, en la cual el tiempo se muestra en su escisión, *en su doble recorrido; el presente que pasa y el pasado que queda*, a partir de un desarrollo completamente indisociable de un corpus fotográfico concreto. De Elina Brotherus a Christian Marclay he realizado un recorrido que define la fotografía como práctica de memoria y como dispositivo asociado a la aceleración temporal de nuestros días. He pretendido anticiparme a las conclusiones en la «Introducción» con que se abre este trabajo, pues al delimitar la metodología, hacer el resumen del texto y plantear los objetivos me vi enfrentado a la necesidad de definir qué es lo que buscaba en esta investigación y que, a mi juicio, he podido corroborar. Remito al lector a ella, si bien puedo establecer, por precisar algo, con más claridad al menos tres puntos básicos que he concluido después del trabajo:

1) La primera de las conclusiones de este trabajo es en realidad modesta. Simplemente, creo haber mostrado cómo un desplazamiento del paradigma en que se ha producido la fotografía sólo es vislumbrable en la práctica, como si se tratara de las formaciones pre-discursivas a las que se refería Foucault. La inflexión temporal de la fotografía, que en la crítica se deja ver a partir de la ambigüedad de Barthes, y sobre todo a partir de sus críticos, y que apenas si ha encontrado una denominación tan poco descriptivo como «postfotografía», bien puede ser un ejemplo que tales prácticas en las que algo que no está aún plenamente descrito (con el riesgo de que se disuelva en otra cosa, como en nuestro es el magma de imágenes de que se ocupan los «visual studies») emerge. Lo que prueba, de paso, que la crítica, si es materialista, no busca nunca la confirmación de un a priori, sino que asume, como diría Zizek, que cada ejemplo es imperfecto, un desplazamiento que desplaza la práctica con respecto a todo ideal.

2) La segunda conclusión es que el análisis de la fotografía contemporánea, tanto más cuanto es entendido en clave de modulación temporal (es decir, sin otra objetividad que la intersubjetiva de las memorias que se cruzan en algún punto del estímulo fotográfico) lleva inevitablemente a tomar en cuenta la intervención del tercer término social, a un análisis del poder. Dos elementos entreverados se superponen aquí: en primer lugar, el hecho de que no es la objetividad que se pueda seguirse del funcionamiento maquinal del dispositivo, sino su uso en un contexto determinado (que le otorgue veracidad) el que ha permitido el uso de la fotografía como instrumento de control social; en segundo lugar, el hecho de que en nuestro mundo de la aceleración y la desaparición de los referentes un dispositivo esencialmente volcado hacia la mostración del tiempo, como es la fotografía, se convierte en elemento central tanto del mismo proceso acelerador como de las posibilidades de suspender el flujo y proporcionar instantes de resistencia.

3) La tercera de las conclusiones es que, a pesar de todo, son los fotógrafos y sus obras concretas los únicos garantes de esas experiencias de resistencia. Que no hay teoría posible de la fotografía, sobre todo de la fotografía (dado el espacio de posibilidades de identificación que antes de ninguna otra cosa instaura el registro de una huella, la objetivación de una *marca*) que no pase por la descripción de actos fotográficos concretos. La imagen, y como su metonimia privilegiada la imagen fotográfica, puede, espero que al menos hay sido capaz de dejar esto claro a lo largo de este trabajo, valerlo todo. Sólo los actos (fotográficos, en última instancia «estéticos», en cuanto actos que movilizan en una unidad representacional y objetual factores diversos) pueden proporcionar la medida justa de los espacios que se abren en cada caso.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. *Mínima Moralia*. Taurus, Madrid, 1987.
- ADORNO, T. W. / EISLER, H. *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1976
- ADORNO, T. W. *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. Akal, Madrid, 2007
- ALVES, P. M. *Fenomenología del tiempo y de la percepción*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2010.
- ARENDT, H. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Paidós, Barcelona, 2012.
- ARISTÓTELES. *Física*. Gredos, Madrid, 1995
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. RBA, Barcelona, 2015.
- BAENA, F. *Nota a una pre-póstuma (A propósito de La Cámara Lúcida)*. Trama & Fondo. Letra y teoría del texto, 1. Madrid, 1996.
- BARTHES, R. *El imperio de los signos*. Seix Barral, Barcelona, 2007.
- BARTHES, R. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona, 2009.
- BARTHES, R. *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona, 2002.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Paidós, Madrid, 1989
- BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós, Barcelona, 2004.
- BATCHEN, G. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- BAUDRILLARD, J / MORIN, E. *La violencia del mundo*. Paidós, Barcelona, 2004.
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2013.

- BAUDRILLARD, J. *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona, 1988.
- BAUDRILLARD, J. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Anagrama, Barcelona, 2003.
- BAUDRILLARD, J. *Olvidar a Foucault*. Pre-textos, Valencia, 1986.
- BAUMAN, Z. *El retorno del péndulo: sobre psicoanálisis y el futuro del mundo líquido*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2014.
- BAUMAN, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2013.
- BAUMAN, Z. *La posmodernidad y sus descontentos*. Akal, Madrid, 2001.
- BAUMAN, Z. *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.
- BAUMAN, Z. *Retrotopía*. Paidós, Barcelona, 2017.
- BAUMAN, Z. *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets, Barcelona, 2007.
- BENJAMIN, W. *Breve historia de la fotografía*. Casimiro, Madrid, 2011.
- BENJAMIN, W. *Conceptos de filosofía de la historia*. Agebe, Buenos Aires, 2013.
- BENJAMIN, W. *Dirección única*. Alfaguara, Madrid, 2002.
- BENJAMIN, W. *Imágenes que piensan*. Abada, Madrid, 2012.
- BENJAMIN, W. *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. Arcis-Lom, Buenos Aires, 2002.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, México, 2003.
- BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Akal, Madrid, 2005.
- BENJAMIN, W. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca, México, 2008.
- BERGSON, H. *El concepto de lugar en Aristóteles*. Encuentro, Madrid, 2013.
- BERGSON, H. *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme, Salamanca, 1999.

- BERGSON, H. *Memoria y vida*. Alianza, Madrid, 2016.
- BERKELEY, G. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Alianza, Madrid, 1992.
- BLUMEMBERG, H. *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Pre-textos, Valencia, 2007.
- BODEI, R. *El doctor Freud y los nervios del alma: filosofía y sociedad a un siglo del nacimiento del psicoanálisis*. Pre-textos, Valencia, 2004.
- BORGES, J. L. *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 2007.
- BOURDIEU, P. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. RBA, Barcelona, 2010.
- BOURDIEU, P. *Un arte medio*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- BOURRIAUD, N. *Post-producción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- BRISSON, L. *Platón, las palabras y los mitos: ¿cómo y por qué Platón dio nombre al mito?* Abada, Madrid, 2005.
- BURGIN, V. *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London. Palgrave, 1986, pp. 140-42.
- CABELLO, G. *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.
- CABELLO, G., «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología». *Revista Sans Soleil*, n.º. 5, 1, 2013, págs. 6-17.
- CABELLO, G., «The persistence of aura: from medium-object to medium-memory», *The Challenge of the object*, Nuremberg: CIHA, 2012. Vol. 3, págs. 879-884.
- CARBONELL, C. *Movimiento y forma en Aristóteles*. EUNSA, Pamplona, 2007.
- CHEVRIER, J.-F., «Mnémographié». *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne*. Paris: L'Arachnéen, 2010, págs. 202-221.

- CHEVRIER, J.-F. *Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982.
- CHOMSKY, N. *La naturaleza humana. Justicia Vs Poder. Un debate*. Katz, Buenos Aires, 2010.
- CONCHEIRO, L. *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Anagrama, Barcelona, 2016.
- CRARY, J. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Ariel, Barcelona, 2015.
- CRUZ, M. *Ser sin tiempo*. Herder, Barcelona, 2016.
- CUESTA ABAD, J. L. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Abada, Madrid, 2004.
- DANTO, A., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, 1997
- DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Doble J, Sevilla, 2010.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 1988.
- DELEUZE, G. *Conversaciones*. Pre-textos, Valencia, 2006.
- DELEUZE, G. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Barcelona, 2009.
- DELEUZE, G. *El bergsonismo*. Cátedra, Madrid, 1987.
- DELEUZE, G. *Foucault*. Paidós, Barcelona, 2015.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona, 2003.
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1987.
- DELEUZE, G. *La lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1989.
- DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 2005.
- DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, Madrid, 1998.

- DERRIDA, J. *Aporías: morir, esperarse (en) los límites de la verdad*. Paidós, Barcelona, 1998.
- DERRIDA, J. *Cada vez única, el fin del mundo*. Pre-textos, Valencia, 2005.
- DERRIDA, J. *Dar (el) tiempo*. Paidós, Barcelona, 1995.
- DERRIDA, J. *El problema de la génesis en la filosofía de Husserl*. Sígueme, Salamanca, 2015.
- DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, Madrid, 1997
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. CENDEAC, Murcia, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* MNCARS, Madrid, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *El hombre que andaba en el color*. Abada, Madrid, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Paidós, Barcelona, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2015
- DUBOIS, Ph., *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.
- ECO, U. *Kant y el ornitorrinco*. Debolsillo, Barcelona, 2013.
- FERNÁNDEZ, F.J. *Los huesos de Leibniz (Cartas de un filósofo escondido a un discreto cortesano)*. Akal, Madrid, 2015
- FOUCAULT, M. *El ojo del poder*. La Piqueta, Barcelona, 1980
- FOUCAULT, M. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, Valencia, 2004.
- FOUCAULT, M. *La ética del pensamiento: para una crítica de lo que somos*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2015.

- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid, 2006.
- FOUCAULT, M. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-textos, Valencia, 2004.
- FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- FREUD, S. *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.
- FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004
- FRIED, M. *El punctum de Roland Barthes*. CENDEAC, Murcia, 2008.
- FRIED, M. *Why Photography Matters As Art As Never Before*, Yale UP, 2008.
- GADAMER, H-G. *Los caminos de Heidegger*. Herder, Barcelona, 2002.
- GALEANO, E. *Memoria del fuego (tomo III). El siglo del viento*. Siglo XXI, Madrid, 1996.
- GARFIELD, S. *Cronometrados*. Barcelona, Taurus, 2017.
- GOÑI ZUBIETA, C. *El filósofo impertinente. Kierkegaard contra el orden establecido*. Trotta, Madrid, 2013.
- HAN, B-C. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder, Barcelona, 2015
- HAN, B-C. *En el enjambre*. Herder, Barcelona, 2014.
- HAN, B-C. *La agonía del Eros*. Herder, Barcelona, 2014.
- HAN, B-C. *La sociedad de la transparencia*. Herder, Barcelona, 2013.
- HAN, B-C. *La sociedad del cansancio*. Herder, Barcelona, 2012.
- HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*. Alianza, Madrid, 2010.
- HEIDEGGER, M. *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Trotta, Madrid, 2000.
- HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. Destino, Barcelona, 2005.
- HEIDEGGER, M. *Prolegómenos para una historia del concepto tiempo*. Alianza,

Madrid, 2006.

HEIDEGGER, M. *Ser y tiempo*. Trotta, Madrid, 2003

HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Micromegas, Murcia, 2012

HUSSERL, E. *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Nova, Buenos Aires, 1959.

HUSSERL, E. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

HUSSERL, E. *La idea de la fenomenología*. Herder, Barcelona, 2012.

HUSSERL, E. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Trotta, Madrid, 2002.

JAMESON, F. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor, Madrid, 1989.

JAMESON, F. *Las semillas del tiempo*. Trotta, Madrid, 2000.

JAMESON, F. *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Gedisa, Barcelona, 2014.

KANT, I. *Crítica del juicio*. Espasa, Madrid, 2006.

KANT, I. *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Espasa, Madrid, 2009.

KIERKEGAARD, S. *El concepto de la angustia*. Alianza, Madrid, 2007.

KIERKEGAARD, S. *El instante*. Trotta, Madrid, 2006.

KRAUSS, R.E, *Under Blue Cup*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2001.

LÉVINAS, E. *De la existencia al existente*. Arena, Madrid, 2000.

LÉVINAS, E. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Sígueme, Salamanca, 1987.

LEVINAS, E. *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*. Síntesis, Madrid, 2005.

LIPOTEVSKY, G. *De la ligereza: hacia una civilización de lo ligero*. Anagrama, Barcelona, 2016.

LIPOTEVSKY, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 2003.

LLORCA ABAD, G. *Dictaduras de velocidad. Política, guerra y propaganda en la obra de Paul Virilio*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2010

LYOTARD, J-F. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Planeta de Agostini, Barcelona, 1992.

LYOTARD, J-F. *La fenomenología*. Paidós, Barcelona, 1989.

LYOTARD, J-F. *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona, 2005

MAFFESOLI, M. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

MAFFESOLI, M. *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Siglo XXI, Madrid, 2007.

MAFFESOLI, M. *Iconologías. Nuestras iconografías postmodernas*. Península, Barcelona, 2009.

MAILLARD, C. *La mujer de pie*. Galaxia Gutenberg, Madrid, 2015.

MEILLASSOUX, Q. *Después de la finitud*. Caja Negra, Buenos Aires, 2015.

MERLAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona, 1975.

MERLAU-PONTY, M. *La fenomenología y las ciencias del hombre*. Nova, Buenos Aires, 1964.

MORA MÍNGUEZ, T. *Eterno retorno, narración y autosuperación; las raíces antropológicas del pensamiento de Nietzsche*. Brumaria, Madrid, 2016.

MORENO CLAROS, L. F. *Conversaciones con Arthur Schopenhauer: testimonios sobre la vida y la obra del filósofo pesimista*. Barcelona, Acantilado, 2016.

NIETZSCHE, F. *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Alianza, Madrid, 2016.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Alianza, Madrid, 2013.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Madrid, Alianza, 2005

NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza, Madrid, 2012.

NIETZSCHE, F. *La gaya ciencia*. Madrid, Edaf, 2011

NIETZSCHE, F. *La voluntad de poder*. Edaf, Madrid, 1985

ONFRAY, M. *La inocencia del devenir: la vida de Friedrich Nietzsche*. Gedisa, Barcelona, 2009.

PARDO, J. L. *A propósito de Deleuze*. Pre-textos, Valencia, 2014.

PARDO, J. L. *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Cincel, Madrid, 1990.

PARDO, J. L. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Pre-textos, Valencia, 2011

PLATÓN. *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1981.

QUIAN QUIROGA, R. *Borges y la memoria*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2011.

RUEDA ORTIZ, R. *Para una pedagogía del hipertexto. Una teoría entre la deconstrucción y la complejidad*. Anthropos, Barcelona, 2007.

SAFRANSKI, R. *Nietzsche: biografía de su pensamiento*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

SAFRANSKI, R. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Tusquets, Barcelona, 2011.

SAFRANSKI, R. *Sobre el tiempo + “Una vida es rica si participa de diversas velocidades” (entrevista de Daniel Gamper Sachse)*. Katz, Madrid, 2013

SAFRANSKI, R. *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Barcelona, Tusquets, 2017.

SAN MARTÍN, J. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Biblioteca

Nueva, Madrid, 2008.

SCHAEFFER, J.-M. *L'image Précaire. Du Dispositif Photographique*, Paris, Seuil, 1987.

SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*. Akal, Madrid, 2005.

SCHOPENHAUER, A. *Los dolores del mundo*. Sequitur, Madrid, 2011.

SENNETT, R. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2000.

SHARR, A. *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*. Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

SONTAG, S. *Al mismo tiempo: ensayos y conferencias*. Mondadori, Barcelona, 2007.

SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo, Barcelona, 2010.

SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Alfaguara, Madrid, 1996.

SONTAG, S. *La enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*. Debolsillo, Madrid, 2011.

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Debolsillo, Barcelona, 2009.

SPERANZA, G. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama, 2017.

TAGG, J. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005

VATTIMO, G. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Gedisa, Barcelona, 2015.

VIRILIO, P. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 2003.

VIRILIO, P. *La inercia polar*. Trama, Madrid, 1999.

VIRILIO, P. *La máquina de visión*. Cátedra, Madrid, 1989.

ZWEIG, S. *La lucha contra el demonio*. Acantilado, Barcelona, 2002.

ESTE TRABAJO SE HA DESARROLLADO DENTRO DE LAS LABORES REALIZADAS EN
EL GRUPO DE INVESTIGACIÓN *EL ARTISTA Y EL DOLOR. EL SUFRIMIENTO COMO LÍ-
MITE DE LA REPRESENTACIÓN EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA (HAR 2012-31321)*,
DIRIGIDO POR ESPERANZA GUILLÉN MARCOS.

TODO EL ESFUERZO, ES SUYO.
HAN SIDO, Y SON, EL IMPULSO.

A Juan Torres, mi padre, Angelina Jurado, mi madre
y Ángela Torres, mi hermana.

A Albert Corbí, Ana Cano, Carlos Martín, Chico Peña, Eleonora Simonato, Eva Cruz, Gabriel Cabello, Javier Bermúdez, Javier Nieves, José Manuel Pérez, José Pallarés, Juan González, Juan Moral, Juan José Relaño, Julián Lozano, Laura Ruiz, Liberio Simonato, Lorenzo Romero, Manuel Jurado, María José Castillejo, Pablo Barreda, Pedro Salguero, Rafael Quero, Salim Malla, Sema D'Acosta y Sergio Relaño.

A mis alumnas y alumnos.

ESTA INVESTIGACIÓN HA SIDO POSIBLE GRACIAS A UNA AYUDA PARA CONTRATOS PRE-
DOCTORALES PARA LA FORMACIÓN DE DOCTORES CONCEDIDA POR EL MINISTERIO DE
ECONOMÍA, INDUSTRIA Y COMPETITIVIDAD DEL GOBIERNO DE ESPAÑA

